

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204336

УДК 78.01

ПРОСТОРОВІ ЕФЕКТИ В ЗВУЧАННІ МУЗИКИ

Григорій Ганзбург*кандидат мистецтвознавства; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hansburg32@gmail.com**Інститут музикознавства, Харків, Україна*

Анотація

Говорячи про музику, заведено проводити більш-менш виправдані аналогії з реаліями повсякденного життя, явищами науки або суміжними видами мистецтва. Такі аналогії можуть в одних випадках приводити до помилок, в інших – до відкриттів. В статті обговорено метафоричні образи (зокрема просторові) у висловлюваннях про музику, проаналізовано випадки запозичення термінології природних і мистецтвознавчих наук в музично-теоретичних дослідженнях. Показано, що терміни, запозичені музикознавством із природничих і гуманітарних наук, мають різну смислову глибину.

Мета дослідження – виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музики.

Методологія дослідження. Використано методи порівняльного вивчення музики та інших видів мистецтва, зокрема, живопису і театру, методи спостереження, зіставлення, теоретичного узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні стафажної функції елементів контрастно-компонентних фонів в оркестровому стилі Н. Римського-Корсакова. Також пояснено генезис і значення музикознавчого терміна «мізанфонія», утвореного за аналогією з терміном «мізансцена», що застосовується в театрознавстві та режисурі. Наведено приклади використання мізанфонічних і псевдомізанфонічних прийомів і ефектів в музичних творах композиторів різних епох (зокрема з музики Дж. Пуччіні, Л. Ноно, Г. Канчелі та ін.). На прикладах з музикознавчої літератури показано і пояснено принципову відмінність між термінами «мізанфонія» і «стереофонія».

Висновки стосуються розуміння мізанфонії як локалізації та взаємопереміщення джерел звуку в певний момент виконання музичного твору, ствердження важливості просторових уявлень для слухачького сприйняття і професійного аналізу музики. Спростовано твердження Е. Курта про відсутність просторового моменту в музично-чуттєвих враженнях.

Ключові слова: мізанфонія; псевдомізанфонічний ефект; простір у музиці; стафажна функція; оркестровка; інструментування; оркестровий фон; стереофонічність

Вступ

Музикознавчі висловлювання так чи інакше спираються на позамузичний досвід. Говорячи про музику, заведено проводити аналогії з явищами

повсякденного життя, науки або суміжними видами мистецтва. В перших двох випадках музикознавче висловлювання набуває характеру метафори, створюючи метафоричні образи (в тому числі просторові), для розуміння яких не потрібно глибоко вдаватися в первісний зміст слів, запозичених з побутової або наукової лексики. Причина в тому, що аналогії в цих випадках не поширюються далі зовнішньої схожості.

Наприклад, коли мова йде про те, що між звуками діє *тяжіння*, то *фізичний* зміст поняття тяжіння не мають на увазі. Природничо-наукова розшифровка цієї метафори лише пошкодила б ясності висловлювання, оскільки у фізиці *тяжінням* називають силу, що залежить від маси, але звук маси не має і тому ніякими гравітаційними теоріями не може бути описаний. Ще наочніше обмеженість метафори позначається при використанні просторових аналогій «*верх*» і «*низ*»: на органній та фортепіанній клавіатурі «*високі*» та «*низькі*» ноти розташовані правіше і лівіше, а на клавіатурі акордеона і на грифі віолончелі високі ноти, навпаки, внизу, а низькі – вгорі.

Ще один схожий приклад – використання слова «*розчиняється*» (звук, тема, інтонація, тембр і т. д.), що так само є метафорою. Було б марно й недоцільно в усіх таких випадках згадувати про *хімічне* значення терміна *розчинення* і посилатися при описі музичних явищ на хімічні теорії.

Подібні розбіжності використовуваних у висловлюваннях про музику термінів з їхнім первісним науковим або житейським змістом притаманні величезній кількості одиниць музикознавчого лексикона.

