

УДК 7.01

На правах рукописи

Гудачев Олег Михайлович

**ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ В НОВОЙ МУЗЫКЕ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность: 17.00.09 – теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2019

Диссертация выполнена на кафедре музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Научный руководитель:

ЛАВРОВА СВЕТЛАНА ВИТАЛЬЕВНА

доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Официальные оппоненты:

КИСЕЕВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВА

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова».

КЛЕПОВА АННА ВИКТОРОВНА

кандидат искусствоведения, доцент аналитического музыкознания федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки».

Защита состоится 18 декабря 2019 года в 18.00 часов на заседании объединенного Диссертационного Совета по защите кандидатских диссертаций, по защите докторских диссертаций Д 999.089.02, созданного на базе Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» и Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАХ» по адресу: 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп.6, ауд.49.

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп.5 и на сайте университета по адресу:

https://dissер.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000572.html

Автореферат разослан 16 октября 2019 года

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор культурологии, профессор

Ольга Сергеевна Сапанжа

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Категория пространства во все времена становилась объектом изучения ученых и предметом творческого осмысления художников. Каждая эпоха открывает свое художественное видение пространства, так как его понимание неразрывно связано с мировоззрением. Пространство и время – две оси координат, которые проявляют себя в искусстве.

М. Каган, высказывая возражения против однозначной классификации искусств, разделяющей их на пространственные, временные и пространственно-временные, приводит довод в пользу того, что пространство и время связаны в реальном мире неразрывно, и в нем нет и не может быть ничего чисто пространственного, изъятого из тока времени или чисто временного, лишено пространственной локализации; следовательно, и искусства неправомерно делить на пространственные и временные, ибо все искусства в равной мере пространственно-временные.

В классической философии, например у Демокрита и Эпикура, пространство и время рассматривались как независимые категории. В учении Ньютона, опиравшемся на евклидову геометрию и основы классической механики, также представлено независимое существование этих категорий в рамках понятий «абсолютного пространства» и «абсолютного времени». Теория относительности Эйнштейна кардинально изменила представления о пространственно-временной парадигме, отвергнув универсалии субстанциональных представлений. Пространство и время стали составляющими единой системы координат. Категории пространства и времени принадлежат к фундаментальным, и не только в ряде точных наук, но и в большинстве гуманитарных: философии, эстетике, искусствознании. Научное понимание пространства, применительно к точным наукам, не тождественно его художественному осмыслению – специфическому авторскому спациуму, его образной интерпретации, противопоставляющей внутреннее внешнему. Пустота/тишина в музыкальном пространстве или незаполненность художественного пространства репрезентирует место, поэтому и является не отсутствием, а специфическим знаком, артефактом.

В современном искусстве процесс художественного осмысления пространственно-временной парадигмы стал всесторонним. Существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений по Бахтину соединяется в понятии Хронотопа. Это «формально-содержательная категория», в которой выражается «неразрывность пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)».

Художественное пространство представляет фундаментальную проблему для искусства в целом и особенно эта проблема становится актуальной для изучения в искусстве XX и XXI века. Ортега-и-Гассет в одной из своих работ, где осуществляется попытка анализа эволюции художественного пространства, говорит о том, что радикальные изменения, происходящие в искусстве, основываются в первую очередь на изменениях художественного пространства, выделяющего то или иное произведение искусства из множества не относящихся к искусству объектов. Внимание к проблеме времени и пространства в новой музыке постоянно растет под влиянием научной трансформации физической

картины мира в XX в.. Появившиеся теории – относительности, геометрической интерпретации пространства (в теории искривленного пространства), инвариантности системы координат, принцип дополнительности Н. Бора и др., – и открытия кардинально изменили представления о времени и пространстве, проникли во все области деятельности (включая художественную). Известный американский философ и аналитик современной культуры Ф. Джеймисон в своей работе «Постмодернизм и общество потребления» вообще определяет культурную идеологию современности как новый «шизофренический» способ видения пространства и времени. Этот специфический фокус пространства и времени обусловлен тотальной индивидуализацией художественного «другого пространства».

Пространство является своеобразным *прасимволом* культуры, из которого можно вывести весь язык ее форм. Не является исключением из этого общего процесса и новая музыка. Пространство переживается во времени, а время в пространстве: человеческий опыт не определяет некое «Абсолютное пространство» и его возможность существования вне времени, также как и время не существует без пространства. Тесная взаимосвязь этих двух факторов стоит в центре смысловой оси новой музыки, в которой возникает феномен, определяемый как «пространственная музыка».

Пространственная музыка вплоть до XX века не являлась самостоятельным видом, так как пространственные эффекты могли быть лишь одним из многих выразительных средств, применяемых в музыкальном произведении. Антифонный и респонсорный принципы композиции и исполнения в церковной музыке представляли собой не более чем особые пространственно-звуковые эффекты, обусловленные расположением исполнителей. И, несмотря на то, что в них можно увидеть тенденции, послужившие основой пространственных композиций XX–XXI вв., не стоит определять это явление как пространственную музыку. Во второй половине XX века пространственные аспекты звука становятся одной из важнейших составляющих музыкальной композиции. Из этих аспектов, выступающих в самостоятельном качестве, и проистекает понятие пространственной композиции. Положение, движение, расширение звуковой зоны и создание особой акустической партитуры с этого момента были наделены среди прочих музыкальных параметров особой композиционной значимостью. Список композиторов, вовлеченных в процесс создания пространственных композиций, включает в себя Генри Бранта, Карлхайнца Штокхаузена, Янниса Ксенакиса, Пьера Булеза, Лучано Беррио, Джона Кейджа, Эллиотта Картера, Брайана Фернейхоу, Питера Максвелл Дэвиса, Бруно Мадерна, Рэймонда Мюррея Шейфера и многих других.

Пространственная музыка – термин, который определяет направление создания музыкальных композиций с квазипространственной структурой, определенной композитором в партитуре или на каком-либо ином носителе звукового кодирования (цифровая или аналоговая запись, специальное программное обеспечение). *Пространственная композиция* – понятие более узкое, включающее работу с пространственными факторами: ансамблевое рассеивание, движение звуков, исполнителей и /или аудитории, сопоставление и взаимодействие реальных и виртуальных источников звука, где пространственные факторы являются основополагающими элементами построения

композиции. Следует также уточнить, что термин «пространственный» относится к физическому, трехмерному пространству.

Актуальность темы данного исследования, таким образом, определяется как необходимостью изучения феномена пространственной музыки – одного из наиболее интересных явлений современной и музыкальной культуры, так и отсутствием исследований в этой области в русскоязычном музыковедении.

Новизна темы исследования состоит в том, что пространственная композиция представлена в качестве специфического жанра новой музыки. В связи с этим в первую очередь необходимо пояснить, что подразумевается под словосочетанием «новая музыка». Это понятие, входящее сегодня в музыковедческий глоссарий, определяет эстетико-стилевое и технологическое содержание эпохи разнообразных экспериментальных композиторских практик. Термин *Neue Musik* (новая музыка) получил распространение благодаря известному эссе Пауля Беккера, опубликованному в 1919 году. В данном исследовании под термином «новая музыка» понимается экспериментальная композиторская практика, оперирующая шумовым материалом нетемперированных звучностей в качестве основных музыкальных элементов и пространственной локализацией движения звука в качестве основы творческих поисков.

