

МРНТИ: 18.41.07

Никита Малюхов¹, Виталий Шапилов²¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА****Аннотация**

Вопросы пространства физического мира и особенности его восприятия человеком издавна интересовали учёных. Существующее разнообразие исследований по данной теме до сих пор не привело к формированию единой концепции. Цель данной статьи – на основе сведений из специальной литературы обобщить наиболее актуальные теоретические положения по вопросам музыкального пространства, и предоставить характерные примеры его проявления в музыке. Несмотря на то, что интерес к особым эффектам пространства в музыке появился у композиторов в XX веке, существует множество примеров его значимости в более ранних эпохах. Пространственные эффекты проявляются при использовании шумовых инструментов, имитации шума и звукоподражания природе, расположения источников звука в зависимости от свойств акустики. На протяжении исторического развития наблюдается возрастание роли различных аспектов музыкального пространства в условиях расширения комплекса средств выразительности. Особые вопросы возникают при исследовании перцептуального и концептуального пространства как отдельных областей авторского замысла. Также важно изучение совместного взаимовлияния различных видов пространства и их роль в создании и восприятии музыки, что имеет значение для дальнейших исследований.

Ключевые слова: пространство в музыке, музыкальный звук, музыка XX века, звукоизобразительность, восприятие музыки, концептуальность, обиходная и преподносимая музыка.

Никита Малюхов¹, Виталий Шапилов²¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**МУЗЫКАЛЫҚ КЕҢІСТІГІ ТЕОРИЯСЫНЫҢ НЕГІЗГІ МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Физикалық әлем кеңістігінің мәселелері және адамның оны қабылдау ерекшеліктері ғалымдарды бұрыннан қызықтырған. Осы тақырып бойынша зерттеулердің әртүрлілігі әлі күнге дейін бірыңғай тұжырымдаманың қалыптасуына әкелген жоқ. Бұл мақаланың мақсаты – арнайы әдебиеттерден алынған ақпарат негізінде музыкалық кеңістік мәселелері бойынша ең өзекті теориялық ұстанымдарды қорытындылау және оның музыкадағы көрінісіне тән мысалдар беру. XX ғасырда композиторлар арасында музыкадағы кеңістіктің ерекше әсерлеріне деген қызығушылық пайда болғанына қарамастан, оның бұрынғы дәуірлердегі маңыздылығының көптеген мысалдары бар. Кеңістіктік әсерлер шулы аспаптарды қолдану, шулар мен табиғат дауыстарына еліктеу, акустиканың қасиеттеріне байланысты дыбыс көздерінің орналасуы арқылы жүзеге асады. Тарихи даму барысында экспрессивтілік құралдарының кешенін кеңейту жағдайында музыкалық кеңістіктің әртүрлі аспектілерінің рөлінің артуы байқалады. Перцептуалды және концептуалды кеңістікті авторлық дизайнның жеке бағыттары ретінде зерттеу кезінде ерекше сұрақтар туындайды. Әр түрлі кеңістіктің бірлескен әсерін және олардың музыка жазып оны қабылдаудағы рөлін қарастыру зерттеу барысын тереңдету үшін маңызды.

Түйінді сөздер: музыкадағы кеңістік, музыкалық дыбыс, XX ғасыр музыкасы, дыбысқа еліктеу, музыканы қабылдау, концептуалдық, қарапайым және арнайы ұсынылатын музыка

Nikita Malyukhov¹, Vitaliy Shapilov²
¹*Kurmangazy Kazakh national conservatory*
Almaty, Kazakhstan

THE BASIC QUESTIONS OF THE THEORY OF MUSICAL SPACE

Abstract

The questions of the physical world space and the peculiarities of its perception by man have long been of interest to scientists. The existing variety of studies on this topic has not yet led to the formation of a unified concept. This article aims to summarize the most relevant theoretical positions on the issues of musical space based on information from the specialized literature and to provide characteristic examples of its manifestation in music. Even though the interest in the special effects of space in music appeared among composers in the 20th century, there are many examples of its significance in earlier eras. Spatial effects are manifested when using noise instruments, noise imitation and onomatopoeia of nature, the location of sound sources depending on the properties of acoustics. Throughout historical development, there has been an increase in the role of various aspects of the musical space in expanding the expression means complex. Particular questions arise when studying the perceptual and conceptual space as separate areas of the author's idea. Studying the mutual interaction of different types of space and their role in the creation and perception of music is also essential for further research.

