

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.35>

Кришталюк Ольга Александровна

**Феномен спатиализации музыкального времени и его роль в современном композиторском творчестве**

Цель исследования - представить панораму направлений музыковедческих и композиторских исследований феномена спатиализации музыкального времени второй половины XX века. Научная новизна заключается в анализе ряда направлений, связанных с изучением вопросов спатиализации музыкального времени, а также в определении художественной специфики пространственного параметра в творческой концепции композитора Ю. С. Каспарова. В результате на основе уже существующих теорий в области музыкального авангарда автор делает вывод об особой семантической роли звукового пространства в современной композиции, аналогичного понятию "темы" в произведениях классико-романтической традиции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/35.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/35.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 190-194. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

**Folkloric Methods in Choral Miniatures  
from G. G. Vdovin's Vocal-Choreographic Suite "Тейтерень Пия Кудо"  
("Maiden House of Beer")**

Gulaya Tatyana Nikolaevna, *PhD*  
Kinyakina Lyudmila Viktorovna, *PhD*  
N. P. Ogarev National Research Mordovian State University  
tngulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru

The paper aims to identify the folkloric methods applied by the Mordovian composer G. G. Vdovin in choral miniatures from the vocal-choreographic suite "Тейтерень Пия Кудо" ("Maiden House of Beer") created on the basis of the ancient Mordovian ritual performance. The study is based on the methodology developed by the Russian art critic L. P. Ivanova, who proposed the most complete classification of folkloric methods. Scientific originality of the research lies in the fact that the suite's choral miniatures are analysed from the viewpoint of folkloric methods implementation. The conducted research allows identifying the following methods: interpretation, genre reconstruction, genre synthesis, genre transformation, using principles of folk musical thinking, creating authorial melodies for folklore texts.

*Key words and phrases:* folkloric methods; "Тейтерень Пия Кудо"; "Maiden House of Beer"; Gavriil Grigoryevich Vdovin; ancient Mordovian ritual performance; vocal-choreographic suite; musicological analysis.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.35>

Дата поступления рукописи: 15.07.2020

*Цель исследования* – представить панораму направлений музыковедческих и композиторских исследований феномена спатииализации музыкального времени второй половины XX века. *Научная новизна* заключается в анализе ряда направлений, связанных с изучением вопросов спатииализации музыкального времени, а также в определении художественной специфики пространственного параметра в творческой концепции композитора Ю. С. Каспарова. *В результате* на основе уже существующих теорий в области музыкально-го авангарда автор делает вывод об особой семантической роли звукового пространства в современной композиции, аналогичного понятию «темы» в произведениях классико-романтической традиции.

*Ключевые слова и фразы:* спатииализация музыкального времени; параметры композиции; координаты музыкального пространства; Ю. С. Каспаров.

**Кришталюк Ольга Александровна**, к. иск.  
Самарский государственный институт культуры и искусств  
olgakrishtalyuk@yandex.ru

**Феномен спатииализации музыкального времени  
и его роль в современном композиторском творчестве**

*Актуальность* темы исследования обусловлена тем, что в современной музыке категория звукового пространства является одной из ведущих в создании музыкального произведения. У многих выдающихся композиторов второй половины XX века, мэтров музыкального авангарда и поставангарда сложились свои художественные концепции, позволяющие применять пространственные эффекты в качестве самостоятельного параметра композиции, наряду с динамическим, ритмическим, звуковысотным, тембровым. В отечественной музыковедческой литературе до сих пор не сформировалось достаточного количества работ, на основе которых можно было бы выстроить определённую типологию данного параметра, выявить его символику, а также роль в создании уникальных художественных открытий в каждом конкретном сочинении. Процесс спатииализации музыкальной материи существует в теснейшем взаимодействии с временными параметрами, которые также недостаточно изучены, в особенности применительно к поэтике современной музыкальной композиции. Поэтому изучение процессов спатииализации музыки представляется актуальным в современном историческом контексте, имеющим теоретическое и практическое значение, поскольку раскрывает с различных сторон поэтику современного произведения музыкального искусства.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие *задачи*:

- изучить аспекты спатииализации музыки с точки зрения глубинных психологических особенностей восприятия звуковой материи;
- выявить наиболее характерные случаи воссоздания пространственных аллюзий в музыке европейской культурно-исторической традиции;
- исследовать особенности применения пространственного параметра в творческих концепциях некоторых композиторов второй половины XX века;
- определить специфику использования выразительных эффектов спатииализации музыкального времени на примере творческой концепции композитора Ю. Каспарова.