Вторым, также нуждающимся в дополнительном комментарии понятием, трансформировавшимся в ходе музыкальной истории, является жанр, и то, каким образом он в данном исследовании определяет пространственную композицию. С точки зрения Е.В. Назайкинского, жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое. Исследователь также определяет жанры во множественном числе как исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения. Этой дефиницией определяют целостный типовой проект, модель, матрицу, канон, с которым соотносится конкретная музыка. Такой проект объединяет в себе особенности, свойства, требования, относящиеся к разным классификационным критериям, важнейшими из которых, конечно, можно считать те самые, что фигурировали и в классификационных вариантах дефиниции.

В связи с этими характеристиками жанра классификация пространственной композиции в качестве нового жанра выглядит весьма проблематичной. Однако, исходя из сложности трактовки термина, его неоднозначности, попытаемся соотнести пространственную композицию с критериями Назайкинского:

а) присутствует конкретное жизненное предназначение – то есть общественная, бытовая, художественная функция в пространственной музыке: так, например, одна из первых пространственных композиций – «Симфония гудков» А. Аврамова имела вполне конкретное бытовое предназначение – организацию празднества. Аналогичным образом можно представить и пространственные композиции XXI века – City-оперы Петера Аблингера,

которые также имеют конкретную общественно-бытовую функцию – включение городской среды и городских жителей в увлекательный квест, образующий музыкальную композицию. Не менее показательным примером может быть и «Helicopter-Streichquartett» Штокхаузена, в котором также образуется специфическая концертная ситуация в конкретном пространстве;

б) условия и средства исполнения в пространственной композиции разнообразны, так же как и инструментарий, например, в симфонических жанрах. Единственным общим признаком в данном случае будет пространственный фактор, который и является основным инструментарием, общим для всех пространственных композиций, при этом его материальные аспекты воплощения различны: это может быть особое место – в сайт-ориентированной пространственной музыке, это может быть также и особым образом архитектурно спроектированное место – в сайт-ориентированной архитектурной композиции, или специфический арсенал исполнителей (три оркестра в «Gruppen» (1955-57) Штокхаузена и в его «Carre» (1959–60) для четырех оркестров и четырех хоров);

в) характер содержания и формы его воплощения в пространственной композиции различны, но подвержены определенным классификациям (своего рода жанровым подвидам), которые приводятся в четвертой главе. Для композитора, утверждает Назайкинский, жанр есть своего рода типовой проект, в котором предусмотрены разные стороны строения и заданы пусть гибкие, но все же определенные нормы. Пространственная композиция также в той или иной степени является типовым проектом, настолько, насколько это вообще возможно в новой музыке, призванной удивлять, и в связи с этим ускользающей от типизации. И в данном случае типовой проект представлен целым рядом атипичных проектов, обладающих общими признаками. А. Г. Коробова в своей статье «Судьба феномена и понятия — жанр в музыкальной культуре новейшего времени» пишет о триаде жанра: явление – понятие – термин. В данном случае, говоря о пространственной композиции, мы имеем дело с еще не изученным явлением, которое образует понятие, а термин еще не является устоявшимся.

Идеи, высказанные А.Г. Коробовой относительно разномасштабности жанра как явления, оказываются также справедливыми применительно к пространственной композиции как жанру, масштаб которого есть «не постоянная, а переменная величина». Далее автор статьи определяет понятие жанра следующим образом: «это целостная родовидовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики, функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии». Это определение вполне соответствует трактовке пространственной композиции в качестве определенной целостной видовой модели. Оно позволяет, как рассматривать все виды пространственной композиции, представленные в настоящей диссертации (жанр с соответствующей подвидовой системой), так и проанализировать пространственную музыку в ракурсе одного из этапов исторического существования новой музыки, а также впервые в отечественном музыковедении сделать ее объектом теоретической рефлексии».

Музыка – вид искусства, наиболее тесно связанный со временем. А. Н. Сохор, давая определение сущности понятия «музыка», утверждает, что она, как вид искусства, «отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов». Таким образом, очевидно, что временной параметр является одним из музыкальных основ.

В XX веке в «Теории единого временного поля», предложенной композитором Карлхайнцем Штокхаузеном, категории звуковысотности и времени связываются главенством временной составляющей. Методом объединения параметров для Штокхаузена послужила «теория числовых пропорций». Композитор полагал, что музыка состоит из упорядоченных во времени отношений, в этом смысле она сама максимально близка времени, однако, именно упорядоченному времени. Исследовав пограничную между высотностью и ритмом зону колебаний, Штокхаузен пришел к выводу о единстве и общеструктурных основаниях микровремени звука и макровремени ритма. Эта система свершила, при всей невероятной доле обрушившейся на нее критики, переворот в современном композиторском сознании. Взаимосвязь временного и звуковысотного факторов создала понятие звукового пространства, чрезвычайно важного для осмысления современного звукового мира в художественной практике. Оперирование различными составляющими внутризвукового пространства, вынесение их «на поверхность» в композиторской практике спровоцировало появление феномена «пространственной композиции». Одной из новых сфер, продолжающих развитие идей Штокхаузена, и, в частности, его «Теории единого временного поля», оказывается пространственная реализация музыкального произведения. Трактовка пространственных эффектов в новой музыке носит функциональный характер: с их помощью создается динамика элементов музыкальной ткани и своеобразная иерархия формы. В работе под названием «Musik im Raum» (Музыка в пространстве), опубликованной в 1958 году, немецкий композитор сделал одну из первых попыток теоретизации явления пространственной музыки. В этой статье он описал свои способы и идеи работы с пространством в таких композициях как «Gruppen» для трех оркестров, а также в электронной музыке «Gesang der Jünglinge» (Пение юношей). Штокхаузен пишет о новом понятии «пространственной мелодии». Далее, с теоретической позиции, эта тема получила свое развитие в лекции «Четыре критерия электронной музыки» 1971 года, изданной в сборнике в 1989. В этой лекции композитор говорит о многоплановой пространственной композиции, когда при современном уровне развития технологий мы располагаем техническими средствами для возможности акустического расширения пространства за счет удаления и приближения звука.

Сегодня в зарубежном музыковедении феномен пространственной музыки является актуальной исследовательской темой, и вместе с тем еще недостаточно изученной. По этой теме существует ряд диссертационных исследований: «Процесс специализации в музыке: анализ и интерпретация пространственных жестов» Ясона Соломона, «Композиция и исполнение пространственной музыки» Энды Бейтс, «Штокхаузен и сериальная концепция пространства», «Возвышенная модель: структурная усложненность в творческих концепциях

Джойса, Эйзенштейна и Штокхаузена» Мартина Уотсона, а также в диссертации Сары Оверхолт, посвященной теории пространства Штокхаузена.

В различных зарубежных авторитетных изданиях, таких как «Журнал новых музыкальных исследований» (Journal of New Music Research), «Журнал международной социологии и искусства» (Journal of the International Society for the Arts), «Музыка и Архитектура» (Musik und Architektur), «Организация Звука» (Organised Sound) и «Перспективы новой музыки» (The Perspective if new music), публикуется немало материалов о пространственной музыке и организации звукового пространства.

