

information society and the existence of permanent constituent elements of spiritual culture. Even in such a technically imperfect art project as an online theater felt reducing the difference between art and life. Here there are also the "unity of art and technology of mysticism" about which V. S. Soloviev wrote, and "total consciousness" equal participation of the audience and authors are mentioned by V. V. Ivanov. This means that the perspectives and creative problem solving in the axiological space of Cosmism are endless for authors of the third millennium, who are looking for ways of discovering new mental spaces for self-realization of the creative spirit. This means that the perspectives and solutions to the problems of axiological space of Cosmism are endless for the third millennium authors, who are looking for ways of discovering new mental spaces for self-realization of the creative spirit.

Key words: contemporary culture, media culture, media art, Cosmism, axioconstants, virtual reality, media technology, internet-theatre.

УДК 781.6:786.2

Афанасенко Тетяна Володимирівна,
здобувач

ПРОСТОРОВІСТЬ МУЗИЧНОЇ ФАКТУРИ ЯК КОМПОНЕНТ ТЕМБРОКОЛОРИТУ

Стаття присвячена проблемі просторовості музичної фактури. Розкривається взаємозв'язок поняття просторовості і об'єктивного фізичного та умовного музичного простору. Формується загальна система координат музичної просторовості. Розглядаються головні темброкологістичні ефекти, побудовані на явищі просторовості (на прикладі творів Олів'є Мессіана).

Ключові слова: фізичний простір, музичний простір, просторовість музичної фактури, координати музичної фактури, ефекти просторовості, темброкологістичні ефекти.

Проблема просторовості в музиці полягає в тому, що музичне мистецтво, на відміну від живопису, архітектури чи навіть театру, не відноситься до просторових. Тому музичне поняття просторовості таке ж умовне, як і поняття часу в живописі. Просторові відчуття виникають в сприйнятті слухача на базі музичного матеріалу та загального внутрішнього просторово-слухового досвіду. Суб'єктивність цього процесу не дозволяє його дослідити в усьому обсязі явищ, але дає змогу виділити основні тенденції в сфері просторовості. Головне ускладнення дослідження полягає в тому, що для повного розкриття проблеми необхідно поєднати як дані акустики та фізіології, так і музичної психології та теорії музики.

Проблеми просторовості торкалися такі вчені, як: Г. Гельмгольц, Г. Ріман, К. Штумпф, Е. Горнбостель, В. Келер, Е. Курт, Г. Ревеш, Б. Асаф'єв, К. Бергер, М. Друскін, К. Мелік-Пашаєва, Б. Теплов, А. Рощенко, О. Чекан. Докладно питання просторовості розкриті в книзі Є. Назайкинського "Про психологію музичного сприйняття", зокрема в її другому нарисі за назвою "Просторові компоненти в сприйнятті музики" [4]. Деякі аспекти проблеми розкриті в дисертації "Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці" І. Г. Довжинець (Одеса, 2006) [1]. Однією з останніх праць в цієї сфері є дисертація С. А. Мозгот "Музыкальное пространство в творчестве К. Дебюсси" (Саратов, 2006) [3].

Незважаючи на докладність дослідження та великий обсяг спостережень попередніх дослідників, все ж таки ними не було запропоновано стислої, чіткої та цілісної схеми дії координат просторовості в музиці. Отже, мета даної статті – розкрити систему взаємодії між координатами просторовості об'єктивної реальності та умовного музичного простору. Завдання дослідження: визначення чинників, що сприяють виникненню просторових уявлень в музиці; викладення головних музичних ефектів просторовості на прикладі фортепіанних творів О. Мессіана; обґрунтування просторовості як компонента системи темброкологістичності¹.

Просторовість є такою властивістю фактури, яка, реалізуючись через музичні засоби, базується все ж таки на уявленнях і відчуттях позамузикальних, пов'язаних з життєвим досвідом пізнання простору. Як відомо, реальний простір трьохмірний, має три однорідних виміри: висоту, ширину та глибину. Доповнені рівноправним четвертим виміром – часовим, вони являють собою фізичну модель світу, просторово-часовий континуум. У процесі розвитку музичного мистецтва стало прийнятним виділяти координати музичної тканини, так би мовити, "музичні аналоги" фізичних координат: вертикаль, горизонталь і глибину. Однак механізм передачі просторових відчуттів через музичну фактуру настільки складний і необ'єктивний та у відомому сенсі умовний, що вимірювання фізичні та музичні співвідносяться опосередковано. Множинність музичних аналогій, які перегукуються з різними за природою слу-

ховими, зоровими, дотиковими відчуттями та їх комбінаціями, не дозволяє виділити єдиної, абсолютної для всіх явищ системи взаємозв'язків між реально відчутим та репрезентованим музичним простором.