По-іншому застосовуються поняття, що запозичені з лексикона суміжних з музикознавством *мистецтвознавчих наук*. При використанні таких понять (для позначення звукових ефектів і засобів їх досягнення) буває надзвичайно корисно вдаватися в первісний зміст термінів, оскільки тут аналогії часто простягаються далі, ніж проста зовнішня схожість, і зачіпають також структурні та функціональні особливості порівнюваних явищ.

Для прикладу пошлюся на поняття «*фон*», точніше, на один лише випадок застосування цього поняття: для характеристики оркестрового прийому з арсеналу М. А. Римського-Корсакова. За традицією, що йде від самого Римського-Корсакова, прийом цей називають *складно-компонентним фоном*. Музична тканина в зоні дії цього ефекту містить три основні компоненти: витриманий акорд, гармонійну фігурацію по тих самих звуках (але з іншим тембром) і лейтмотив (виділений третім тембром).

Застосування тут терміна «*фон*» тягне за собою цілий ланцюжок слів «образотворчого» походження: «*рельєфність*» звучання лейтмотиву, темброво й фактурно виділеного *на тлі* гармонії, «*колористична*» функція тембрового контрасту між витриманою гармонією (оркестровою педаллю) і гармонічною фігурацією. Можна піти і далі шляхом поглиблення аналогії та назвати ще одну важливу функцію даного контрасту. Адже *колористичного* ефекту вже досягнуто тембровою комбінацією лейтмотиву з акордом, тобто участь у цьому третього компонента – фігурації – в інтересах *колориту* аж ніяк не є обов'язковою. Необхідність цього третього компонента стане очевидною, якщо звернути увагу на його особливу роль: темброво-контрастна мелодійна фігурація крім

колеристичної, виконує також *стафажну* функцію, тобто вводиться в інтересах формування звукової *перспективи*. На цьому прикладі видно, що продовження аналогії з поняттями теорії живопису дає можливість більш тонкого та переконливого пояснення трьох складових корсаковських *фоно-рельєфних* оркестрових ефектів.

Мета

Мета статті – виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музичних творів. Предметом наукової розвідки є мізанфонічні та псевдомізанфонічні засоби, що існують для створення просторових ефектів на етапі композиції або інтерпретації музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження ґрунтується на наукових працях С. Бібіка, Г. Ганзбурга, Е. Курта, С. Езенштейна і ін.

На відсутність спеціальної термінології вказує дослідник І. Барсова, дослідження інструментального театру здійснено В. Холоповою, Л. Ноно звертався до проблеми електронної музики, проблеми стереофонії запису музичного твору досліджено у працях А. Петрова.

Виклад матеріалу дослідження

Термін **мізанфонія** вперше введений нами в доповіді 1977 року і зафіксований в публікації 1995 року (Ганзбург, 1995) – за аналогією з терміном *мізансцена*, що з'явився в 1820 р. та існує в театрознавстві з другої половини XIX століття (Пави, 1991, с. 178). За визначенням С. Ейзенштейна (1964): «Мізансцена в найвужчому сенсі слова – поєднання просторових і часових елементів у взаємодії людей на сцені» (с. 86). Словникове визначення мізансцени: «Розміщення акторів і предметів на сцені в різні моменти вистави» (Бибик & Сюта, 2005, с. 369). Зауважимо, що для застосування в теорії кіномистецтва С. Ейзенштейн перетворив це слово, отримавши термін *мізанкадр*.

У музиці трапляються явища такого ж ґатунку. Акустична «мізансцена» (мізанфонія) проявляє себе в тих же двох моментах, які відзначені в цитованих визначеннях, а саме: 1) у взаєморозташуванні джерел звуку в кожен окремий момент часу; 2) у взаємопереміщенні джерел звуку в процесі виконання твору.