Для раскрытия содержания темы спатиализации музыкального времени в статье применяются следующие *методы исследования*: анализ научно-методических источников, обобщение, систематизация.

*Теоретической базой* исследования послужили работы М. Высоцкой, Г. Григорьевой [2], Е. Герцмана [3], О. Гудачева [4], Ю. Каспарова [5], В. Мартынова [6], Н. Петрусевой [7], П. Булеза [1], В. Холоповой [9], Ю. Холопова [8], Д. Шутко [10].

*Практическая значимость* исследования заключается в том, что полученные выводы могут быть полезны для дальнейшей работы по созданию типологии проявлений феномена спатиализации музыкального времени в композиторском творчестве второй половины XX века. И это, в свою очередь, позволит определить новые векторы в исследовании типов взаимодействия пространственного и временного факторов в современной музыкальной композиции.

Во второй половине XX века среди проблем, интересующих музыкальную науку, в особенности изучающую авангардное и поставангардное искусство, все чаще ставится вопрос о взаимодействии времени и пространства в музыкальном произведении, о существующем феномене пространственного восприятия многих элементов музыкального языка или о феномене спатиализации музыкального времени. В исследовании данных вопросов можно выделить несколько направлений.

**Первое** связано с изучением глубинных психологических особенностей и закономерностей восприятия музыки, которые выражаются в возникновении интереснейших ассоциаций с пространственными объемами.

В. Холопова в своей книге «Музыка как вид искусства» размышляет о спатиализации музыки как о базовой перцептивной особенности человеческой психики, восприятия и мышления. В частности, опираясь на опыт многолетних исследований в области нейропсихологии американского ученого К. Прибрама, автор отмечает, что «пространство и в филогенезе, и в онтогенезе осознается раньше, время – позже» [9, с. 100]. Пространственные представления, взаимодействующие с временным фактором, первичны в психологии музыкального восприятия. И все уровни восприятия музыкального произведения, среди которых звуковысотный (гармонический, регистровый), ритмический (поскольку озвученный, специфически музыкальный метроритм становится не только процессуально-временным параметром, но и пространственным), фактурный (уровень плотности или разреженности музыкальной фактуры), динамический, тембровый, артикуляционный, архитектурный, можно интерпретировать и как пространственные координаты. Таким образом, координат, измеряющих музыкальное пространство, значительно больше того традиционного числа (аккордовая вертикаль, мелодическая горизонталь и определенный тип фактуры), которое ассоциируется с привычным восприятием музыки и с трехмерностью зримого, вещественного мира.

Пространственные представления, возникающие в процессе слушания и постижения музыкальной композиции, могут быть многоуровневыми, глубоко индивидуальными, субъективными. Но порой они являются важнейшей частью художественного замысла сочинения. Д. Лигети описывал звуковой образ в своем произведении “Lux Aeterna” для 16-голосного смешанного хора а capella, используя живописные пространственные ассоциации: «Над картиной постепенно поднимается туман, и ее контуры расплываются до тех пор, пока сама картина не станет невидимой; затем туман рассеивается, и сначала только намеками возникают новые очертания...» [Цит. по: 2, с. 210].

Здесь речь идет о «перцептивном пространстве». Для А. Шнитке возникновение многомерных пространственных ассоциаций в процессе слушания музыки было одним из естественных способов постижения звуковой материи, включающих в себя «не только акустический и визуальный ряд, но и ощущение... парапсихологический оттенок проникновения в самую суть» [9, с. 172].