Keywords: space in music, musical sound, music of the XX century, sound acuity, perception of music, conceptuality, every day and presented music.

Виды музыкального пространства: физическое, перцептуальное и концептуальное.

В научном познании признается иерархия трех видов пространства: физического, перцептуального и концептуального [1]. В работе «Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве» [2] С.А. Мозгот на основе сложившейся в философии типологии и исследования Г.И. Панкевич [3] определяет эти виды пространства как «базовые формы мышления о действительности в музыке, выражаемые действием универсальных закономерностей психофизиологии человека, его восприятия» [2, 18]. Первичным и независимым в этой триаде выступает физическое пространство, которое в восприятии человека преобразуется в пространство перцептуальное, представляющее собой комплекс субъективных ощущений, на основе которых выстраивается концептуальное пространство, ориентированное на познание и оценку окружающей действительности. Эта иерархия и последовательность формирования трех видов пространства имеет двухстороннюю направленность: при создании произведения от концептуального к физическому, а при восприятии от физического к концептуальному. Но в силу специфики материала пространства музыки, внутреннее наполнение и характер его организации имеет свои закономерности, поскольку «свойства пространства и времени обусловлены свойствами материи» [1, 14].

Физическое пространство

Физическое (реальное) пространство связано с существованием реальных объектов и явлений внешнего мира, которые в музыке представляют:

1. музыкальный звук;
2. организация нескольких источников звука;
3. акустические свойства условий исполнения.

Интерес к пространству у авторов музыки в исторической перспективе развивался постепенно, начиная с Нового времени. М.Н. Лобанова пишет, что именно «барокко впервые услышало музыку в пространстве и пространство – в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хором – исток пространственных эффектов – повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилив эмоциональное воздействие на слушателя» [4, 61].

В эпоху классицизма Л. Бетховен в оркестровом произведении «Победа Веллингтона» использует в инструментовке мушкеты и военную артиллерию в группе ударных инструментов. Композитор применяет шумовой звук, как средство музыкальной выразительности, придавая этим эффектам художественное значение.

В процессе исторического развития композиторы-романтики также прибегали к использованию шумоподражания и звукоизобразительности в художественных целях. Ф. Лист в Трансцендентном этюде № 12 «Метель» использует тремоло и хроматические пассажи для воссоздания шума вьюги, а в венгерской рапсодии № 15 «Ракоци-марш» музыка вступления имеет шумовой характер, который ассоциируется с надвигающимся гулом толпы. В эпоху романтизма тоновый звук не теряет своего главенства как основы музыкального материала, но роль шумоподражания как средства музыкальной изобразительности заметно усиливается.

В музыке XX века благодаря освоению новых инструментов (этнических, электронных и пр.) композиторы расширяют палитру музыкального звука, в которой всё большее значение начинают приобретать шумовые эффекты, обладающие ярко выраженными пространственными характеристиками. Так, А.К. Андреев рассматривает музыкальный тон с точки зрения единственной итоговой характеристики – музыкально-эстетического потенциала. Музыкальный тон «учитывает» акустические свойства, но в конечном счёте определяется культурными и стилевыми факторами. «Один и тот же звук – феномен акустики – в одной культуре (в одну эпоху, в одном стиле) будет “хаотическим шумом”, а в другой – музыкальным тоном» [5, 19].