Використання мізанфонії, тобто техніки організації просторової реальності та просторових ілюзій, було характерним для композиторів різних епох. Найдавніший з цих прийомів, мабуть, антифонний хоровий спів. Згодом антифонний принцип був перейнятий інструменталізмом, що виразилося у використанні засобу просторового розсередження частин оркестру. Застосування складного комплексу мізанфонічних прийомів лежить в основі формування жанру *concerto grosso*. Причину широкого впливу цього жанру на різні сфери інструментальної музики Н. Зейфас (1975) вбачає якраз у тім, що «покладений в його основу

принцип просторово-динамічних зіставлень був одним із загальних законів оркестровки бароко, його виконавської практики» (с. 395). Говорячи про виникнення жанру *concerto grosso*, авторка окреслює «загальні тенденції, які майже одночасно виразили і Люллі, і творці перших *concerti grossi* – Страделла, Кореллі, Муффат, і композитори болонської школи <...>. Об'єднував ці твори принцип просторово-динамічних зіставлень, які лише поступово починали доповнюватися зіставленнями тембрів. <...> У зв'язку із частою в ті роки обмеженістю виконавських засобів, ілюзія просторових зіставлень оркестрових груп створювалася лише за допомогою ехоподібної динаміки. Це рекомендує, зокрема, Муффат при виконанні своїх концертів у складі тріо-сонати. Концерти Муффата цілком допускають таке виконання, оскільки *concertino* і *concerto grosso* відрізняються тут лише кількістю голосів. Водночас їхні форми тісно пов'язані з принципом просторових зіставлень <...> і перебувають у безсумнівному спорідненні з багатохорними концертами раннього бароко <...>» (Зейфас, 1975, с. 391-392). «*Te Deum*» Г. Берліоза, мабуть, є кульмінаційним пунктом в історії розвитку інструментально-антифонної техніки: в цьому творі передбачені чотири оркестри різних складів, розташовані по сторонах горизонту (той самий принцип, але в дещо менших масштабах, використаний Берліозом у «*Tuba mirum*» з «Реквієму»).

Інший поширений прийом – звучання окремого інструмента або групи інструментів з відносно віддаленої точки (наприклад, звучання труб з хорів, тобто з високих балконів у месах-реквіємах, яке імітує архангельське трубління, ансамблі-банди на сцені або за сценою в оперних спектаклях).

Рідше використовується переміщення інструментів у процесі виконання творів (у деяких сучасних ансамблевих п'єсах композиторами передбачено пересування музикантів під час музикування, іноді виконавці застосовують такий прийом за власною ініціативою). Це явище, іменоване *інструментальним театром*, як пише В. Холопова (1988), «виникло в другій половині ХХ століття з метою "розгерметизувати" перегородку, яка відокремлює виконавців від слухачів у залі, якоюсь мірою "впустити" публіку в концерт і концерт – у публіку. Музиканти-інструменталісти стали переміщатися по сцені, ходити між рядами <...>. Виникла нова комунікативна форма, що нагадує забуту доконцертну ситуацію, коли слухачі були гостями "музичного дому"» (с. 11).

З мізанфонією пов'язані також деякі прийоми оркестровки. Проведення теми різними інструментами оркестру дає не тільки темброві й регістрові зміни, а й ефект руху теми в просторі. Звучання різних елементів музичної тканини з різних сторін (у різних інструментів і груп оркестру одночасно або при їх перекличках) – також створює своєрідний мізанфонічний ефект.

Особливого роду прийоми дозволяють створювати просторово-акустичні ефекти без переміщення джерел звуку. У цих випадках відбувається *псевдомізанфонічний* ефект. Наприклад, поступова динамічна зміна (посилення або ослаблення) відповідає наближенню або віддаленню звучання від слухача. Подібну ж ілюзію чергування близького та віддаленого звучання забезпечує «відлуння».

Мізанфонічні та псевдомізанфонічні ефекти в музиці широко розповсюджені, тому вони повинні розглядатися як повноправні засоби виразності, що

впливають на результат, що звучить, формуючи просторовий аспект звучання, і на процес становлення образу твору, обумовлюють просторову драматургію.