Незважаючи на таку ілюзорність, невловимість музичних просторових уявлень, деякі з них все ж настільки закріпились в музичній свідомості, існують немов би "на законних підставах". Зараз складно уявити хоч скільки-небудь докладний аналіз фактури музичного твору без урахування його просторово-часової моделі; гра виконавця, який не відчуває якостей глибини музичної тканини, сприймається як плоске, нерельєфне відображення композиторського задуму. Тому видається дуже цікавим простежити такого роду закріпленні взаємозв'язки між координатами фізичного і музичного простору.

Найважливішою для просторових уявлень є вертикальна координата, яка визначає як напрям послідовного розгортання мелодійних ліній і фактурних пластів за висотною шкалою, так і показники одночасного звучання висотних комплексів. Відтак музична вертикаль ніби "відображає" відразу дві фізичні координати – висоту та ширину. Рух мелодійної лінії вгору сприймається як рух об'єкта вгору в реальному просторі та навпаки. Широке розташування вертикального комплексу викликає ілюзію широкого, панорамного образу, а вузьке викликає уявлення про невеликі розміри об'єкта або простору, в якому він розміщений. Такі аналогії притаманні як програмній, так і непрограмній музиці, але підкріплені авторською програмою вони посилюють свій вплив на слухача у багато разів. Ось лише кілька прикладів з "20 поглядів на Ісуса-немовляти" Олів'є Мессіана. У № 15 циклу ("Поцілунок Ісуса-немовляти") виділяється епізод, над яким у тексті стоїть ремарка "руки розпростерті до любові" (тт. 78-93) [8, 115]. Музично це відображається кількома хвилями акордових побудов, що немов із зусиллям завойовують простір верхніх регістрів. Руху акордових структур вгору протистоїть вагомий нижній голос, але й він пізніше піддається загальному напрямку, підіймаючись на цілу октаву. Виникає відчуття реального напруженого руху вгору. Прикладом широкого розташування фактури та відповідно панорамного, об'ємного просторового враження може служити № 1 циклу ("Погляд батька") [8, 1-5]. Один лише нотний запис на трьох рядках дозволяє відчути масштабність фактурного простору. Три фактурних пласта (тема, її акордовий відсвіт октавне відлуння), що займають майже весь обсяг фортепіанної клавіатури, заповнення всіх трьох регістрів і зміщення основної звукової щільності в нижній породжують відчуття неосяжного для людського погляду космічного простору.

Звичайно ж, такого роду ілюзії виникають на основі реального життєвого досвіду, і не тільки просторового. Фізіологи та психологи встановили, що звуковисотні відчуття сформовані насамперед вокально-моторними та вібраційними відчуттями в процесі співу [4, 155]. Верхні звуки локалізуються в районі піднебіння та лоба співаючого, нижні – в районі гортані та грудей, таким чином, людина сприймає висоту звуку через співвіднесення її з положенням вібрації у тілі. Це ж відображає й прийнята система звуковисотної нотації. Уявлення про широту простору, у свою чергу, також ґрунтуються на висоті звуку. Але вони сприймаються вже не послідовно, а симультанно, внаслідок чого увага акцентується не стільки на самих тонах, скільки на відносинах між ними, відстанях. Таке симультанне відчуття великої відстані між звуками або комплексами і породжує відчуття широти (широти охоплення регістрів – широти охоплення поглядом простору), мала відстань створює ефект близькості (близького розташування звуків – близького розташування об'єктів). Важливе значення для таких асоціацій має гомогенність музичного діапазону: мелодія або висотний комплекс не змінює своїх інтервальних співвідношень при перенесенні з однієї октави в іншу. У цьому сенсі музичний діапазон аналогічний фізичному простору, в якому переміщення предметів не впливає на їх форму. Таким чином, проведення теми або акордової послідовності в іншій октаві може сприйматися як наближення або віддалення предмета в просторі.

