

УДК 130.2

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ В ОПТИКЕ ВРЕМЕНИ**REFLECTIONS ABOUT THE CONTEMPORARY MUSIC IN OPTICS TIME****А.В. Миронов****A.V. Mironov**

*Белгородский государственный национальный исследовательский университет,
Россия, 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85
Belgorod State National Research University, 85 Pobeda St, Belgorod, 308015, Russia*

E-mail: ruschac@yandex.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается фундаментальная проблема современной музыки, которая задает вектор понимания музыкального искусства: время как способ существования музыки. В статье показано, что музыка является своеобразной площадкой демонстрации различных философских временных концепций. Автором были выявлены существенные характеристики и рассмотрены основные подходы в исследовании музыкального времени.

Resume: This article is discussed the fundamental problem of modern music, which defines the vector understanding of musical art: the time is as a way of music life. The article is shown a role of music as a kind of demonstration platform for different time-philosophical conceptions. The author described some essential characteristics and some basic approaches in the "musical time" study.

Ключевые слова: время, музыка, длительность, дискретность, музыкальный процесс, периодичность, цикличность.

Keywords: time, music, duration, discrecity, musical process, periodicity, cyclicity.

В XX веке складываются новые парадигмы в философии, которые проявляются во всех областях человеческой деятельности. Прежде всего, это связано с развитием феноменологии, герменевтики, аналитической философии, постмодернизма и многими другими. Стоит отметить, что благодаря их новациям, многое изменилось и в понимании природы музыки, сопряженной с ней, феноменологией пространства, времени, меры и т.д. Как отмечал Т. Адорно, особое место в искусстве занимает музыка, которая становится «медиумом философии».

Почему именно музыка? Каковы точки соприкосновения между музыкой и философией? Вариантов ответов может быть множество, остановимся на такой точке пересечения как *музыка и время*. Время - это то, что объединяет музыку и философию. Проблема времени одна из старейших в истории философии. Время - это основная характеристика музыки, то, с помощью чего вообще она становится.

В начале XX века проблема времени осознается как одна из самых существенных в музыкальном искусстве. Временная концепция А. Бергсона, представителя философии жизни и интуитивизма, была взята на вооружение многими композиторами, что определило дальнейшее развитие понимания музыкального времени. Она строится на положении, что время продуцируется деятельностью сознания. «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими» [Бергсон: 73-74]. Бергсон исключает из своей теории физическое, социальное и историческое время, рассматривая «длительность» как психологическое время со своими внутренними законами. «Такие разные художники, как Клод Дебюсси, Клод Моне, Марсель Пруст, Поль Валери, Андре Моруа, Шарль Пьер Пеге и Никое Казанцакис, обращались к Бергсону за вдохновением и интеллектуальной поддержкой. Это говорит о наступлении новой эпохи в музыке, а также новой музыкальной темпоралии» [Холопов: 9].

Таким образом, имея единый предмет исследования о музыкальном времени размышляли как философы, так музыковеды и композиторы. В двадцатом веке музыкально-временные концепции разрабатывались не только философами, музыковедами, но и композиторами. Среди них Игорь Стравинский, Оливье Мессиаан, Пьер Булез и многие другие. Например, И. Стравинский музыкальное время ставил в центр своих творческих исканий, утверждая, что «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как неперемное и единственное условие – определенного построения»

[Стравинский: 99]. Музыкальный процесс должен быть подчинен воли композитора через временной порядок.

Новый взгляд на музыкальную проблематику в контексте времени исследовал яркий представитель импрессионизма - К. Дебюсси. С его точки зрения музыка не направлена на функционально-технологические нормы предшествующих конструктивных систем. Для импрессионизма в принципе эстетическим объектом является текущий мир, который расколот на атомарные сущности, где каждый звук самоценен и самодостаточен. Это влечет за собой и переосмысление временной концепции. Поэтому «особого внимания в музыке Дебюсси заслуживает проблема рационализации времени. Казалось бы, не нужно доказывать, сколь важна для звукового облика произведения его организация во времени. Однако функциональная гармония, априорно предполагая известный постоянный порядок, не доставляла случая для того, чтобы должным образом оценить роль временного фактора. Еще недавно, анализируя музыкальное произведение, совершенно не принимали во внимание длительность данного звука, хотя от того, как долго длится звук, зависит его выделение или слитность с другими звуками. В быстром движении аккордов стирается их гармонический смысл, и они могут преобразовываться или в динамические величины, или же в то, что сегодня мы называем «звуковыми полосами». Последовательность звуков в различном агогическом выражении создает различные значения» [Яроциньский: 193].

Важным является то, что музыкальной единицей времени является отдельный звук и созвучие, которое есть нечто относительное и зависит от соотношения единичностей (системы звуков) в системе целого (мелодии). Этот принцип относительности в дальнейшем получил развитие во многих музыкальных концепциях, указывая на относительный характер музыкальной единицы в системе целого, на обратимость музыкального времени.