Увеличение источников звука вызывает необходимость их *организации*. Множество разнообразных, уникальных по звучанию инструментов комбинировалось с древнейших времён. На сегодняшний день эта идея сформировалась в виде множества видов исполнительских составов: дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д., где каждому соответствует свой тип пространства. Наиболее многочисленным составом выступает оркестр. Существование различных типов оркестра (симфонический, военный, струнный, джазовый, школьный) обуславливается разнообразием реального физического пространства. Главенство духовых и ударных инструментов в военном оркестре определяется требованием максимальной громкости в условиях открытого природного пространства, в джазовых оркестрах – характерностью тембра в условиях относительной ограниченности пространства.

«Персимфанс», первый в истории академической музыки оркестр без дирижёра, пример изменения музыкального пространства путем внедрения немusical концепции. Возникшая под воздействием коммунистических идей коллективизма концепция всеобщего равенства привела к новой организации физического музыкального пространства. Особенность звучания «Персимфанса» заключается в круговом расположении оркестрантов, благодаря которому все группы оркестра имеют визуальный контакт и самостоятельную возможность к совместной координации. При таком исполнении критики отмечают, что музыка звучит совершенно по-другому [6].

Помимо музыкальных инструментов и их локализации на звучание музыки влияет и *пространство условий исполнения*, в котором распространяется звук. Для акустической оценки помещения в современной науке используется термин «пространственное впечатление» [7, 77]. Акустическим свойствам помещений придается особое значение. В исследованиях звукорежиссёров отмечается, как И.С. Бах учитывал пространство исполнения при сочинении своих произведений. Лютеранские церкви отличаются меньшей гулкостью по сравнению с большими католическими. И.С. Бах большую часть своей жизни работал именно такой, небольшой лютеранской в кирхе св. Фомы и музыка его Мессы си минор и Страстей по Матфею отличается значительным количеством подвижных пассажей [7, 14], для которых умеренно гулкая акустика – наилучшее пространство для исполнения. Помимо акустических свойств, зал выступает носителем разнообразных символов: пространство зала «даже в тишине несёт в себе заряд определённых смыслов,

предвосхищений и ожиданий; оно устанавливает социально окрашенный контекст, в котором будет восприниматься и оцениваться исполняемая музыка» [8, 225].

Перцептуальное пространство

Перцептуальное пространство представляет собой «отражение органами чувств пространственных и временных характеристик реального мира» [3, 124]. Для него характерен «экстенсивный порядок» [1, 16] восприятия предметов (правее-левее, выше-ниже, ближе-дальше), который используется для локализации пространственных ощущений индивидуума. В музыке этот тип пространства проявляется в следующих параметрах:

1. дистанции восприятия музыки;
2. ориентирования в музыкальном материале;
3. эстетических свойств воспринимаемого пространства.

Опираясь на виды языковой дистанции Эдварда Холла в лингвистике (интимная, персональная, социальная, публичная) [8, 224], Г.А. Орлов применяет данную типологию для характеристики *дистанций восприятия музыки*. Персональная дистанция характерна для камерной музыки, воспринимая которую зритель ощущает все детали наиболее рельефно, а более тесный зрительный контакт усиливает эффект музыки. Наиболее личные и персональные эмоции присущи данной дистанции. Как отмечает Б.В. Асафьев, «Эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта – это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение» [9, 187].

По мере увеличения пространства восприятия музыки, персональная дистанция переходит в социальную, для которой «чувство личной причастности уступает место более или менее отстранённому созерцанию или наблюдению», поэтому в условиях социальной дистанции наиболее явно проявляется «воплощение идеи, темы, крупномасштабности замысла и композиции» [8, 225]. Наибольшее расстояние предусматривает публичная дистанция. Данный тип дистанции характерен для звучания музыки в обыденном, повседневном пространстве – уличные ансамбли, фоновая музыка, звон колоколов и др. Музыка на такой дистанции «растворяется» в физическом пространстве, но даже здесь она способна влиять как на сознательное эмоциональное состояние, так и на бессознательное поведение человека.