Однако есть и ряд объективных предпосылок в самом феномене музыкального искусства, формирующих пространственные коды его восприятия. **Второе** направление исследований спатиализации музыкального времени связано с изучением этих объективных предпосылок и вопросов взаимодействия факторов пространства-времени в музыкальной композиции. Традиционной точкой зрения является утверждение о том, что в классической музыкальной традиции пространственно-архитектонический принцип проявляется, прежде всего, в феномене репризности. Однако в старинной музыке, не только инструментальной, но и вокальной, сформировалось несколько композиционных принципов, которые свидетельствуют о синтезе процессуально-временных и пространственных факторов в музыкальном мышлении. Прежде всего, это эффект эха, который был «открыт» еще во времена античности и использовался как один из важнейших элементов построения антифонных и респонсорных хоровых композиций. Легендарный храм Аполлона в Дельфах был устроен в долине, обнесенной вокруг горами. И во время исполнения жрецами церемониальных песнопений, пеанов, славящих Аполлона, унисонное звучание хора обогащалось, множилось призывками горного эха. «По свидетельству писателя III в. Юстина, горы, опоясывающие храм, создавали такой потрясающий эффект эха, что “голоса людей и звуки труб, если доводится им здесь прозвучать, обычно слышатся многократно, и эхо, оглашающее перекликающиеся друг с другом скалы, сильнее, чем первоначальный звук”» [3, с. 67]. Безусловно, что эффект «звуковых наслоений» [Там же] был частью того продуманного художественного впечатления, которое рождало у паломников ощущение восторга и ужаса одновременно.

Явление реверберации, придающее звучанию в момент восприятия эффект глубины пространства, имело огромное значение в христианской гимнографии. Григорианские монодии или знаменные распевы, исполняемые в условиях специально спроектированной храмовой акустики, становились частью символики горного мира. Строгие унисоны обогащались «звуковыми наслоениями», иными словами, возникало художественное явление их «опространствования», или спатиализации.

Эффект перемещения звука в пространстве, осознанный как часть композиторского замысла, породил значительное число сочинений в период с XVI по XX век, образуя своего рода парадигму: это и венецианские многохорные композиции А. Вилларта, А. и Дж. Габриели, вид музицирования на открытом воздухе, столь популярный в XVIII веке (сюиты «Музыка на воде», «Музыка для королевского фейерверка» Г. Ф. Генделя, серенады, кассации, например Серенада В. А. Моцарта KV. 286 для 4 оркестров, размещенных на расстоянии друг от друга), многочисленные фрагменты театральной, оперной музыки, грандиозные звуковые картины в музыке XIX в. (Л. ван Бетховен «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» ор. 91, «Реквием» Г. Берлиоза), новые пространственные эксперименты в сфере музыкального авангарда в XX веке [4]. Так, К. Штокхаузен, создатель «Пения отроков», «Групп» для трех оркестров, Струнно-вертолетного квартета, сделал одним из «краеугольных камней» своей художественно-эстетической концепции понятие «пространственная музыка» (Raummusik). Я. Ксенакис в рамках своего стохастического композиционного метода экспериментировал со стереофоническими, стереометрическими приемами, например, в «Nomos gamma» для 98 исполнителей, где «98 музыкантов рассеяны в публике», в «Terrèktorh» для 88 инструменталистов, в «Persephasa» для шести ударников, назвав подобные эксперименты «кинетической музыкой». Л. Ноно, Д. Лигети также не раз вдохновлялись идеями из области спатIALIZации музыкальной материи. Один из идеологов спектральной музыки Ж. Гризе создал в период с 1974 по 1985 г. программный цикл пьес для различных инструментальных составов «Акустические пространства».

**Третье** направление связано с осознанием многими композиторами XX – начала XXI века категории пространства как особого выразительно-смыслового параметра произведения, который может моделироваться с привлечением сложных многоуровневых способов организации музыкального материала. В эстетике и технике музыкальной композиции второй половины XX века все большее значение приобретает понятие «тектонизм», изначально использовавшееся в архитектуре. В музыке привлечение этого термина связано с оперированием смежными понятиями энергии, объема, плотности, массы в сфере структурирования музыкального материала.

Творческая концепция, сложившаяся у Я. Ксенакиса в начале 1950-х годов, в буквальном смысле слова отражает идею математически рассчитанной спатIALIZации временного потока музыки. Одно из самых известных и манифестационных сочинений композитора – «Metastaseis» (1953-1954) для 61 исполнителя стало не только инновационным художественным событием в мире музыки, но и своего рода предварительным проектом будущего строительства павильона «Philips» совместно с архитектором Ле Корбюзье на Международной выставке Экспо-1958 в Брюсселе. Работая над своими композициями, Ксенакис создал новую концепцию звукового пространства, в котором главными «объектами» стали понятия: «звуковая масса», заменившая собой прежнюю категорию «темы», «тяжесть звука», «акустический объект», «поток», «полоса», образованные различными видами тембровых *glissandi*, *divisi*. Благодаря своей уникальной концепции спатIALIZации музыкальной материи на основе стохастической методологии композитор моделировал новую звуковую реальность – космологическое пространство, некий мировой природный универсум, в котором слушатель мог ощутить «ливневый поток или даже шёпот соснового леса», представить себя на вершине горы «посреди атакующей его со всех сторон шторма... или во вселенной, мерцающей маленькими звездами звуков, сжатых в компактные туманности или обособленных» [2, с. 319].