Абсолютно необхідною для відчуття просторовості є координата глибини, яка в музиці виконує таку ж важливу функцію, як перспектива в живописі. "Глибинні" якості фактури виявляються, перш за все, через засоби динамічних і тембральних відмінностей між голосами, шарами, планами, але не тільки за допомогою них. У силу вступають також і фактурні відмінності: ритмічний і регістровий контраст, відмінності в мелодійно-малюнку, самому характері руху. Тембрально-динамічний і фактурний контраст розширює музичну тканину, дозволяючи оцінити всю її багатоплановість, рельєфність, перспективу. Передумовами для таких асоціацій є знову ж таки перцептивний досвід людини: гучне сприймається як розташоване близько, тихе – як далеко; в тембральному плані повнозвучний, відкритий тембр сприймається як близький, а глухий, порожній як далекий.

Динамічна аналогія "голосно – близько, тихо – далеко" одна з найбільш явних, наочних; вона супроводжувала музику протягом всієї її історії, її обґрунтованість підтверджується щоденним слуховим досвідом людини. Вона реалізується через кілька виразних прийомів. Один з них – просте послідовне зіставлення фрагментів гучного та тихого звучання, яке в окремих випадках може розцінюватися як ефект відлуння. Інший – крещендування, що сприймається як наближення, і зворотний прийом приглушення звучності – віддалення. Наприклад, у вступному розділі № 18 "20 поглядів на Ісуса-немовляти" ("Погляд

страхотливою благодаті", тт. 1-20) наближення зображується й засобами динаміки (рухом від *p* до *ff*), й симетричним зближенням фактурних пластів [8, 138-139]. Так вертикальна і глибинна координати об'єднуються, підсилюючи ефект наближення. Нарешті, найбільш невід'ємною функцією динаміки у сфері просторовості є функція розшарування фактури на рельєф і фон, яка виявляється скрізь, де існує більше одного фактурного голосу або пласта. Значимість її неможливо переоцінити, і особливо, це стосується фортепіанної музики Мессіана з її багатоплановістю архітекτονіки та багатоскладністю гармонії. Вказівки автора в цьому сенсі завжди дуже точні: Мессіан часто вказує динамічний нюанс не тільки для кожного пласта фактури, але й відображає мікродинамічний розподіл у самому акорді ("Амінь бажання", партія II ф-но [9, 33]; № 6 – "Лісовий жайворонок" з "Каталогу птахів" [5, 2]). У циклі для двох фортепіано "Видіння Амінь" задачі динамічного розшарування фактури знаходяться в розряді найголовніших, так як подвійний звуковий обсяг в інших випадках ризикуює перерости в загальний гул.

Щодо взаємозв'язку тембральних характеристик і просторових відчуттів, то тут треба відзначити дві найважливіші об'єктивні передумови. З одного боку, при віддаленні звукового джерела високі обертони, що поглинаються повітряним простором, послаблюються швидше нижніх. З іншого боку, поріг чутності для низьких частот вище ніж для високих, тому й частина низьких обертонів на певній відстані вже не буде чутна. В результаті тембр звукового джерела, що віддаляється, стає все більш бідним і одночасно світлим, так як більша частина сприйнятих вухом обертонів – високі. Отже, приглушення тембру (засобами динаміки або сурдини, аналогом якої в фортепіано можна вважати ліву педаль) також працює на ефект віддаленості або віддалення об'єкта.

Нарешті, часова природа музичного мистецтва робить абсолютно необхідною наявність у музичній тканині координати горизонталі. Якщо дія вертикалі та глибини сприймається насамперед на першому, фонічному, рівні фактури, то горизонталь дозволяє відчутти простір як розгортання певним чином розташованих музичних подій. Такий музичний уявний простір часто має нелінійні прояви, особливо на рівні великих розділів: залежно від образного контексту деякі моменти можуть сприйматися як повернення в минуле, роздуми про майбутнє, час може "стискатися" при однорідності, монотонності матеріалу, і "розтягуватися", якщо подієвий ряд частішає. У темброкolorистичному плані горизонталь допомагає яскравіше відчутти фарби через їх контрастну взаємодію між собою, сприйняти барвисті звучності як своєрідні одиниці колористичного плану твору, вловити сам ритм барвистих змін.

Розглянемо спеціальні музичні ефекти, що створюють враження просторовості.