Урахування мізанфонії має бути неодмінним елементом 1) цілісного аналізу; 2) виконавського аналізу; 3) вчення про інструментування; 4) теорії виконавства. Мізанфонічний фактор вносить в аналіз просторово-акустичну характеристику музичної тканини не статично, в окремий момент часу, але й в процесі зміни цієї характеристики, тобто в плані просторової драматургії.

Мізанфонічний аспект має враховуватися при аналізі будь-якої музики, де використовується більше одного джерела звуку (бо ці джерела звуку можуть бути по-різному розміщені в просторі і кожен варіант взаємного розташування дасть інший звуковий результат) або одне джерело звуку, що переміщується в просторі щодо слухача (або, що те ж саме, якщо слухач переміщується стосовно джерела звуку).

При аналізі музично-сценічного твору (в окремій режисерській постановці) слід враховувати, що з пересуванням співака по сцені переміщується і джерело звуку (як стосовно інших джерел звуку, так і щодо слухача), а це щоразу змінює акустичну ситуацію. Тобто кожному певному мізансценному рішенню відповідає певна мізанфонічна картина.

Наведу приклади. Складне поєднання мізанфонічного та псевдомізанфонічного ефектів (а значить і прийомів) спостерігається в другому акті опери «Тоска» Дж. Пуччіні. Скарпіа звертає увагу Тоски на в'язнів, засуджених до страти, яких ведуть під конвоєм: здалеку, ззовні приміщення чутні звуки барабана (мізанфонічна диференціація пластів фактури: вокальні партії і частина інструментів супроводу – «тут», малий барабан та інша частина інструментів оркестру – «там») – у цьому полягає мізанфонічний ефект. Але, крім того, пласт «там» – *diminuendo* – сходиться нанівець (в'язні пройшли, звуки віддалилися й замовкли) – в цьому псевдомізанфонічний ефект, бо малий барабан нікуди не переміщався, але через динамічні зміни (*diminuendo*) виникло враження поступового віддалення джерела звуку.

Зразок використання псевдомізанфонічного ефекту (в поєднанні з яскравим звукописом) знаходимо в фіналі балету Р. Щедріна «Анна Кареніна» (наближення і віддалення поїзда): музичні інструменти не наближались й не віддалялися, а лише змінювалась гучність.

Характерно, що композитори ХХ століття, звертаючись до такої техніки, з одного боку, усвідомлювали її зв'язок із давньою традицією, а з іншого – модернізували прийоми за допомогою новітніх досягнень електроніки. Приміром, Луїджі Ноно (1974) казав: «Зараз я зовсім інакше сприймаю багатохорні композиції венеціанської, іспанської та фламандської школи, чую передбачений у партитурах розподіл голосів у різні точки простору. В наш час етапами "динамізації" звукового простору стали такі п'єси, як "Пісня отроків" К. Штокгаузена, "Музика в 22 вимірах" Б. Модерні, "Відповідь" П. Булеза. <...> Ось і я відчуваю зараз необхідність звільнитися від прихильності до одного центру звукової перспективи, перейти до децентралізації звукового простору, до розширення та продовження динамічної шкали. Наприклад, встановивши динаміки в різних кутах концертного приміщення, використовуючи часові і динамічні зміщення, можна домогтися

поліцентричної слухачької перспективи, надзвичайно активізувати свідомість аудиторії <...>. У тому ж самому інтерв'ю він так сказав про свою п'єсу «Посвята Г. Куртагу»: «<...> звуки двох пар інструментів – контрабас і флейта, а також контрабас і кларнет – транслюються через електронну апаратуру і динаміки під час виконання в такий спосіб, щоб слухачеві було незрозуміло, де розташовується джерело звуку. Для створення такого враження потрібна серйозна підготовча робота перед кожним виконанням, пов'язана зі зміною акустичних умов <...>. У творі "Прометео" <...> подібний метод застосований мною для великого виконавського складу. Участь чотирьох оркестрів, багатьох солістів, дозволяє домогтися розосередження звукового комплексу між 24 джерелами. Публіка розташовується в центрі, навколо слухача виникає безперервно змінювана звукова атмосфера <...>» (Ноно, 1974).