Г.А. Орлов не характеризует интимную дистанцию восприятия музыки, но можно предположить, что данная дистанция характерна для одиночного музицирования, а также для прослушивания музыки через наушники. В этом «теснейшем» виде дистанции наиболее полно проявляется множество деталей музыки и физическое пространство имеет наименьшее влияние на восприятие музыки.

Пространственное *ориентирование* человека в повседневности обычно опирается на визуальное восприятие. Подобно зрительному ориентации, в музыке слушатель также улавливает «ключевые объекты» – обычно наиболее яркие и характерные фрагменты звучания, с помощью которых формируется «музыкальная карта». На формирование «музыкальной карты» влияет множество факторов: 1) биологические данные субъекта – память и особенности слуха; 2) эмоциональное состояние субъекта; 3) слуховой и аналитический опыт субъекта; 4) образное содержание произведения. Большая часть этих факторов Т.А. Докшицер определяет как «музыкальное мышление» [9, 6], в котором особое значение приобретает развитие мыслительных навыков представления, воображения, запоминания, ощущения и др.

Изображение объективных процессов в искусстве требует их модификации и интерпретации для *эстетического восприятия* художественного пространства. «О. Роден ... утверждал, что изображение фигуры в её естественную величину не всегда может выполнить свою художественную задачу... само время, запечатлённое здесь, имеет слишком узкие границы, что должно компенсироваться ... некоторой гиперболизацией пространственных характеристик» [3, 127]. Гипербола основывается на отклонении от повседневного представления, и основывается на операции сравнения, благодаря которой воспринимается

отклонение от нормы при помощи операции переноса – приписывания предмету иных свойств [11, 67]. Данное свойство порождает формирование уникального типа объектов в искусстве, неосуществимых в физическом пространстве и обладающих качеством иллюзорности.

Именно иллюзорность перцептуального пространства является его отличительной чертой. Поэтому в музыке существуют противоречия между физическим и перцептуальным пространством. Так, по мнению В.Н. Холоповой, стандартное разрешение вводного звука всегда воспринимается слушателем как успокаивающее «нисхождение вниз, тогда как графически это будет выглядеть как восхождение» [2, 43-44]. Другой пример: «Тон Шепарда» [12] – звуковая иллюзия постоянно возрастающего или же убывающего звучания. Именно на этом эффекте немецкий композитор Ханс Циммер выстраивает музыку к фильму «Дюнкерк». Данный эффект обладает исключительной способностью непрерывно бесконечно нарастающего напряжения, вследствие чего видеоряд обладает особым эмоциональным свойством [13].

Благодаря специфическим особенностям эстетического *восприятия*, художественное пространство обладает уникальными свойствами, с учетом которых художники выстраивают свои произведения. Эта черта сформировалась на основе пространственного слухового ориентирования: «западная музыка, начиная с определённого времени, стала апеллировать к этой способности, различными путями создавая иллюзию физической глубины пространства» [8, 279]. Например, А. Швейцер сравнивал хоралы из «Органной книжечки» с гравюрами Дюрера, тогда как большие хоральные прелюдии из «Клавирных упражнений» – большая станковая живопись [14, 352].

Концептуальное пространство

Концептуальное пространство служит средством познания и оценки реального пространства и, подобно перцептуальному пространству, формируется «лишь в голове человека» [1, 19]. Г. М. Панкевич описывает данное пространство, как «познавательные модели, которые строятся ... для достижения истины (в науке) или художественной правды (в искусстве)» [3, 125]. Специфика концептуального пространства проявляется в следующих параметрах:

1. особенностях организации;
2. взаимодействии по горизонтали и вертикали;
3. множественности концептуального пространства.

Концептуальное пространство являетсяместищем идей. С.А. Мозгот применяет понимание термина концепт по отношению к музыке, опираясь на труды Е.С. Кубряковой, в которых концепт выступает как накопитель, транслятор и интерпретатор смыслов. Часть концептов имеет языковую «привязку», а другие «воплощены ментальными, невербализированными репрезентациями: мыслительными картинками, образами, гештальтами, схемами и т.п.» [2, 51]. В дополнение концепт допускает расширение смыслового поля с помощью интуиции, индивидуального опыта и дополнительных знаний, что определяет его динамическую сущность.