Мабуть, найяскравіший просторовий ефект у музиці дає імітація резонансу або відлуння. Назайкинський у нарисі "Просторові компоненти в сприйнятті музики" відзначає, що, якщо час запізнювання відбитого звуку не перевищує 0,05 сек., то для слуху виникає ревербераційний ефект гулкоті (резонансу); звукові сигнали, більш розтягнуті в часі (приблизно до двох-трьох секунд, а іноді і більше), сприймаються як відлуння [4, 129-130]. Відповідно і в музиці є певна ритмічна різниця між цими двома ефектами. Імітація резонансу відбувається в групах дрібних тривалостей (восьмих, шістнадцятих), в той час як імітація відлуння вимагає деякого часового відступу, повторюються вже не окремі звуки, а цілі мотиви. Так у № 2 циклу "Прелюдії" О. Мессіана ("Екстатична пісня серед сумного пейзажу") арпеджіровані октави створюють враження резонансу великого простору (або приміщення), коли за першим звуком швидко слідують його відзвуки-відображення (тт.10-12) [7, 3]:

The image shows a musical score for piano, likely from the 'Preludes' by Olivier Messiaen. It features a complex texture with multiple voices. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). A section of the score is marked 'Presser Rall.' (Presser Rallentando), indicating a change in tempo. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents, to convey the intended performance style.

У № 5 "Каталогу птахів" ("Сіра сова") страхотливий крик Сірої сови повторюється в динаміці *piano* (на кілька градацій нижче) через невелику паузу, що дозволяє розцінити повтор як відлуння (тт.50-51) [5, 3]. Ехо і резонанс у багатьох своїх природних проявах неодноразово фігурує в "Каталозі птахів". Ось як реалізується "відлуння скель, вихровий резонанс" у № 3 циклу ("Синій дрізд"): партія правої руки (спів Дрозда) доповнюється "відлунням" в партії лівої – інтервалами того ж лада з повто-

рною інтонаційною структурою в фоновій динаміці, що і створює враження багато разів повторюваного відгону (т.200) [5, 15]:

Merle bleu
Très modéré (♩ = 80)

Red. (m.g. dessus) (écho des rochers, résonance tournoyante)

Ефект просторовості дає й такий простий прийом як вживання пауз. У № 1 "Каталогу птахів" дисонантні акорди, що представляють "крики альпійської галки над прірвою", розділені тактами фермати (тт. 28-29) [5, 2]. Вони дозволяють відчувати ревербераційні відзвуки після звучних акордів при виконанні в концертному залі. Вони також мають семантичне навантаження: символізують відсутність відповіді на вигуки птиці, мовчання і порожнечу прірви-простору. Про те ж говорить і ремарка над темою галки – "трагічний плач на самоті":

Chocard des Alpes
Bien modéré (♩ = 112)

Red. (un Chocard traverse le précipice en criant) (cri tragique dans la solitude)

Також Мессіан часто використовує природні резонансні властивості роялю. Довгі акорди, подовжені тактами звучних пауз – не рідкісне явище у творчості Мессіана (дивитися "Каталог птахів", "Садова славка"). Постійне прислуховування до відгону попереднього звукового комплексу – це й відблиск того уявного простору, де відбувається дія (поля, ліси, море), й ознака авторського погляду, поверненого не до себе, а до природи. Наприклад, масштабне полотно "Садова славка" закінчується трьома тактами звучних пауз, над другим з яких стоїть знак фермати (тт.992-994) [6, 55].

До розкриття резонансної природи роялю можна віднести приклади гучних акцентованих звучностей на глибоко відкритій педалі. Зазвичай в цьому випадку автор вказує виконавцю "дозволити всім звукам резонувати". Така партія I фортепіано в останньому номері "Видіння Амін" та "резонанс кам'яних стін" № 3 "Каталогу птахів" (тт. 103-104) [9, 78; 5, 8]:

Red. (résonance des parois rocheuses)

Майже завжди такого роду ефект посилюється звуковими комплексами, побудованими на резонуючій властивості тритона та пустотності квінти. Питання інтерваліки у світлі просторовості фактури заслуговує окремої уваги. Про характеристики інтервалів, що підсилюють ефект просторовості, пише й Назайкинський у нарисі "Просторові компоненти в сприйнятті музики". Він називає квінту "пустотною", малу септиму "повітряною", а октаву такою, що "викликає враження широти охоплення простору" [4, 133-134]. Примітно, що всі ці інтервали входять в ряд перших семи обертонів спектру, та саме на їх основі ґрунтується вся гармонійна мова Мессіана. Саме октавну, квінтові, терцову та

рідко септимова гармоніка можуть виділяти ревербераційні відзвуки в спектрі відбитого звуку. Відтак дані інтервали пов'язані в сприйнятті слухача з просторовим відгомном гучних приміщень. Просторові властивості інтервалів постійно використовуються Мессіаном у побудові вертикалі, приклади застосування просторової інтерваліки у творчості композитора численні.