В отечественном музыковедении тема пространства в целом недостаточно изучена. Понятие музыкально-перцептуального пространства в связи с процессами звукового восприятия отражено в трудах таких отечественных исследователей как М.Г. Арановский, Б.М. Галеев, Д.К. Кирнарская, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский и других. В 2004 году вышла в свет монография Б.М. Галеева «Пространственная музыка», где автор обращается к техническим факторам создания пространственной композиции, но не затрагивает произведений новой музыки, созданных в рамках пространственной композиции в конце XX – начале XXI вв.. В зарубежном музыковедении существуют отдельные, ставшие уже классическими исследования в *психофизиологическом* направлении изучения специфики пространства – это исследования у Г. Гельмгольца, Э. Курта.

В 2018 году защищена докторская диссертация С.А. Мозгот «Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве», посвященная изучению концепта пространства, не затрагивающего, тем не менее, новой музыки последней трети XX – начала XXI вв. и феномена пространственной композиции. Научный труд последнего времени, посвященный теме музыкального пространства – кандидатская диссертация Э.В. Выбыванец «Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект» посвящен визуальному фактору пространственной локализации в музыке XX века, где автор стремился выявить смысловой потенциал музыкальных шедевров в аспекте социокультурной динамики. В докторской диссертации К.О. Чепеленко «Автор в контексте пространства искусства: на примере творческих стратегий современных отечественных композиторов» исследователь обращается к концепции пространства искусства, подсказанной современной познавательной практикой, в которой фигурируют топологические модели и структуры, пространственные метафоры-концепты.

Эти исследования показывают острую актуальность темы пространства в современной музыке. Однако ни в одном из них не затрагивается тема пространственной локализации звука в новой музыке последней трети XX – начала XXI вв. и непосредственно феномен пространственной музыки. Перечисленные источники – как российские, так и зарубежные составили базу данной диссертации.

Философско-методологическая база опирается на работы о пространстве А. Лефевра, Э. Сойя, М.Фуко, а также работы Ж. Бодрийяра, Ги Дебора, Ж. Делеза, Р. Барта, Ф. Джеймисона. Категория пространства проработана в трудах М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия» с особым разделом, посвященным пространству, Г. Башляра «Поэтика пространства», М. Хайдеггера «Искусство и

пространство». Культурологический и социальный аспекты современного звукового пространства задействованы в теории саундскейпа и звуковой экологии Р. М. Шейфера.

Объектом исследования является новая музыка конца XX – начала XXI вв..

Предмет исследования – пространственная композиция в новой музыке конца XX – начала XXI вв..

Целью исследования становится концептуальное осмысление пространственной композиции как проявления крупного синтетического феномена пространственной музыки последней трети XX – начала XXI вв.. Для достижения поставленной *цели* необходимо решить ряд следующих *задач*:

- выявить философско-эстетические предпосылки возникновения пространственной музыки;
- доказать основы жанровой специфики пространственной композиции;
- проследить процесс развития пространственной музыки в историческом контексте: выявить специфику организации музыкального пространства в контексте истории западно-европейской музыки: от зарождения протопространственной композиции до XX века;
- рассмотреть пространственные композиции в музыке XX – начала XXI века в контексте специфики восприятия;
- разработать типологию пространственной музыки XXI века;
- осуществить анализ каждого из типов композиций пространственной музыки.

Научная новизна заключается в том, что впервые:

- исследован феномен пространственной композиции в новой музыке конца XX – начала XXI века;

- выявлены «общие точки», определяющие связь новой музыки с архитектурой, точными науками, используемыми для расчета пространственно-акустических характеристик;

- выявлен исторический генезис пространственной композиции конца XX – начала XXI века, ее формирование и развитие от протопространственной композиции – к образованию нового специфического жанра пространственной музыки;

- предложена концепция пространственной музыки;

- создана типология пространственной музыки XXI века.

Методологическая основа исследования: междисциплинарный характер исследования, обусловленный синтетической природой изучаемого явления, предполагает его рассмотрение в музыковедческом, культурно-историческом, а также эстетико-философском аспектах. Автор опирается на научные достижения, как современного музыковедения, так и философии постмодерна, а также точных наук, кибернетики, акустики, современных технологий преобразования звука.

Для сопоставления различных концепций пространства применяется *сравнительно-исторический* анализ. Для выстраивания целостной классификации звукового пространства в музыке, возможных параллелей с философией (Фуко «Другое пространство» – гетеротопное пространство) используется *системный* метод. *Феноменологический метод* составил основу изучения феномена пространственной музыки. Сравнительный и типологический методы послужили

инструментарием для упорядочивания системы пространственной композиции и выявления методологии перформативно-пространственной музыки XXI века.

Материалом исследования послужили сочинения различных композиторов новой музыки – как классиков второго авангарда – Л. Ноно, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, Я. Ксенакиса, так и композиторов среднего и молодого поколения начала XXI века: П. Аблингера, Б. Фуррера, Ф. Ромителли и других.

Теоретическая значимость работы. Проведенное исследование создает основу для понимания и оценки пространственной композиции в новой музыке конца XX – начала XXI века.

Гипотеза исследования состоит в том, что:

- пространственная композиция в новой музыке конца XX – начала XXI века является самостоятельным новым жанром, основывающимся на авторских концепциях осмысления пространственно-временных координат;
- основы пространственной композиции прослеживаются на протяжении всей истории музыки;
- пространственная композиция представляет собой иерархическую систему, простирающуюся от внутреннего пространства звука – к архитектонике пространственной композиции в целом.

Положения, выносимые на защиту:

- сущность феномена пространственной композиции состоит в репрезентации авторского ощущения топоса в композиторской практике;
- предпосылками феномена пространственной композиции служат современные концепции акустической экологии, а также концепты философии постструктурализма;
- пространственная композиция является специфическим жанром новой музыки;
- пространственная композиция западно-европейской музыки конца XX – начала XXI века имеет длительную историю от зарождения в протопространственной музыке до XXI века;
- пространственная композиция связана с акустикой, архитектурой, точными науками, используемыми для расчета пространственно-акустических характеристик.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре музыкального искусства академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Результаты научной работы послужили основой докладов на региональных, всероссийских и международных научных и научно-практических конференциях. По результатам исследования опубликовано три статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования: диссертация состоит из Введения, четырех Глав, Заключения, списка литературы и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности темы, обзор литературы, определение проблемы, объекта и предмета, цели и задач, категорийного аппарата, защищаемых положений, краткую характеристику результатов исследования на основе критериев новизны, теоретической и практической значимости.

Первая глава «Философско-эстетические предпосылки возникновения феномена пространственной музыки» посвящена анализу эстетико-философской составляющей феномена музыкального пространства.

1.1. Феномен пространственной музыки и пространство в музыке.

В первом параграфе первой главы даются различные определения понятия музыкального пространства, а также разделяются дефиниции пространственной музыки и музыкального пространства.

Пространственная музыка – это особый ракурс композиторского творчества, применяющий моделирование звукового пространства в качестве самостоятельного фактора. Необходимо также выделить различные методы применения пространственных факторов: пространственная локализация звука в помещении, создание специфического уникального акустического или сайт-специфичного пространства, архитектурная музыка, внутризвуковая пространственная музыка («Акустические пространства» Ж. Гризе), иммерсивная пространственная композиция с использованием саундскейпов.