В аналитических трактатах и эссе П. Булеза вопросам тектонизма, пространственного восприятия музыкального времени уделено много внимания, например в его книге «Мыслить музыку сегодня» («Penser la musique aujourd'hui») [1]. На страницах этого трактата композитор формулирует такие понятия, как «серийное поле», «серийная область», «плотность гармонического поля», «структурный слой», «векторные массблочки», «движущаяся масса», «пространственная дистрибуция». Для П. Булеза чрезвычайно важно такое качество, как вариативность звукового пространства, как бы напоминающего лабиринт, где мобильные и стабильные свойства музыкального материала создают впечатление свободы, спонтанности, непредсказуемости авторского высказывания. Совершенно очевидно, что пространственные аналогии и ассоциации композитору были очень нужны для характеристики собственного метода. Также П. Булез создал интереснейшую типологию звукового пространства, которое может быть прямым/изогнутым, ровным/неровным, гладким/члененным, гомогенным/негомогенным. Пространственный параметр в концепции П. Булеза является одним из пяти основных композиционных параметров, наряду с высотным, ритмическим, динамическим и тембровым. Причем все они могут развиваться совершенно самостоятельно, параллельно, как бы аналогично судьбам различных людей, описанным в жанре романа. Исследователь творчества П. Булеза Н. Петрусева отмечала, что булезовская трактовка серийного пространства специфична и включает «изоморфные фигуры» (термин П. Булеза). «Изоморфизм – все виды инвариантности и эквивалентности звуковысотных и ритмических фигур, наряду с пропорционализмом и «геометризмом» (симметричные, асимметричные, симметрично-асимметричные звуковые объекты) характеризует пространственный параметр булезовского серийного мышления» [7, с. 153].

Сложившаяся в 1970-е – 1980-е годы совершенно иная творческая концепция Ж. Гризе предполагала работу композитора-спектралиста с разными типами звукового пространства: с внутренним (миром спектра отдельного звука-тембра) и внешним (более привычным и традиционным миром соотношения различных звуков, интонационных лексем) [10].

Московский композитор Ю. С. Каспаров, профессор МГК им. П. Чайковского, уже несколько десятилетий создающий свои произведения на основе оригинального синтеза серийности, сонористики, алеаторики, в своем творчестве воплощает глубоко индивидуальную концепцию пространства в его взаимодействии с музыкальным

временем. Исходя из этой концепции, композитор определяет категорию музыкальной формы как «объект N-мерного пространства, образованного работой гармонических функций, применяемых на всех уровнях структурирования звучащей материи» [5, с. 59]. Через особое архитектурно-математическое понимание композитором музыкальной формы создается новая область семантических значений пространственных аспектов в музыкальном произведении и возможность исследования этих значений с помощью аппарата математического анализа. Так, предлагая исследовать категорию музыкальной формы сквозь призму геометрии, Ю. Каспаров утверждает, что: «Любое музыкальное произведение (курсив наш. – О. К.) может иметь геометрическую интерпретацию. Единственная проблема в том, что музыкальное пространство многомерно, и сразу охватить все глазом мы не можем. Мы воспринимаем только трехмерное пространство, и для того, чтобы увидеть музыкальную форму, нам придется разбить наше пространство на трехмерные подпространства и смотреть несколько рисунков одновременно, абстрактно воображая целое. <...> Музыкальная и архитектурная форма – одно и то же! И понастоящему музыкальную форму следует изучать точно так же, как и форму архитектурную!» [Там же, с. 57].

Еще ранее композитор В. Мартынов в одной из своих статей 1970-х гг., посвященных вопросам взаимодействия пространственного и временного факторов в музыкальных композициях различных эпох и стилей, отмечал, что барочный тип фактуры с *basso continuo* как бы содержит в себе два подпространства – регистровое (партия *basso continuo*) и тембровое (интонационно-тематическое) [6].