В искусстве физическое пространство создается субъектом и познается в вербальных определениях, смысл которых отличается определенной степенью неточности и субъективности. Последовательность формирования различных видов пространства в творческом и слушательском процессе имеет характерные отличия. Физическое музыкальное пространство в акте творчества композитора формируется из концепта (идеи), а для слушателя музыка благодаря своим физическим свойствам (акустическим) воспринимается на уровне перцептуального пространства (чувства, эмоции) и воплощается в итоговом концептуальном пространстве, вызывая структурированные образы, осознанные идеи и чувства.

Взаимодействие смысловых концептов разных видов искусства осуществляется по горизонтали и вертикали. Горизонтальному взаимодействию свойственны ассоциативные связи, объединённые общим смыслом многообразности, «притягивания значений других

концептов и разворачивания смысла путём образования музыкально-ассоциативных рядов» [2, 52]. В результате концепты произведений разных видов искусства образуют связи, начинают резонировать и масштабно разворачиваться в художественном пространстве, свидетельствуя о степени репрезентативности определённых идей. Вертикальное взаимодействие концептов направлено на обогащение, детализацию содержания «по принципу инверсии, дополнения, приращивания, детализации или контраста смыслов» [2, 53]. Этот тип взаимодействия обеспечивает обновление концептуального пространства, обеспечивая его историческое развитие и формирование новых, оригинальных концептов. Каждое художественное пространство, как автора, так и воспринимающего – уникально, и всегда будет иметь свои индивидуальные черты.

Благодаря бесконечному количеству исторически обновляемых и одновременно сосуществующих идей, музыка, как и другие виды искусства, способна приобретать *множественные формы* концептуальности. В соответствии с типологией А.Н. Сохора виды концептуального пространства можно определить в обиходной и преподносимой музыке (таблица № 1):

Таблица № 1

Обиходная музыка	Преподносимая музыка
«мирское»	исторической эпохи
производственное (коммерческое)	национальное
сакральное	композиторской школы
	индивидуальное композиторское
	жанровое
	отдельное произведения
	комбинированное (хеппенинги, перформансы, инсталляции)

В обиходной музыке концептуальное «мирское» пространство представлено в бытовом, повседневном мироощущении звуков, изначально присущим музыке фольклора, который существует с древнейших времён и до настоящего времени, и продолжает развитие в жанрах популярной, так называемой «лёгкой» музыки или же «музыки быта» [15, 295]. Типичными представителями «мирского» пространства выступают многочисленные жанровые виды песен, танцев, маршей, которые «нередко называют первичными» [15, 295].

Производственное концептуальное пространство также имеет фольклорные истоки, связанные с трудовыми песнями, и продолжает свое историческое развитие, начиная с XX века¹, в организации коммерческого интерьера с помощью музыки. Для производственного концептуального пространства характерно отсутствие интеллектуальных смыслов, умственного вовлечения, но мобилизация физических сил и концентрация внимания на предмете производства или потребления.

Сакральное пространство формируется в культово-обрядовой сфере, в которой активно развивается мифологическое сознание изначально языческого содержания. Это пространство предполагает «ритуалистическую партиципацию ... развивающуюся в динамичном силовом поле, генерируемом самими участниками, которое втягивает их в коллективное таинство» [8, 232]. Музыка сакрального пространства направлена на вовлечение и объединение всех участников в ритуале для выхода за пределы обыденного человеческого восприятия и понимания. Отличительной чертой сакрального пространства служит направленность на духовное развитие, его мифологичность и отказ от рационально-объективного понимания мироздания.

Концептуальное пространство современной исторической эпохи принципиально отличается от предшествующего времени. До XX века создание музыки определялось

¹ В конце XIX века первые образцы можно найти в творчестве Э. Сати.