Пространственная композиция как иерархическая система простирается от внутреннего пространства звука к архитектонике пространственной композиции в целом. В композиторской практике спектралистов акустические свойства отдельного звука становятся гармоническим материалом для создания пространства целостной музыкальной композиции. Инструментальный синтез спектралистов – это пространственная проекция звука на музыкальную форму. При объяснении своей концепции Гризе употребляет понятия макросинтеза и микросинтеза. Связь этих понятий с масштабами спектрального акустического пространства уподобляет процесс композиторского творчества аддитивному синтезу. Применяя его в ракурсе инструментального синтеза, то есть, искусственно воссоздавая звуковое пространство акустических инструментов, композитор создает проекции обертоновых гармоник на какой-либо иной инструмент, инструментальный ансамбль или симфонический оркестр.

Пространственная композиция руководствуется аналогичной идеей. Это также аддитивный процесс создания нового звукового пространства, однако, в пространственной музыке он осуществляется средствами особых акустических решений, которые позволяют сделать звук объемным. Благодаря подобным решениям внутренние акустические процессы оказываются на макроуровне композиции. Аналогичны представлениям Гризе относительно микро-внутреннего пространства звука и макро-пространства музыкальной композиции идеи Луиджи Ноно. Описывая свойства соноскопа, композитор полагал, что возможность заглянуть вовнутрь звуковых отношений открывает огромные перспективы для пространственных решений музыкальной композиции. «Тысячи микротонов и микроинтервалов (включая хроматизмы) продолжают существовать в музыкальной практике». Они, полагает Ноно, не привязанные к определенной интонации, становятся катализаторами организации подвижного звука. Существует множество способов добиться этого самого подвижного звука, как чисто инструментальные – считает Ноно, так и связанные с современными технологиями. К первым относятся различные способы звукоизвлечения: вбирания воздуха при дыхании, относительность контроля за артикуляцией, восприятие и видоизменение микроинтервалов, широкая шкала интенсивности и качества звучания голоса.

Другой уровень пространственной композиции являет собой трансформацию материала при помощи различных технических устройств, создающую подвижный звук. Таким образом, можно с полной уверенностью утверждать, что пространственная музыка – это иерархическая система, охватывающая различные уровни. Об этом свидетельствуют приведенные цитаты из Гризе и Ноно.

Протопространственная композиция – применение принципов пространственной локализации звука в музыке до XX в. – в антифонном пении, полифонической хоровой музыке от XVI в. до формирования жанра пространственной композиции в новой музыке.

Саундскейп – это внутреннее пространство включенное в пространственную композицию. Звуковые скрипты/саундскейпы – это записи различных городских ландшафтов, сохраняющие и фиксирующие своеобразный звуковой пейзаж. Они применяются в пространственной композиции в качестве звуковых объектов. Саундскейп сочетает в себе понятие пространства в музыке и входит в состав пространственных композиций. Автор термина, также как и теории саундскейпа – Реймонд Мюррей Шейфер (р. 1933) – канадский композитор и эколог, утверждавший в одной из своих ключевых работ «Настройка мира»/«The Tuning of The World» (1977), что следствием индустриальной революции стал низкокачественный звуковой ландшафт, который начался с «чрезмерной тесноты и скопления массы новых звуков, заглушивших звуки природы человека, и продолжился на следующем этапе, когда добавились эффекты собственно электрической революции: сжатие звука и его шизофоническая передача в пространстве и времени».

Шизофония в понимании Шейфера – это разрыв между первоисточником звука и его электроакустическим воспроизведением (от др.-греч. схизо – «раскалывать, разделять» и др.-греч. фоне – «звук, голос»). «Сегодня мир страдает от акустической перенаселенности: аудиоинформации стало так много, что только крошечную ее часть можно различить. В крайне низкокачественном звуковом ландшафте баланс сигнал/шум составляет один к одному, и больше невозможно понять, что ты слушаешь». Этот феномен разрыва Пьер Шеффер нивелировал в своей концепции конкретной музыки в качестве принципа редуцированного слушания, который затем получил критику в концепции конкретной инструментальной музыки Х. Лахенманна, где оказался вытесненным восприятием звукового события в перспективе.

В музыкознании понятие музыкального пространства понимается достаточно свободно: это и пространство музыкального произведения – то есть пространство музыкальной формы, в которой это произведение существует, пространственные факторы в музыкальной композиции – то есть пространственная диспозиция инструментов и исполнителей на сцене, а также отражение пространственных образов в музыке – концептуальное пространство. Именно этот последний тип музыкального пространства – то есть репрезентации пространства в содержании музыкального произведения становится объектом изучения в диссертации С.А. Мозгот, в которой предполагается, что концептуальное пространство отвечает за категоризацию явлений действительности в музыке. В других музыковедческих исследованиях мы встречаемся со словосочетаниями, такими как: внутризвуковое пространство,

структурное пространство, сонорное пространство и множество им подобных. При этом пространственная категория неотделима от временной. Время и пространство – два созависимых фактора. В композиторских концепциях новой музыки они играют ключевую роль.

Рассматриваются различные пространственно-временные концепции: концепция «шарообразного времени» Б.-А. Циммермана, где встречается пара понятий – звук с физической точки зрения и так называемый музыкальный образ, который значительно больше, чем сумма связанных с ним физических процессов.

Принимая во внимание вертикальное и горизонтальное понимание интервала, Циммерман переносит его же на область времени, в результате чего оно получает также вертикализованное толкование и становится временем шарообразным. Таким образом, в концепции Циммермана проступают время и связанное с ним пространство, в котором совмещаются по вертикали различные времена.

В концепции Штокхаузена время и пространство связаны единой логической цепочкой, в которой главное звено – время. Расщепляя звук на составляющие части и затем меняя уровни плотности за счет ускорения или растяжения того или иного фрагмента звука, композитор выстраивал пространственную глубину совмещения планов. Решающими факторами пространственного восприятия Штокхаузен считает время прихода звука: «мы должны знать, что слышим, далеко это от нас или близко». Композитор считал, что мы теперь располагаем техническими средствами, которые способны отдалить звук – то есть создать иллюзию его удаленности, но с его точки зрения «иллюзия – это недвижимые стены, – ведь вы слышали, что звук ушел далеко, очень далеко и это правда. Перемещение стен вообще относится не к восприятию, а к вере в то, что наше слышание абсолютно, как мы доверяли тому, что видели».

В концепции П. Булеза, которую он артикулирует в своей репрезентации композиции *Derive-I*, композитор предлагает типологию звукового пространства и времени. При этом эпитеты относятся исключительно к фактору времени, в то время как в действительности речь идет о построении пространства, в котором время и ритмическая организация – важнейшие факторы. Так, согласно Булезу, времена бывают: изогнутыми – то есть имеют изменяемый модуль; иррегулярными – где членение каждого производного ряда длительностей варьируется в зависимости от модификации элементов арифметического ряда длительностей с соотношением к центру композиции; члененными – то есть имеют членение и модуль; негомогенными с отклонением в негомогенное аморфное время. Разделяя понятия аморфного / гладкого и пульсирующего / хронометрированного времени Булез, опять же, подразумевает не время, как метод ритмической музыкальной организации, а скорее – ритмическое пространство.

Таким образом, проанализировав пространственно-временные концепции Циммермана, Гризе, Штокхаузена и Булеза, можно убедиться в тесной взаимосвязи понятий пространства и времени и невозможности их разъятия.