В музыке постмодернизма, поставангарда, неоархаики конца XX – начала XXI века категория пространства может осознаваться и моделироваться в условиях новой музыкальной реальности, учитывающей большее число координат, их необычное сочетание. Специфическое звуковое пространство в современной музыке Ю. Каспаров охарактеризовал как «анизотропное», в котором «значимость координат неодинакова...» [5, с. 52]. Например, главными координатами, моделирующими пространство, могут быть тембр и динамика, ритм и плотность/разреженность фактурного потока. Новое музыкальное пространство становится содержательно-смысловым стержнем драматургии всего произведения. Так, раскрывая замысел одного из своих сочинений – Секвенции для оркестра «Линкос» (1988 г.), Ю. Каспаров отмечал, что структурной основой композиции стало соединение серийного и сонорного методов организации звукового материала. При этом модуляционный принцип секвенции позволил выстроить 12 микрофаз (произведение длится всего лишь 10 минут) с новым высотным положением серии в каждой фазе и новым сонорным образом, рождающим различные семантические ассоциации. «В “Линкосе” причудливо перемешаны плач младенца, звуки битвы, медитативные речитативы, шумы города, фантазмагии сновидений, звон похоронного колокола...» [Там же, с. 114]. Неповторимые сонорные образы в каждой микровариации представляют собой единство символических трактовок и пространственных ассоциаций, образуют некий скрытый сверхсюжет произведения.

Символическим значением наделяется звуковое пространство и в ряде других известных сочинений композитора 1990-х – 2000-х годов – «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1991), «Шёнберг-пространство» для скрипки, виолончели и фортепиано (1993), «Воздушные замки» для 24 флейт (2003), «Lontano» для органа и фонограммы (2005), «Исчезающий мир», камерная симфония для 8 исполнителей (2010).

В Концерте для гобоя с оркестром (1988 г.) композитор определил главную координату музыкального пространства сочинения – тембр, а координаты звуковысотности, ритма как бы нивелированы, уйдя на второй план композиции. В каждом из пяти разделов (фаз) концерта экспонируется определенный тембр, к которому прибавляется близкий к нему по звучанию, затем еще один и так далее. Например, во второй фазе, по описанию самого композитора, «начальный тембр – орган с акцентом колокола, по которому играют железным прутом, – имитируется близким ему флажолетом басовой струны рояля. Этот тембр в свою очередь имитируется кулисной флейтой (цуг-флейтой). Затем цепочка имитаций продолжается флажолетами арфы (пиццикато), *pizzicato* плюс *arco* виолончелей, флажолетами первых скрипок, флейтами и т.д.» [Там же, с. 116]. При этом имитируются не только тембры, но и приемы звукоизвлечения. И постепенно, благодаря вариационной, имитационной развивающей идее, формируется сонорное пространство каждой фазы. Образно-содержательная идея концерта такова: «голос странного человека в странном мире» по определению композитора. «Странный мир» – это пространство сна или сверхреальности как главный содержательно-смысловой аспект произведения. А взаимодействие человека со «странным миром» и есть основа художественно-философской, экзистенциальной концепции, реализуемой в этом произведении.

В Пьесе для органа и фонограммы «Lontano» («Издаലെка», 2005) из череды узнаваемых сонорных образов (записанных на плёнку и обработанных с помощью компьютера звуков природы, отдалённых человеческих голосов, плача, смеха, различных шумовых эффектов), словно из осколков человеческой жизни, формируется звуковое пространство пьесы. Этот коллаж узнаваемых символов комментируется партией органа, которая создает свое ощущение пространства вне времени: «Акустический феномен исполнения заключается в том, что фонограмма звучит громко, но далеко, а орган тихо, но близко» [Там же, с. 148].

«Опространствование», или спатиализация, музыкального времени в творческой концепции Ю. С. Каспарова носит характер принципиально осознанного художественного приема, имеющего символически смысловую, философскую интерпретацию, как, например, замысел фортепианного цикла «Прелюдия, Токката и Фуга» (2008), в котором драматургия развёртывания звукового пространства следует по пути восхождения – «хаос, логос, космос». Категория пространства в музыке композитора становится смыслопорождающей, семантической структурой, заменяющей понятие «темы», интонационной фабулы, своего рода «полным центральным элементом системы» (термин Ю. Н. Холопова) [8]. Организованное определенным образом, звучащее пространство,

наделенное функцией «темы», репрезентирует образно-содержательный замысел произведения. В концепции П. Булеза в подобной функции выступает «многопараметровое ядро» композиции.