«культурными кодами» отдельных регионов или главенствующими идеями эпохи, которые определяли направление концептуального пространства. Однако с XX века у композиторов появляется возможность создавать свои индивидуальные концептосферы, в результате чего на смену стилю эпохи, по определению Г.В. Григорьевой приходит «*эпоха стилей*» [16], отличающаяся принципиальной *множественностью* видов концептуального пространства.

Другая множественность концептуального пространства сформировалась в практике современных хеппенингов² и перформансов, предполагающих *комбинированное* концептуальное пространство на основе синтеза разных видов искусств, каждое из которых как правило обладает самостоятельным материалом. Этот комбинированный тип пространства сформировался и развивался в практике авангарда, начиная с 50-х годов XX века, в творчестве Дж. Кейджа, А. Капроу, Ж.-Ж. Лебея, М. Абрамович и др.

Рассматривая виды музыкального пространства важно учитывать их единство. «Пространства в музыке не существуют сами по себе, они взаимопроникают друг в друга» [2, 231], благодаря чему образуется процесс взаимовлияния. Дальнейшее изучение связи и взаимовлияния музыкальных пространств может привести к иным точкам зрения не только в художественном, но и в социальном изучении музыки. Например, эксперименты, в которых музыканты-профессионалы исполняют в публичных местах шедевры музыкального искусства, а зрители в свою очередь не придают ценности этим произведениям, трактуются как «упадок вкуса» [17]. С точки зрения взаимовлияния видов пространств данная реакция возникает в результате несоответствия физического пространства условиям исполнения, которые настраивают слушателя на совершенно другой тип перцепции, несоответствующий концептуальному пространству произведений. Обратным примером соответствия видов музыкального пространства в плане их взаимовлияния служат публичные исполнения на променадных улицах легкожанровой музыки, вызывающей вполне заслуженный успех слушателей [18]. На основе этих и многих других примеров необходимо понимать, что чем сложнее содержание музыкального произведения и его концепция, тем важнее становится осознание разнообразия и множественности пространственных факторов, обуславливающих особенности его восприятия и понимания.

Список литературы

1. *Мостепаненко, А.М., М.В.* Четырехмерность пространства и времени. [Текст] – Л.: Наука, 1966. – 191 с.
2. *Мозгот, С.А.* Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве [Текст]: дисс. ... докт. иск. Новосибирск: 2018. – 366 с.
3. *Панкевич, Г.М.* Проблема анализа пространственно-временной организации музыки [Текст] // Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 124-144.
4. *Лобанова, М.Н.* Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко [Текст] // Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 54-58.
5. *Андреев, А.* К истории европейской музыкальной интонационности. [Текст] – М.: Музыка, 1996. Ч. 1. – 190 с.
6. «Персимфанс» – оркестр без дирижера. [В Интернете] 2021 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/orkestr-bez-dirizhera/>.
7. *Рустамов, А.Р.-О.* Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры [Текст]: дисс. ... канд. иск. СПб.: 2013. – 206 с.
8. *Орлов, Г.А.* Древо музыки. [Текст] Вашингтон – СПб.: 1992. – 253с. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
9. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. [Текст] – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
10. *Докишицер, Т.А.* Путь к творчеству. [Текст] – М.: ИД «Муравей», 1999. – 216 с.
11. *Борисенко, Ю.И.* Механизм образования гиперболы в русской речи [Текст] // Научный журнал: Мир науки, культуры и образования №1 (26). Барнаул: АлтГПУ, 2016. – 364 с.
12. Shepard Tone – YouTube. [В Интернете] 2012 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BzNzgsAE4F0&t=94s>.

² Термин «хеппенинг» ввел Аллан Капроу, проводивший мультимедийные акции, сочетавшие живопись, танец, поэзию, музыку, радио, кино, видео.