Ідея відгону з'являється у Мессіана й в більш метафоричному вираженні. Відомий мессіанівський прийом верхніх та нижніх призвуків – це свого роду якщо не луна, то відображення більш рельєфного матеріалу, реверберація в особливому середовищі. У роботу включаються відразу кілька музичних засобів. Це й більш тиха, фоновна динаміка, й "далекі" регістрові розташування, нарешті, складена інтерваліка акордів ("ефекти найчистішої фантазії" [2, 74]). До того ж фактурне розшарування ще більш "поглиблює" музичну картину. У № 7 "Каталогу" ("Велика очеретянка") звуковий ефект призвуків символізує та ніби переходить у сприйнятті слухача в зоровий ефект відсвіту-рефлексу. Глибокі акорди в ладу № 2 обмеженої транспозиції (червоний та фіолетовий кольори) відображаються тихими світлими "рефлексами" в ладу №3 (оранжевий) (т.496) [5, 38]:

Coucher de soleil rouge et violet (sur l'étang des iris)
(9^h du soir)

Lent (♩ = 50)

(rêveur)

(rouge et violet)

(orangé)

Нарешті, величезну роль у створенні звукового простору відіграє багатоплановість фактури. Чим більше планів (незалежних мелодичних малюнків, фактурних пластів), чим більш вони контрастні один одному, диференційовані, тим яскравіше проявляється глибинна координата, а фактура набуває обсягу. Неподібність планів (особливо динамічна і регістрова) тут має вирішальне значення, інакше фактура буде сприйматися як щось монолітне, плоске. Важливе значення має охоплення регістрів. У фактурі Мессіана лінії потовщені октавним подвоєнням або щільною аккординою, так вони набувають значення пластів, охоплюючи часто майже весь фортепіанний діапазон. У такій ситуації навіть традиційна кількість планів (2-3) звучить об'ємно і "глибинно". Багатоплановість фактури Мессіана найяскравіше проявилася у творах релігійного періоду, в "20 поглядах на Ісуса-немовляти" [8] і особливо в "Видіннях Амінь" [9].

В іншій площині лежать прояви просторовості, засновані на самій графіці фактурних ліній, що передають пластику руху. Назайкинський пише: "...существенной реальной базой для возникновения пространственных ощущений и представлений является также двигательный опыт человека...оценка движения, динамических форм, встречающихся в действительности, – это во многих случаях и оценка пространства движения" [4, 149]. Дійсно, музичний рух фактурного голосу в просторі трьох координат асоціюється з рухом у реальному просторі. Особливо мальовничі такого роду імітації реального руху у творах О. Мессіана пантеїстичного періоду. Це зображення пташиного польоту: в № 1 ("величний політ золотого Орла") та № 11 ("канюк парить колами") з "Каталогу" та вражаюча картина польоту Коршуна з "Садової слави" (тт. 832-874) [5, 2; 5, 16; 6, 44-47]. У польоті Коршуна, крім описаних вище прийомів наближення-віддалення, переданих динамікою, та руху вгору-вниз за висотною шкалою, є цікавий прийом привнесення характеристик навколишніх об'єктів у простір руху. У самому фактурному малюнку, що символізує політ, спочатку вгадується пластика теми Хвиль на воді, далі майже цитується тема Ясеня та завершується політ поверненням знову ж "на водну гладь". Так Мессіан зображує не тільки сам політ, а й окреслює особливості місцевості, над якою цей політ відбувається. Рух супроводжує багато образів природи ("сплески хвиль", схід та захід сонця, "порив вітру над морем", "темрява та туман розсіюються") і численні характеристики птахів та інших мешканців ("акробатичний політ галок", "сутичка між вороном і яструбом", "жаба трясє кістями" тощо) [5].