Осознание особой семантической роли звукового пространства в современной авангардной музыке можно сравнить со значением определенного метода повествования, сложившегося в литературном направлении 1930-х – 1950-х гг., – «магический реализм». Одна из особенностей повествования в этом стиле – представление о событиях с альтернативных точек зрения. Часто рассказ переключается с третьего на первое лицо, образуется как бы лабиринт переходов между точками зрения разных персонажей. Так и в рассмотренных в рамках данной статьи произведениях Ю. Каспарова меняющиеся сонорные образы в каждом из структурных разделов композиций – новая точка зрения и новое звуковое пространство «магической реальности» современного музыкального мышления.

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**.

1. Изучение базовых психологических особенностей и закономерностей восприятия музыки показывает глубинное родство искусства звуков с пространственными представлениями, возникающими в сознании раньше временных.

2. Применение ряда фактурных и формообразующих аспектов, объективно создающих пространственные эффекты в музыкальной композиции, сформировало в истории музыкального искусства определённую парадигму.

3. Осознание феномена спатIALIZации как особого выразительно-смыслового параметра произведения в музыке второй половины XX века привело к появлению новаторских художественно-эстетических концепций в области композиторского творчества П. Булеза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Л. Ноно, Д. Лигети, позволяющих дифференцированно моделировать звуковое пространство с помощью привлечения сложных многоуровневых способов организации музыкального материала.

4. Трактовка пространственного параметра в творчестве Ю. Каспарова обладает высокой степенью индивидуальности. На примере Секвенции для оркестра «Линкос», Концерта для гобоя с оркестром, Пьесы для органа и фонограммы «Lontano» делается вывод о важнейшей символической роли звукового пространства в сочинениях композитора, наделённого функцией «темы» или «полного центрального элемента системы» (термин Ю. Н. Холопова), а вариационный принцип позволяет развивать процессы спатIALIZации музыкальной материи в этих сочинениях благодаря выбору определённых координат (тембр, звуковысотность, динамика и т.д.) в качестве ведущих, структурообразующих.

Явление спатIALIZации, или «опространствования», музыкального времени можно наблюдать в музыке различных исторических эпох и стилей. Однако именно в современной музыке оперирование пространственными ассоциациями, имеющими часто внемузыкальное, архитектурное происхождение, осознается как принципиально важная, основополагающая часть художественно-эстетических систем и концепций. Моделирование звукового пространства с помощью выбора определённых координат и их сочетаний позволяет композиторам открывать новые семантические области в музыкальной композиции, творить новые смыслы.

#### Список источников

1. Булез П. Мыслить музыку сегодня (фрагмент) / пер. Н. В. Девуцкой // Девуцкая Н. В. «Час нуль» авангарда. Серийная организация в ранних произведениях П. Булеза: дипломная работа. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. С. 141-170.
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 328 с.
4. Гудачев О. Концепция пространственной музыки: от зарождения до середины XX века // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 105-117.
5. Каспаров Ю. ...И – я композитор! М.: Музиздат, 2014. 200 с.
6. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238-248.
7. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: дисс. ... д. иск. М., 2003. 408 с.
8. Холопов Ю. Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 540 с.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 319 с.
10. Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов (теоретические основы музыкального языка): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2004. 23 с.

## Spatialization of Musical Time and Its Role in Modern Composers' Creative Work

Krishtalyuk Olga Aleksandrovna, PhD  
Samara State Institute of Culture and Arts  
olgakrishtalyuk@yandex.ru

The paper aims to present a survey of musicological and composer's studies on the musical time spatialization phenomenon of the second half of the XX century. Scientific originality of the research lies in the fact that the author examines certain trends associated with musical time spatialization and reveals artistic specificity of the spatial parameter in the composer Yu. S. Kasparov's creative conception. The research findings are as follows: relying on the existing theories in the field of musical avant-garde, the author concludes about a special semantic role of acoustic space in the modern composition. In fact, the concept "acoustic space" correlates with the concept "theme" in compositions of the classical-romantic period.

*Key words and phrases:* musical time spatialization; composition parameters; musical space coordinates; Yu. S. Kasparov.