1.2. Феноменология восприятия и философское осмысление пространства у М. Мерло-Понти и Э. Гуссерля.

Пространство в феноменологических исследованиях имеет особое значение. Опора на антропологическое измерение пространства в феноменологии создает структуры, которые выводятся непосредственно из опыта отношений человеческого бытия в мире.

В феноменологических концепциях пространства можно выделить два вектора: телесности у Мерло-Понти и Гуссерля и гипотетических возможностей. Так в основании пространственной концепции Мерло-Понти лежит идея интенциональности, «пространство – это не Место (реальное или логическое), в котором расположены вещи; оно характеризует только возможную последовательность их расположения». Он предполагает мыслить о пространстве как об универсальной силе, которая способна соединять, а не представлять предметы в пространстве как вместилище или как абстракцию. Мерло-Понти определяет процесс опространствования так: «Я пребываю среди вещей, не рефлексируя, и отношусь к пространству как к месту, в котором они расположены, или как к их общему свойству; либо я рефлексирую, схватывая пространство в его источнике, и только в этот момент осознаю связи, выраженные в данном слове, представляя затем, что они опосредованы субъектом, который отслеживает и подтверждает их, и, в результате этого, перехожу от опространствленного пространства к пространствующему пространству». «Опространствленное пространство» говорит о конкретных связях, в таких терминах как верх и низ, правое и левое, близкое и далекое, представленных во всем многообразии, а в пространствующем пространстве содержится неделимая и единственная возможность пространственного описания.

1.2. Концепт «Другое пространство» М. Фуко, пространство гетеротопии.

В этом разделе исследования рассматривается понятие *гетеротопии*, которое было впервые предложено философом М. Фуко и впервые встречается в его книге «Слова и вещи» 1966 года. Концепт «гетеротопии» сегодня применяется главным образом для интерпретации и характеристики современного пространства. Понятие до сих пор не получило однозначной характеристики и интерпретируется авторами, исходя из различий методологических и теоретических установок. Под гетеротопией подразумевается своеобразное проявление пространственности, взаимообусловленной многообразием современного мира, в котором с особой остротой сегодня стоит проблема самоидентификации личности. Она является весьма актуальной как для межкультурной коммуникации, так и для сферы художественного творчества, значительная часть которого представлена новой музыкой, по-своему интерпретирующей проблему звукового пространства и идею особого – «другого пространства» – «гетеротопии».

Автор подразумевает под ним особым образом организованный хаос, образующийся из «фрагментов многочисленных возможных порядков в лишенной закона и геометрии области гетероклитного». Противопоставляя утопию и гетеротопию как два возможных пространственных измерения, Фуко определял в первом случае это как пространство воображения, а во втором – как нечто реальное, характеризующееся особыми отношениями между временем и пространством, образующееся в различных культурах. Гетеротопии свойственны

особые временные отношения: «речь при этом не идёт о том, чтобы отрицать время; это определённый способ обращения с тем, что называется временем и историей».

В новой музыке, так же как и в гетеротопии – понятии, предлагаемом Фуко, время и пространство неразделимы. Гетеротопия – репрезентант пространства – не противостоит истории, времени и развитию, а в музыке время – это способ организации акустических событий в пространстве.

В классификации принципов организации пространства согласно Фуко фигурирует шесть основополагающих признаков гетеротопии:

1. *принцип противопоставления* (кризиса или отклонения) – это помещение в особое пространство индивида, чьи поведенческие особенности отличаются от усредненной нормы;
2. *принцип переменчивости* – это взаимозависимость от изменения общих культурных векторов;
3. *принцип многослойности* – помещение в единое пространство нескольких независимых мест;
4. *принцип разрыва во времени* – гетерохронии – это место, где происходит замедленное или напротив ускоренное ощущение времени;
5. *принцип перехода* через систему барьеров, которая изолирует пространства и одновременно делает их проницаемыми;
6. *принцип противопоставления реальному миру* – разоблачение иллюзорности или напротив – беспорядочности и хаотичности мира.

Предлагаемая классификация Фуко относится и к социальным пространствам, и к построению современных ландшафтов в цифровой (дигитальной) архитектуре, и к современным художественным практикам цифровой эпохи. Гетеротопия обнажает сосуществование классического и неклассического культурного сознания во всех возможных противоречиях: «Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. Мы живём в эпоху одновременного, в эпоху рядоположения». Жизнь человека во многом определяется рядом оппозиций, и в том числе противопоставлением частного и публичного. Звуковое пространство также определяется оппозициями создателя-композитора и реципиента, как индивидуума, так и усреднённо-обобщенного слушателя.

Шесть принципов гетеротопии, определенные Фуко, проецируются и на построение особого звукового пространства в новой музыке.

1.4. Новая музыка как «Производство пространства»: Анри Лефевр.

Французский философ Анри Лефевр в своей работе «Производство пространства» (1974) отмечает, что «достижения космонавтов и полеты межпланетных ракет, безусловно, ввели пространство — в моду». В современном искусстве сегодня существует понятие пространства живописи, скульптуры и даже музыки. «Производство пространства» являет собой попытку «поставить точку» в споре между двумя позициями в отношении пространства: между теми, кто считает его данностью физического мира, и теми, кто полагает, что оно является частью сознания человека. Лефевр представляет пространство как некий общий динамический процесс взаимообмена, воспроизводства отношений между людьми и сообществами, образующими социальное пространство. Локусы, или «индикаторы пространства», качественно обозначены телом. Эта конкретизация

вполне объяснима, как утверждает Лефевр, «если мы говорим «время», то должны сразу продолжить, указав, что именно – умирает или изменяется. Пространство, взятое по отдельности, превращается в пустую абстракцию; то же самое относится и к энергии, и ко времени». Процесс трансформации звука, его «внутреннее время», демонстрирующее процесс его изменений и угасания определяет и факторы внутризвучкового пространства. Пространственные корреляты в музыке определены локализацией движения звука и одновременно направлены во внешний мир в процессе взаимообмена вибрациями от источника звука – к реципиенту: таким образом, музыкальное пространство локализуется в звуке и одновременно приобщается к внешнему миру, выходя за пределы локуса.

Пространственная организация в новой музыке реализуется в соответствии с индивидуальными представлениями композиторов. В XX в. концепции музыкального времени и процесс организации звуковых событий во временном континууме, соотносимых по степени плотности, составляют звуковую проекцию авторских представлений о мире.

1.5. Медиа пространство: теория Маршала Маклюэна и пространственная музыка.