13. Vox. The sound illusion that makes Dunkirk so intense – YouTube. [В Интернетe] 2017 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&t=53s>
14. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах. [Текст] М.: Классика-XXI 2011. – 836 с.
15. *Сохор, А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. [Текст] // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 292-309.
16. *Григорьева, Г.В.* – лекция «Основы музыкальной композиции XX века». [В Интернетe] 2012 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/live/movies/7/osnovy-muzykalnoi-kompozicii-xx-veka>.
17. Joshua Bell's 'Stop and Hear the Music' metro experiment | The Washington Post. [В Интернетe] 2007 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw 1621.
18. «Street musician, goosebumps Worth respect». [В Интернетe] 2020 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kXQnqVugpig>.

References (transliterated)

1. *Mostepanenko, A.M., M.V.* Chetyrekhmernost' prostranstva i vremeni. [Tekst] – L.: Nauka, 1966. – 191 p.
2. *Mozgot, S.A.* Kategoriya prostranstva kak smyslovoj fenomen v muzykal'nom iskusstve [Tekst]: diss. ... dokt. isk. Novosibirsk: 2018. – 366 p.
3. *Pankevich, G.M.* Problema analiza prostranstvenno-vremennoj organizacii muzyki [Tekst] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. – M.: Muzyka, 1978. – Вып. 3. – P. 124-144.
4. *Lobanova, M.N.* Konceptii prostranstva, vremeni, dvizheniya v epohu barokko [Tekst] // Muzykal'nyj stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost'. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2015. – P. 54-58.
5. *Andreev, A.* K istorii evropejskoj muzykal'noj intonacionnosti. [Tekst] – M.: Muzyka, 1996. CH. 1. – 190 p.
6. «Persimfans» – orkestr bez dirizhera. [V Internetе] 2021 г. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/orkestr-bez-dirizhera/>.
7. *Rustamov, A.R-O.* Zvukovoj obraz prostranstva v strukture hudozhestvennogo yazyka zvukorezhissury [Tekst]: diss. ... kand. isk. SPb.: 2013. – 206 p.
8. *Orlov, G.A.* Drevo muzyki. [Tekst] Vashington – SPb.: 1992. – 253 p. *Holopova V.N.* Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie. SPb.: Izdatel'stvo «Lan», 2000. – 320 p.
9. *Asaf'ev, B.V.* Muzykal'naya forma kak process. [Tekst] – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.
10. *Dokshicer, T.A.* Put' k tvorchestvu. [Tekst] – M.: ID «Muravej», 1999. – 216 p.
11. *Borisenko, YU.I.* Mekhanizm obrazovaniya giperboly v russkoj rechi [Tekst] // Nauchnyj zhurnal: Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya №1 (26). Barnaul: AltGPU, 2016. – 364 p.
12. Shepard Tone – YouTube. [V Internetе] 2012 г. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BzNzgsAE4F0&t=94s>
13. Vox. The sound illusion that makes Dunkirk so intense – YouTube. [V Internetе] 2017 г. [Citirovano:20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&t=53p>.
14. Shvejcer, A. Iogann Sebast'yan Bah. [Tekst] M.: Klassika-XXI 2011. – 836 p.
15. *Sohor, A.N.* Teoriya muzykal'nyh zhanrov: zadachi i perspektivy. [Tekst] // Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov. – M., 1971. – P. 292-309.
16. *Grigor'eva, G.V.* – lekciya «Osnovy muzykal'noj kompozicii XX veka». [V Internetе] 2012 г. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/live/movies/7/osnovy-muzykalnoi-kompozicii-xx-veka>.
17. Joshua Bell's 'Stop and Hear the Music' metro experiment | The Washington Post. [V Internetе] 2007 г. [Citirovano: 20.04.2022] URL: https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw 1621.
18. «Street musician, goosebumps Worth respect». [V Internetе] 2020 г. [Citirovano: 1.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kXQnqVugpig>.

Сведения об авторах:

Никита Владимирович Малюхов – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы.

Виталий Александрович Шапилов – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Никита Владимирович Малюхов – 1 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы.

Виталий Александрович Шапилов – ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының доценті.

Information about the authors:

Nikita Malyukhov – 1nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Vitaliy Shapilov – research advisor, PhD in Art, Docent of Kurmangazy Kazakh National Conservator