Завершуючи та синтезуючи попередній аналіз, треба зазначити, що явище просторовості найбільш пов'язане з реальним просторово-орієнтаційним та зорово-дотикальним досвідом людини, на

основі якого народжується безліч музичних уявлень. Головна функція просторовості – дати уявлення про умовний квазіпростір, де відбуваються музичні події. Але є й інша, колористична функція просторовості, яка робить її невід’ємним компонентом темброкологориту. Аналіз головних ефектів просторовості показав: такі ефекти найчастіше побудовані на засобах виразності, що складають систему темброкологорита, а саме динаміці, артикуляції, педалізації, інтерваліки, тембрі, висотному положенні та самій фактурі в цілому. Нема сумніву також, що наведені приклади ефектів просторовості з фортепіанної спадщини О. Мессіана є одними з найяскравіших проявів темброкологористичного мислення композитора. Мальовничі образи породили яскраві звучності, що стали "кольорами" в композиторській палітрі О. Мессіана. Відтак просторовість як компонент системи темброкологорита здійснює зв'язок з більш високими системами – образно-естетичною та стильовою.

Примітки

¹Темброкологорит – система барвистих звучностей, утворених комплексом музичних виразних засобів (тембром, звуковисотністю, артикуляцією, педалізацією, динамікою, гармонійною та ритмічною організацією, фактурними формами, малюнком голосів і характером взаємодії фактурних пластів) з метою створення колористичних ефектів: яскравих фактурних образних характеристик, синестетичних ілюзій (кольорових, просторових, графічних), тембрових аналогій.

Література

1. Довжинець І. Г. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – муз. мистец. / Інна Георгіївна Довжинець ; Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 15 с.
2. Мессіан О. Техніка мого музикального язика / О. Мессіан; пер. и ком. М. Чебуркиной. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. – 124 с.
3. Мозгот С. А. Музикальное пространство в творчестве К. Дебюсси : автореф. дисс... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – муз. искусство / Светлана Анатольевна Мозгот ; Саратов, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/muzykalnoe-prostranstvo-v-tvorchestve-kloda-debjussi.html>
4. Назайкинський Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
5. Messiaen O. Catalogue d'oiseaux: partition / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1964.
6. Messiaen O. La fauvette des jardins: partition / O. Messiaen. – P.: Leduc, 1972.
7. Messiaen O. Preludes / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1930.
8. Messiaen O. Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1945.
9. Messiaen O. Visions de l'Amen / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1944.

References

1. Dovzhinets I. G. Vidtvorennya plernernih efektiv u fortepianniy muzitsi : avtoref. dis. ...kand. mystetstvoznnav.: spets. 17.00.03 – muz. mistets. / Inna Georgiivna Dovzhinets ; Odeska derzh. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi . – Odessa., 2006. – 15 s.
2. Messian O. Tehnika mogo muzykalnogo yazyka / O. Messian ; per. i kom. M. Cheburkinoy. – M.: Greko-latinskiy kabinet Yu.A. Shichalina, 1994. – 124s.
3. Mozgot S. A. Muzykalnoe prostranstvo v tvorchestve K. Debyussi : avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.02 – muz. iskusstvo / Svetlana Anatolevna Mozgot ; Saratov, 2006. [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/muzykalnoe-prostranstvo-v-tvorchestve-kloda-debjussi.html>
4. Nazaykinskiy E.V. O psihologii muzykalnogo vospriyatiya / E.V. Nazaykinskiy. – M. : Muzyka, 1972. – 383 s.
5. Messiaen O. Catalogue d'oiseaux: partition / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1964.
6. Messiaen O. La fauvette des jardins: partition / O. Messiaen. – P.: Leduc, 1972.
7. Messiaen O. Preludes / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1930.
8. Messiaen O. Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1945.
9. Messiaen O. Visions de l'Amen / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1944.

Афанасенко Т. В. Пространственность музыкальной фактуры как компонент темброкологорита

Статья посвящена проблеме пространственности музыкальной фактуры. Раскрывается взаимосвязь понятия пространственности относительно объективного физического и условного музыкального пространства. Формируется общая система координат музыкальной пространственности. Рассматриваются главные темброкологористические эффекты, построенные на явлении пространственности (на примере произведений Оливье Мессіана).

Ключевые слова: физическое пространство, музыкальное пространство, пространственность музыкальной фактуры, координаты музыкальной фактуры, эффекты пространственности, темброкологорит.