Известные работы Маршала Маклюэна, такие как «Механическая Невеста» (1951), «Галактика Гутенберга» (1961), а также «Понимание Медиа» (1964), заложили основы медиа-теории, которые повлияли также и на вектор развития пространственной музыки. В этих работах Маклюэн обращается к анализу средств коммуникации (медиа), полагая, что направление человеческой истории зависит от характера используемых медиа – посредников между человеком и внешней средой или другими людьми. В так называемом племенном – бесписьменном мире, согласно Маклюэну, именно звук играет ключевую роль. А пространство, в котором живет племя – в первую очередь акустическое. И звук с его точки зрения кардинально отличен от визуального фактора. Акустическое пространство в связи с этим предстает как максимальной плотности «Магически звучащий мир симультанных отношений». Пространство этого мира не обладает структурированностью, и его свойство – страх выживания. «Страх, – пишет Маклюэн, – это нормальное состояние любого устного общества, поскольку в нем постоянно все действует на все». Далее, фонетическая письменность, согласно Маклюэну, кардинально меняет ситуацию: цельность акустического пространства сменяется разомкнутостью и структурированностью. Наряду с тем, печатная цивилизация также не вечна. Ее трансформация, полагает Маклюэн, начинается с появлением электричества. Различные механистические «расширения» и именно электричество служат одними из средств внешнего расширения человека и создают систему постоянной взаимной коммуникации. Одним из подобных расширений в новой музыке становится феномен пространственной композиции, а также формирование особого мультимедиа-пространства.

Мультимедиа-пространство в новой музыке проявляет себя еще с начала экспериментов с готовыми записями Джона Кейджа. В «Воображаемом пейзаже № 1» (1939) он впервые применяет проигрыватели (в данном случае патефоны фирмы «Виктрола») и экспериментирует с магнитофонной лентой. Два проигрывателя воспроизводили записанные заранее тоновые сигналы.

1.6. Аудиокультура: теория саундскейпа и акустическая экология. «World Soundscape Project» Реймонда Мюррея Шейфера - документация и исследование звуковых пространств.

С трансформацией взаимоотношений между звуковым и шумовым материалом во второй половине XX в. появляются новые технические возможности обработки звука, и одновременно это становится поворотным пунктом обращения к природе. Еще известный русский футурист Николай Кульбин писал в начале XX в.: «Музыка природы – свет, гром, свист ветра, плеск воды, пение птиц – свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам теперешней музыки, но и по всем ему удобным. Свободная музыка обращается к тем же самым законам природы, что и музыка и все искусство природы».

Современный человек обитает в акустической среде, кардинально отличной от прежней. Эти новые звуки становятся своего рода предупреждением об опасности неизбирательного распространения все большего количества шумовых звуков, загрязняющих звуковой ландшафт. Эта мысль, которая принадлежит Р.М. Шейферу, репрезентирует одну из актуальнейших проблем современного мира – акустическую экологию. Шум, загрязнение акустической среды в настоящее время является мировой проблемой. Сегодня ведутся разработки во многих независимых областях звуковых исследований/soundstudies: акустике, психоакустике, в области международных методов снижения шума, звукозаписи (электроакустика и электронная музыка). Художественная практика использования саундскейпов во многом объединяет эти теоретизируемые области. Общее понятие аудиокультуры для soundstudies – это комплекс взаимосвязанных взаимозависимых явлений, объединяющих как слышимое, так и не слышимое, звучащее и не звучащее. Книга «Настройка Мира» Р.М. Шейфера, впервые опубликованная в 1977 году, вполне справедливо считается «библией» саундскейпа. «Настройка» для Шейфера означает прежде всего тишину. Для канадского композитора и исследователя шум – бесспорное зло и исключительная особенность постиндустриального общества.

Далее в данном параграфе анализируются акустические инсталляции саунд-художников, использующих саундскейпы: Пола Коса, Анни Локвуд, Робина Минарда.

Вторая глава «Генезис пространственной музыки и протопространственная композиция» посвящена истории формирования и развития феномена пространственной музыки.

В первом параграфе – **2.1. «Звук и его пространственное восприятие»** дается определение пространственной музыки. Пространственная музыка – термин, который объединяет в себе различные эксперименты с перемещением, с движением звуков музыки в пространстве. При этом, как утверждается в Теории современной композиции, единственном на данный момент наиболее полном учебнике по новой музыке на русском языке, четких границ между обычной и пространственной музыкой не существует. Наряду с тем, данное исследование – попытка доказать, что пространственная музыка на данный момент уже сложившийся особый вид композиторского творчества, где композитор взаимодействует со слушателем, предлагая ему специфическую организацию пространственной локализации материала, которая кардинально меняет слушательское восприятие. В некоторых случаях пространственную музыку

отождествляют с явлениями инструментального театра: это вполне понятно и закономерно, так как перемещение инструменталистов по залу во время исполнения – есть и изменение пространственной локализации одновременно, и проявления театрализации процесса исполнения.

Природа музыкального материала – неисчерпаемый источник исследовательского интереса, начиная с музыкальной теории Древней Греции и вплоть до настоящего времени, когда мы сталкиваемся с принципиально иными его свойствами. В XX в. и далее уже в наступившем XXI в. одним из важнейших факторов звукового материала становится его пространственная локализация – то есть определение направлений источника звука.

2.2. Специфика организации музыкального пространства в контексте истории западно-европейской музыки: от зарождения до начала XX в.. Концепция особой организации звукового пространства оказывается в центре творческих и технологических поисков в музыке XX в.. Использование структурирования пространства и резонанса в качестве основополагающего принципа имеет давнюю историю. В основе взаимодействия звуковых потоков в пространственной музыке от ее зарождения до современности лежит идея резонанса.

Резонанс в акустике (от фр. *resonance*, от лат. *resono* «откликаюсь») – это частотно-избирательный отклик колебательной системы на периодическое внешнее воздействие. Он проявляет себя в резком увеличении амплитуды стационарных колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с определёнными значениями, характерными для данной системы. Результатом резонанса становится отзывчивость колебательной системы на внешнее воздействие. Явление резонанса опирается на вопросно-ответный принцип, так как он сам есть отклик колебательной системы. «Вопрос-ответ» – это также и основная форма выражения пространственной музыки, в которой музыкальный материал делится на две группы, расположенные двусторонним образом, что лежит в основе антифонного пения. В данном параграфе анализируются как ранние примеры пространственной музыки, такие как антифонное пение, так и примеры использования специфической локализации звука в эпоху романтизма и далее – в начале XX века в творчестве Мийо, Айвза и Малера.

В параграфе **2.3. «Пространственная музыка в контексте футуристических идей начала XX в. – «Симфония гудков» Арсения Аврамова»** анализируются идеи пространственной музыки в русле футуристических поисков новых звуковых средств и новых форм их передачи в начале XX в.

Актуальность идей А. Аврамова для развития пространственной музыки в XX и XXI вв. доказывается немалочисленными реконструкциями «Симфонии гудков», выполненными композиторами XXIV в.. Трансформация его идей доказывается существованием различных реконструкций «Симфонии гудков», и внедрением концепции пространственной музыки как своеобразного «искусства индустриальных шумов» в композиторском творчестве сегодняшнего дня. В качестве примера можно привести театральный перформанс «Страсти по Мартену» композитора Алексея Сыроева и творческого коллектива, состоявшего из хореографа А. Абалихиной, театрального художника К. Петрухиной и режиссера Ю. Муравицкого.

В третьей главе «Пространственная композиция в XX в. и процесс слухового восприятия» в различных аспектах анализируется взаимосвязь рецепции с пространственными идеями композиторов. В параграфе 3.1. «Опыты оперирования пространственными параметрами в инструментальной музыке сериализма и интегрального сериализма. Штокхаузен и сериализация звукового пространства» исследуется концепция пространственной музыки Штокхаузена, реализуемая в его электронных композициях и опусах сериального периода.