Не можна стверджувати, що дослідники зовсім не беруть до уваги мізанфонію, однак, через неопрацьованість теорії та термінології цього питання, у висловлюваннях часто недостає ясності й переконливості. Наприклад, І. Барсова (1975) в книзі про симфонії Г. Малера присвятила мізанфонічному аспектові окрему невеличку главу «Прагнення подолати просторову замкненість оркестрової звучності» (с. 455-457). Відсутність спеціального терміну («мізанфонія») змушує Барсову називати здатність Малера до створення мізанфонічних і псевдомізанфонічних ефектів «стереофонічним мисленням» (с. 455), а відповідні прийоми – «стереофонічним оркестровим письмом» (с. 457). Таке іменування не є влучним, бо вносить плутанину: стереофонією називають об'ємність звучання не як властивість самої музики, а як здатність технічних засобів (апаратури) до збереження цієї властивості при відтворенні музики в звукозапису. В цьому сенсі «стереофонічність» притаманна будь-якій музиці, незалежно від наявності прийомів просторової диференціації, отже, говорити про «стереофонічне оркестрове письмо» не має сенсу.

Підтвердженням того, що композитори усвідомлюють відмінність між просторовими властивостями самої музики і ефектами звукозапису, може слугувати наступний вислів Гіт Канчелі щодо *просторовості* (різних планів звучання) в театральній музиці: «Стереофонічний запис дає про неї лише приблизне уявлення; те, що при живому виконанні створює особливий настрій, у записі часом зникає. В моїй Шостій симфонії є епізод, що починає й закінчує твір, коли грають два струнних альти. На концерті вони грають з-за куліс, тобто як би здалеку. У записі цей ефект пропадає» (Петров, 1983, с. 27-28).

Тому властивість саме музики, а не звукозапису, доцільно називати інакше – мізанфонією, мізанфонічністю. Разом з тим, попри відсутність спеціальної термінології, в книзі І. Барсової (1975) дані були дуже вдалі словесні характеристики саме мізанфонічних явищ у Г. Малера, наприклад, така: «Музика, що виконується процесією, яка рухається повз людину, може бути почута не в просторово-динамічній єдності, а в різних постійно мінливих просторово-звукових ракурсах. Замість цілісного охоплення просторово замкненого звучання виникає нескінченність "звукових точок зору", ілюзія випадковості звукового образу» (с. 456).

Зауважимо, що Ігор Стравинський теж називав просторово-акустичні аспекти звучання музики стереофонією. Пояснюється це тим, що він торкнувся

цього питання в розмові про стереофонічний звукозапис. Ось його вислів: «Стереофонія дозволяє нам почути справжнє звучання багатьох видів "реальної" стереофонічної музики, наприклад Ноктюрна Моцарта для чотирьох оркестрів, або *soni spezzati* венеціанців, в яких стереофонічний ефект є скоріше частиною композиції, ніж технічним винаходом. Я б включив у цю категорію більшу частину творів Веберна, оскільки речі на зразок його оркестрових Варіацій, ор. 30, на мій погляд, використовують "фактор відстані" і віщують нову еру стереофонії» (Стравинський, 1971, с. 290).

Висновки

Під мізанфонією ми розуміємо всі явища, що залежать від просторового розташування джерел звуку і від їх переміщення стосовно один одного і щодо слухача. Врахування цих явищ – необхідний пункт характеристики кожного твору. Мізанфонічна складова обов'язково має бути зазначена при аналізі живого звучання твору. При аналізі лише тексту, врахувати мізанфонічні прийоми можемо не завжди, а тільки в тих випадках, коли вони передбачені вже в нотному записі (наприклад, коли в партитурі вказано на ансамблі-банди). Щодо псевдомізанфонічних ефектів, то вони завжди відображені в нотному записі, де позначені засоби їх досягнення.

Мізанфонічні прийоми пов'язані з просторовою *реальністю*, тоді як псевдомізанфонічні – з просторовими *уявленнями та ілюзіями*.