Afanasenko T. The spatiality of music texture as a component of timbre-coloring

This article is devoted to the problem of spatiality of musical texture. It reveals the relationship between the concepts of spatiality in objective physical and conventional musical space. The common coordinate of musical spatiality's system are formed. We consider the main timbre-coloring effects that are based on the phenomenon of spatiality in the works by Olivier Messiaen.

The problem of spatiality in music is that music art, unlike painting, architecture, or even theater, is not related to spatial. Therefore, the notion of musical spatiality is as conditional as the concept of time in painting. The spatial sensations occur in the perception of the listener, based on a musical material and general internal spatial experience of listener. The subjectivity of this process does not allow to explore the phenomena throughout the volume, but allows you to identify trends of spatiality. The main difficulty of the study is that the full disclosure of the problem require to combine the data of acoustic and physiology, of music psychology and music theory.

The purpose of this article is discovering of interaction between spatiality coordinates of objective reality and conventional musical space. Research objectives: submitting the factors that contribute to the emergence of spatial representations of music, presenting major musical effects of spatiality in the works by O. Messiaen, studying spatiality as a component of timbre-coloring.

The real three-dimensional space has three homogeneous dimensions: height, width and depth. Contributed equal fourth dimension – time, they represent a physical model of the world, the space-time continuum. Within the development of music the coordinates of musical fabric were distinguished, so to speak, as "musical counterparts" of physical coordinates: vertical, horizontal and depth. The vertical coordinate is the most important for spatial representations. It defines the direction consistent deployment of melodic lines and textural layers for high-rise scale and simultaneous sounding of high-rise complexes. Thus, the music vertical coordinate reflects two physical coordinates at once – the height and width. The coordinate of the depth is absolutely necessary for a sense of spatiality; it takes in music the same important function as a perspective in painting. The deep appears through the dynamic and timbral differences between voices, layers, plans. Finally, the temporal nature of music makes absolutely essential the presence of the horizontal coordinate in the musical fabric. The horizontal coordinate allows to feel the space as deployment somehow arranged musical events.

We consider the special musical effects that give the impression of spatiality. The imitation of resonance or echo makes the most striking spatial effects. Accordingly, in the music there is some rhythmic difference between these two effects. Simulated resonance occurs in small groups of durations (eighth, sixteenth), while the echo simulation takes some time retreat, repeats not individual sounds, but entire groups. The simple method as pausing gives a big spatial effect. In the movement № 1 of "Catalogue of Birds" by O. Messiaen dysonant chords that present "screams Alpine jackdaws over the abyss", are separated with the big fermata (vols. 28-29). They allow you to feel the reverberation echoes after sounding chords while performing in a concert hall. Messiaen also often uses the natural properties of piano resonance. Long chords, extended with sounding pauses, are not rare in the works by Messiaen (see "Catalogue of Birds," "The garden Warbler").

Almost always this kind of effect is enhanced with sound complexes, built on the resonating cavity of the intervals of newt, fifth, seventh and eighth. It is noteworthy that all these intervals are included in the series first seven overtone spectrum, and they are in basics of the harmonic language by Messiaen. Messiaen constantly used the spatial properties of intervals in the construction of vertical.

The idea of echo appears in Messiaen's works in more metaphorical terms. The famous Messiaen's method of "upper and lower overtones" is image of more relief material, the reverberation in a particular environment. Finally, the multifaceted texture plays an important role in creating of soundscape. A lot of plans (independent melodic figures, textural layers), while they contrast each other, differentiated, brighten deep coordinate and enhance texture volume. In Messiaen texture, lines, thickened with octave doubling or dense chords, acquire meaning of layers, often covering almost the entire range of the piano. Another kind of spatiality is based on the graphic texture lines that transmit plastic movement.

The main function of spatiality is to give an idea of conditional of quasi-space where musical events take a part. But there is another, color function of spatiality, which makes it an integral component of timbre-coloring. The analysis of main effects of spatiality ostended: these effects often are based on means of expression that make up the timbre-coloring system, namely timbre, high-altitude position, dynamics, articulation, pedal, intervals and the texture as a whole. Thus, spatiality as a component of timbre-coloring communicates with higher systems, image-aesthetic and stylistic.

Key words: physical space, music space, spatiality of musical texture, coordinates of music texture, effects of spatiality, timbre-coloring.