Штокхаузен неоднократно обращался к пространственной композиции в своем творчестве, а также опубликовал ряд работ об электроакустике с использованием пространственного фактора. В 1953 году, еще в начале своего творческого пути, когда Штокхаузен был ассистентом Г. Аймерта в студии WDR в Кельне, его творчество реализовывалось в русле тотального сериализма. Одним из основополагающих свойств всевластия структуры был контроль над каждым элементом системы и каждым отдельным параметром при помощи серийной матрицы. Штокхаузен вполне справедливо полагал, что прецедент такого распространения многопараметровости на сериальный принцип можно найти уже в работах Веберна. Обратившись к Концерту Веберна Opus 24, композитор утверждал, что наиважнейшим для Веберна становится не единственный гештальт (т.е. в данном случае структура), а соблюдаемая им последовательность пропорций для высот/частот, длительностей и громкостей». Электронная музыка была идеальной средой для реализации подобных идей, поскольку именно это позволило композитору создать музыкальный материал и, следовательно, организовать тембр и пространство в соответствии с серией. Данный принцип был реализован Штокхаузенем в одной из первых электронных композиций, сочетающих живой голос и электронные преобразования с сериальной матрицей, распространяемой на параметры электронной музыки – «Gesang der Jünglinge» («Песнь отроков») (1955/1956).

В параграфе 3.2. «Архитектурная пространственная музыка» анализируются идеи композиторов в области пространственной композиции, связанные с построением особого архитектурного пространства.

Убежденность Штокхаузена в необходимости создания новых залов для прослушивания пространственной музыки, о которой уже было сказано выше, переросла в идею создания сферических помещений, снабженных вокруг динамиками. В середине этого помещения для слушателей будет подвешена прозрачная платформа, через которую будет проходить свет и звук. Одной из вершин авангардной электронной музыки были экстравагантные международные экспозиции конца 1950-х и 60-х годов, в которых были представлены работы в направлении *multimedia art* таких выдающихся композиторов, как Штокхаузен, Варез и Ксенакис. Общеизвестный факт, что в 1956 году архитектор Ле Корбюзье получил предложение создания павильона для всемирной выставке ЭКСПО–58 в Брюсселе от электротехнической фирмы «Филипс». Последующее поручение проектирования павильона архитектору и композитору Ксенакису, который создал уникальное здание, лишенное прямых стен, состоящее из сложных криволинейных поверхностей, открыло процесс тесного творческого взаимодействия архитектуры и музыки.

В параграфе 3.5. «Восприятие абстрактных пространственных конструкций» исследуется преобладание абстрактных конструкций над

слышимостью их конечных звуковых результатов, которое является основной проблемой в музыке послевоенного авангарда XX в.. Развитие электронных процессов, которые могли бы динамично перемещать звуки в пространстве, побуждало таких композиторов, как Штокхаузен, применять подобные динамические процессы и в инструментальной пространственной музыке. В концепции пространственной музыки, сформулированной в статье «Musik in Raum», Штокхаузен предполагает, что пространственное распределение может использоваться для структурирования и артикуляции различных слоев материала, что позволяет избежать однородной пуантилистической ткани, ставшей «общим местом» для многих двенадцатитоновых композиций. Во многих отношениях это похоже на концепцию пространственной музыки Бранта. Фундаментальная пространственная теория Штокхаузена тесно связана с его теорией единого временного поля, в связи с тем, очевидно, что она базируется на переосмыслении времени, что в целом характерно для музыки послевоенного авангарда. При этом, однако, обращает на себя внимание некоторая умозрительность, присущая ей в целом: а именно – игнорирование специфики слушательского восприятия применительно к осязательным процессам различения микро- и макроколебаний. Вместе с тем, через переосмысление этих процессов как органического единства преодолевается искусственное равноправие параметров в эстетике сериализма и, таким образом, обосновывается поиск универсальной единой структурной матрицы с логически и органически взаимосоподчиненными элементами, что характеризует уже период постсериального развития новой музыки: французской спектральной школы и позднего Штокхаузена.

В параграфе 3.6. «Пространственная диффузия и наследие *Musique Concrète*» прослеживается наследие конкретной музыки в творчестве композиторов, которые создают стерео- электроакустические композиции специально для живой диффузии – или живого распределения «динамических ансамблей». Термин акустическая музыка, означающий звук, который слышится без соответствующей видимой причины, часто используется для описания этого метода. Однако точное определение этого термина оспаривается, поскольку оно может просто относиться к средствам производства, то есть музыке только для динамиков или к определенному стилю композиции. Пространственная диффузия использовалась в самых ранних выступлениях *Musique Concrète*. П. Шеффер представил идею движения звука по различным звуковым траекториям и создания пространственного рельефа через контраст статических пространственных положений и динамических источников, которые контролируются исполнителем «вручную» с помощью пространственного потенциометра. В течение следующих двух десятилетий в качестве приоритетного выбора были приняты двухканальная стерео и магнитная лента, а композиторы во главе с Пьером Анри приступили к формированию исполнительской практики, основанной на распространении стереофонического источника на большое количество динамиков, используя специальный микшерный пульт. В отличие от многоканального принципа, используемого Штокхаузенем и другими, этот «оркестр» динамиков состоит из источников звука разнообразного диапазона, выбранных по их специфическим характеристикам. Эта эстетика фокусируется скорее на временном, спектральном и пространственном развитии звуков, нежели на соотношении между этими

параметрами, и поэтому диффузионный процесс используется для преувеличения динамического, спектрального и пространственного содержания музыкального материала, уже присутствующего в работе. В ранних выступлениях вмешательство инженера было необходимо из-за технических ограничений магнитной ленты (таких, как шипение ленты и ограниченный динамический и спектральный диапазон), и со временем эти технические факторы стали бы включать диффузионный процесс.

В параграфе **3.7. Спектрморфология и Пространственные жесты** рассматривается теория спектрморфологии как средства описания и анализа электроакустического восприятия Денниса Смолли. Он использует термин *source-bonding* для описания этой естественной тенденции связывать звуки с предполагаемыми источниками или друг с другом по причине общего происхождения. В инструментальной музыке этот процесс определяется физическим взаимодействием исполнителя с инструментом, поскольку спектрморфологический контур звука показывает, как инструмент возбуждается исполнителем. Смолли предполагает, что в случае акустической музыки источник и причина воспринимаемого звука могут быть отделены от непосредственно переживаемого или известного физического жеста, понятие, которое он называет жестовой суррогатностью. Суррогатность первого порядка относится к звукам, создаваемым человеческими жестами, такими как традиционная инструментальная музыка и пение. Суррогатность второго порядка сохраняет некоторые аспекты человеческого жеста, но результирующая спектрморфология не может быть идентифицирована как известный музыкальный инструмент. Удаленная суррогатность применяется, когда звук не связан с жестовой деятельностью человека или каким-либо другим известным источником, таким как необычные синтезированные звуки. Смолли предполагает, что способ электроакустической музыки использует технологию для развития музыкального жеста за пределами нотной инструментальной парадигмы – одно из ее величайших достижений. Он описывает жест как траекторию движения энергии, которая может быть сформирована композитором посредством манипулирования атакой и затуханием звукового объекта. Таким образом, движение звука в пространстве должно поддерживать и подчеркивать присущий ему спектрморфологический профиль звукового объекта. Смолли предполагает, что слабые жесты, растянутые во времени или медленно развивающиеся, отделяются от человеческой телесности и воспринимаются как имеющие отношение к окружающей среде. Это приводит к смещению внимания от прямого движения отдельного жеста к статичной текстуре окружающей среды, в которой внутренняя активность звукового объекта находится в центре внимания. Таким образом, композиция может использовать либо «жестовую» структуру, которая подразумевает степень движения вперед, вызванную каким-то внешним импульсом, либо «текстурную» структуру, которая больше фокусируется на внутренней активности звука, который, по-видимому, действует без какого-либо очевидного внешнего стимула. Смолли предполагает, что жест и текстура могут использоваться в качестве принципов формирования в композиции, и этот процесс проиллюстрирован в его акустической композиции «Empty Vessels» (1997). Он признает, что восприятие слушателя будет зависеть не только от спектрморфологического профиля, созданного композитором, но и от акустики

помещения прослушивания. Поэтому он делит воспринимаемое пространство на воссозданное звуковое пространство (которое содержит пространственные идеи, смоделированные композитором), и пространство, обращенное к слушателю.