Широке розповсюдження і важливість мізанфонічних явищ змушує ставити під сумнів відоме твердження Е. Курта (яке досі не було ніким спростоване), ніби «<...> об'єктивно просторовий момент в музично-чуттєвих враженнях абсолютно не існує, всі просторові уявлення в музиці є вторинними <...>» (Курт, 1975, с. 19). Навпаки, є всі підстави вважати мізанфонічні явища (і пов'язані з ними просторові уявлення й відчуття) досить суттєвими для музичного впливу на слухачів, а вивчення їх – одним із завдань теоретичного музикознавства.

Список бібліографічних посилань

- Барсова, И. А. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Советский композитор.
- Бибиц, С. П., & Сюта, Г. М. (2005). *Словник іншомовних слів. Тлумачення, словотворення та слововживання: Близько 35000 слів і словосполучень*. Фоліо.
- Ганзбург, Г. (1995). О мизанфонии. В Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма (с. 138-144). Институт музыкознания.
- Зейфас, Н. (1975). Concerto grosso в музыке барокко. В *Проблемы музыкальной науки* (Вып. 3, с. 379-406). Советский композитор.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера* (Г. Балтер, пер.). Музыка.
- Ноно, Л. (1974). Интервью с Луиджи Ноно. *Советская музыка*, 4, 122-126.
- Пави, П. (1991). *Словарь театра* (К. Разлогов, ред. пер.). Прогресс.
- Петров, А. (1983). Симфонии Гии Канчели. *Клуб и художественная самодеятельность*, 18, 26-28.

- Стравинский, И. (1971). *Диалоги* (В. А. Линник, пер.). Музыка.
- Холопова, В. Н. (1988). Концерт – это общение. *Музыкальная жизнь*, 4, 11.
- Эйзенштейн, С. (1964). *Избранные произведения в шести томах* (Т. 1). Искусство.

References

- Barsova, I. A. (1975). *Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Bybyk, S. P., & Siuta, H. M. (2005). *Slovnnyk inshomovnykh sliv. Tlumachennia, slovotvorennia ta slovovzhyvannia: Blyzko 35000 sliv i slovopoluchen [Dictionary of foreign words. Interpretation, word formation and word usage: About 35,000 words and phrases]*. Folio [in Ukrainian].
- Eisenstein, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniia v shesti tomakh [Selected Works in Six Volumes]* (Vol. 1). Iskusstvo [in Russian].
- Hansburg, G. (1995). O mizantfonii [About Misanthony]. In *F. Mendelson-Bartoldi i tradicii muzykalnogo professionalizma [F. Mendelssohn-Bartholdy and the traditions of musical professionalism]* (pp. 138-144). Institut muzykoznavniiia [in Russian].
- Kholopova, V. N. (1988). Kontcert – eto obshchenie [Concert is communication]. *Muzykalnaia zhizn*, 4, 11 [in Russian].
- Kurth, E. (1975). *Romanticheskaiia garmoniia i ee krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic harmony and its crisis in Wagner's Tristan]* (G. Balter, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Nono, L. (1974). Interviu s Luidzhi Nono [Interview with Luigi Nono]. *Sovetskaia muzyka*, 4, 122-126 [in Russian].
- Pavis, P. (1991). *Slovar teatra [Dictionary of Theater]* (K. Razlogov, Ed. trans.). Progress [in Russian].
- Petrov, A. (1983). Simfonii Gii Kancheli [Symphonies of Gia Kancheli]. *Klub i khudozhestvennaia samodeiatelnost*, 18, 26-28 [in Russian].
- Stravinsky, I. (1971). *Dialogi [Dialogues]* (V. A. Linnik, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Zeifas, N. (1975). Concerto grosso v muzyke barokko [Concerto grosso in baroque music]. In *Problemy muzykalnoi nauki [Problems of music science]* (Iss. 3, pp. 379-406). Sovetskii kompozitor [in Russian].

SPATIAL EFFECTS IN THE SOUND OF MUSIC

Hryhorii Hanzburh

PhD in Arts; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hanzburg32@gmail.com
Institute of Music Science, Kharkiv, Ukraine

Abstract

The purpose of this research is to learn the artistic and technical techniques that cause spatial sensations, representations and illusions in the perception of music. Speaking of music, it is customary to draw more or less justified analogies with the facts of everyday life, the phenomena of science or related art forms, such analogies can in some cases lead to errors,

and in others to discoveries. Metaphorical images (including spatial ones) are discussed in statements about music. Cases of borrowing the terminology of nature and art sciences in musical-theoretical studies are analyzed. It is shown that the terms borrowed by musicology from the natural sciences and the humanities have different semantic depths.

The research methodology of a comparative study of music and other forms of art, in particular, painting and theatre, methods of observation, comparison, theoretical generalization are used.

Scientific novelty of the research. The staffage function of elements of contrast-composite backgrounds in the orchestra style of N. Rimsky-Korsakov is revealed. The genesis and meaning of the musicological term “misanphony”, formed by analogy with the term “mise en scene”, used in theatre and directing, is explained. Examples of the misanphonic and pseudo-misanphonic techniques and effects used in the musical works of different eras’ composers are given (examples from the music of J. Puccini, L. Nono, G. Kancheli and others). The examples of musicology literature show and explain the fundamental difference between the terms “misanphony” and “stereophonic sound”.

The conclusions relate to the understanding of misanphony as the localization and mutual displacement of sound sources at each particular moment of the musical work performance, the statement of the importance of spatial representations for listening comprehension and professional analysis of music. The statement of E. Kurth about the absence of a spatial moment in musical-sensual impressions is refuted.

Keywords: misanphony; pseudomisanphonic effect; space in music; staffage; orchestration; instrumentation; orchestral background; stereo sound

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭФФЕКТЫ В ЗВУЧАНИИ МУЗЫКИ

Григорий Ганзбург

кандидат искусствоведения; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hansburg32@gmail.com
Институт музыкознания, Харьков, Украина

Аннотация

Говоря о музыке, принято проводить более или менее оправданные аналогии с фактами повседневной жизни, явлениями науки или смежными видами искусства. Такие аналогии могут в одних случаях приводить к заблуждениям, в других – к открытиям. В статье обсуждены метафорические образы (в том числе пространственные) в высказываниях о музыке, проанализированы случаи заимствования терминологии естественных и искусствоведческих наук в музыкально-теоретических исследованиях. Показано, что термины, заимствованные музыковедением из естественных и гуманитарных наук, имеют разную смысловую глубину.

Цель исследования – выявить художественные и технические приемы, вызывающие пространственные ощущения, представления и иллюзии при восприятии музыки.

Методология исследования. Используются методы сравнительного изучения музыки и других видов искусства, в частности, живописи и театра, методы наблюдения, сопоставления, теоретического обобщения.

Научная новизна исследования заключается в выявлении стаффажной функции элементов контрастно-составных фонов в оркестровом стиле Н. Римского-Корсакова. Также объяснен генезис и значение музыковедческого термина «мизанфония», образованного по аналогии с термином «мизансцена», применяемого в театроведении и режиссуре. Приведены примеры использования мизанфонических и псевдомизанфонических приемов и эффектов в музыкальных произведениях композиторов разных эпох (в частности, из музыки Дж. Пуччини, Л. Ноно, Г. Канчели и др.). На примерах из музыковедческой литературы показано и объяснено принципиальное различие между терминами «мизанфония» и «стереофония».

Выводы касаются понимания мизанфонии как локализации и взаимоперемещения источников звука в определенный момент исполнения музыкального произведения, утверждения важности пространственных представлений для слушательского восприятия и профессионального анализа музыки. Опровергнуто утверждение Э. Курта об отсутствии пространственного момента в музыкально-чувственных впечатлениях.

Ключевые слова: мизанфония; псевдомизанфонический эффект; пространство в музыке; стаффажная функция; оркестровка; инструментовка; оркестровый фон; стереофоничность