В параграфе **3.8. «Электроакустическая пространственная музыка»** описываются методы пространственной организации. В первом и наиболее распространенном случае используются традиционные инструменты в сочетании с ранее подготовленным электронным треком, и этот мультимедийный тип был действительно единственным технологически возможным решением до развития цифровых технологий. По мере увеличения мощностей процессоров и соответственно возможностей цифровая обработка инструментов в режиме реального времени стала возможной.

В параграфе **3.9. Фиксированная медиа электроакустическая пространственная музыка** рассматриваются ранние электроакустические примеры, в том числе композиция Штокхаузена «Kontakte» (1958-60) – одна из самых ранних и известных электроакустических композиций, включающих как живые акустические инструменты и исполнителей на них, так и пространственные электронные звуки. Эту пьесу можно исполнить и как запись, и как мультимедийную композицию. Штокхаузен различным образом преодолевает конфликт между статичными исполнителями и пространственно-динамической электронной частью.

В параграфе **3.10. «Электроакустическая музыка в реальном времени»** анализируется творчество Пьера Булеза. Как и на Штокхаузена, на Булеза оказали глубокое влияние идеи Антона Веберна и тотальный сериализм Оливье Мессиана. Булез сначала не разделял интереса Штокхаузена к электронной или пространственной музыке. Однако, к концу пятидесятых – началу шестидесятых, музыка Булеза стала включать в себя в некоторых случаях электронные звуки и пространственные эффекты. Особенно его интересовало сочетание электронных и акустических звуков (статья 1955 года о будущем электронной музыки «À la limite du pays fertile»).

Четвертая глава «Пространственная композиция в начале XXI в.» представляет типологию пространственной музыки XXI в., которая приводится в первом параграфе. Спектр применения пространственных факторов в новой музыке конца XX – начала XXI вв. – весьма широк и многообразен. В данной работе, посвященной не проявлению пространственного фактора, а именно пространственной композиции, необходимо создать классификацию этого нового направления композиторской практики с тем, чтобы представить этот феномен как структурированное явление. При всем многообразии пространственной музыки можно объединить явления в четыре группы:

- *пространственно-локализованная музыка* представляет собой тип музыкальной композиции, в которой пространственный фактор выделен в качестве самостоятельного музыкального параметра.

- *сайт-специфичное искусство или site-specific* – является в определенном смысле наследием минималистического и перформативно-акционистского искусства.

- третья группа явлений пространственной музыки связана с медиа-пространством и использованием саундскейпов в композиторской практике. Ее можно условно обозначить как *медиапространственная композиция*. Это и композиции Фаусто

Ромителли и различного рода пейзажные и ландшафтные оперы Петера Аблингера.

- *иммерсивная пространственная композиция* – в которой пространство является параметром, подверженным наибольшим изменениям в контексте импровизационно-перформативных практик.

В рамках данной главы будут проанализированы сайт-ориентированная композиция и импровизационно-перформативные технологии пространственной композиции.

Дальнейший путь исследования лежит через анализ каждого из приведенных видов типологии. Заключительный параграф четвертой главы «Пространственная композиция в музыке российских композиторов XXI в.» посвящен развитию идей пространственной музыки в начале XXI в.. В российской новой музыке идея организации специфического звукового пространства также получила свое широкое распространение и развитие. Актуальность создания специфических концертных площадок для исполнения новой музыки и реализации оригинальных пространственных композиторских идей не вызывает ни малейшего сомнения: появляются специфические концертные пространства, в которых становятся возможными работа с акустическими параметрами звукового материала, а также привлечение современных мультимедиа-средств (Новая сцена Александринского театра в Санкт-Петербурге, «Электротheater Станиславский», ГЦСИ в Москве).

В параграфе анализируются идеи реализованные в пространственной композиции у композитора В. Горлинского, сформулированные и декларированные в его своеобразном манифесте «пространственной музыки» – публичной лекции, которая дается в приложении диссертации.

В **Заключении** диссертации содержатся выводы: Проведенное исследование позволило выявить множество факторов, задействованных в пространственной музыки: это и обновление слухового восприятия, концепция звуковой экологии Р.М. Шейфера, концепция нового бытования искусства в постиндустриальном пространстве Р. Смитсона в интерпретации П. Аблингера.

Всестороннее изучение художественных практик, осваивающих новое понимание пространства, способствует развитию и современной философской мысли. Композиторское творчество вносит свой вклад в процесс этого осмысления. Концептуальные аспекты художественного творчества, находящегося на грани различных искусств, создают широкое перцептивное поле, в котором взаимодействуют как визуальные, так и звуковые факторы пространства. Таким образом, в исследовании доказана сущность феномена пространственной музыки, которая состоит в репрезентации авторского ощущения топоса в композиторской практике в пространственной композиции.

Определено, что предпосылками феномена пространственной музыки служат современные концепции акустической экологии, а также концепты философии постструктурализма, такие как «пространство гетеротопии» Фуко.

Пространственная композиция, являющаяся специфическим жанром новой музыки, что было доказано в процессе исследования – это жанр, открывающий сегодня широкие перспективы для развития современных композиторских идей, находящихся на грани различных видов искусств (музыка и архитектура), а также

интеллектуальных областей (математика, геометрия пространства, акустика, композиторское творчество).

В исследовании был проанализирован генезис пространственной композиции западно-европейской музыки конца XX – начала XXI вв.: от зарождения в протопространственной музыке и до XXI века. Гипотеза исследования подтвердилась, а выводы соответствуют предположениям.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Гудачев О.М. Концепт гетеротопии М. Фуко: "Другое пространство" в новой музыке последней трети XX – начала XXI века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 131-138 (0,5 п.л.)
2. Гудачев О.М. Концепция Пространственной музыки: от зарождения до середины XX века // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 105-117 (0,4 п.л.)
3. Гудачев О.М. Жанр звуковой драмы в новой музыке. Трагедия слухового восприятия "Прометей" Луиджи Ноно и моноопера Беата Фуррера «Фама» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 165-174. (0,4 п.л.)
4. Гудачев О.М. Концепт гетеротопии в новой музыке последней трети XX – начала XXI века. // Архитектоника современного искусства. Жанрово-видовые трансформации // Сборник статей, Изд.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. СПб, 2016. С. 153-160. (0,3 п.л.)