У К. Дебюсси в русской музыкальной традиции этот принцип заимствует Игорь Стравинский, который, как точно заметил Т. Адорно, «положил конец музыкальному бергсонизму», времени как длительности (*temps-duree*) противопоставил время-пространство (*temps-espace*). «Композиция осуществляется не посредством развития, а благодаря собственной изборозженности трещинами» [Адорно: 296]. Основной чертой музыкальной концепции композитора стали атомарные мелодические образы. Композиционный прием И. Стравинского ведет к отклонению от хода времени, что приводит к распаду музыкально-временного континуума.

Карлхайнц Штокхаузен также противопоставлял квант времени бергсоновскому «длению». Понятие кванта активно используется композитором, которое необходимо для фиксирования соотношений пропорций музыкальной нити. «Музыка как полагает Штокхаузен, состоит из упорядоченных во времени отношений, и в этом смысле она сама максимально близка времени, но не всякому, а упорядоченному» [Цареградская: К. Штокхаузен, 7]. Здесь мы сталкиваемся с концепцией «момента-формы» («теперь»). Каждый такой «момент» автономен и замкнут на себе, не являясь причиной следующего такого «момента». Пристальное внимание направлено на каждый отдельный «момент». Композитор выделил три больших музыкальных «временных сфер»: частотная длительность, длительность формы и ритмическая длительность. Эти сферы составляют переход от микро-времени к макро-времени.

С нашей точки зрения, важным элементом в рассуждениях является представление о ритмической длительности. Ведь музыкальный процесс состоит из соотношений высоты и ритма и определяется числом пульсов в определенную единицу времени. Характеристики ритма и времени тесно переплетаются между собой. Карлхайнц Штокхаузен рассматривал ритм как нечто периодичное и цикличное. Они лежат в основе всякой человеческой деятельности, являясь ограничением ритмической фантазии. «В композициях можно заметить связь между переходом от ритмических закономерностей к временным и отказом от «телесных» мускульных ритмов в пользу не антропоморфных ритмов иррегулярных и асимметричных» [Цареградская: К. Штокхаузен, 3]. В творчестве К. Штокхаузена ритмы преодолевают периодичность и цикличность.

Продолжением в исследовании музыкального времени стала концепция Оливье Мессиана, акцентирующего свое внимание на некоторых идеях Бергсона. «Дление» в музыке он сравнивает с вращающимся «кристаллом», сопряженным с перетекающим друг в друга «фазы-состояния». Каждое такое состояние можно назвать «длящимся состоянием», относящийся к жанру медитации (например, симфонические медитации «Забывшие приношения», девять медитаций «Рождество Господне»). Говоря о времени, композитор выделяет множественность временных состояний, обозначая их однако, через пространственные образы. «Мессиян различает время звезд (медленное время, длящееся миллионы лет), время гор (живущих целые геологические эпохи), время человеческое – физиологическое, психологическое, время атомов (самое краткое из всех). Композитор заключает, что сущность мира – полиритмия, наложение времен, в которых живут вселенная и человечество» [Цареградская: Время и ритм, 110-111].

Исследования времени и ритма продолжил Пьер Булез, представитель французского авангардизма, которого называют отцом сериализма. Техника интегрального сериализма стала главным новшеством музыкального мышления XX века. Композиция выстраивается в виде некой структуры, исходя из составленных им рядов или серий высот, длительностей, динамики, артикуляции. Такая техника вписывается в его концепцию звукового пространства и времени. Пьер Булез систематизирует виды звукового пространства и времени. Сериализм можно сравнить с клиповым

мышлением. В переводе с англ. «clip» – «отсечение; вырезка; отрывок (из фильма), нарезка». Понятие «клип» отсылает нас к принципам построения музыкальных видеороликов, в которых видеоряд слабо связан между собой. Сериализм как клиповое мышление, сравнимо с монтажом сюжетов, что приводит к опасности несвязности и хаоса, утерю слухового контроля над произведением. Это приводит к дискретному пониманию времени. Есть множество временных «теперь», «моментов-времени», которые не связаны между собой. Зацикленность на одном таком «теперь» воспринимается как синоним целостности, но самой целостности просто нет.

В отличие от Булеза, по мнению немецкого композитора Б. Циммермана, который испытал влияние И. Стравинского и П. Хиндемита, был преподавателем авангардизма считал, что музыка определяется упорядоченным временным процессом, являясь по сути парадоксальной, поскольку организация времени преодолевается в ходе музыкального процесса и приходит к порядку, создающему *видимость вечности*. Циммерман говорит о временной концепции, ссылаясь на Августина, беря на вооружение идею «постоянного настоящего». Эта идея должна стать всеохватывающей и основополагающей в музыкальной структуре произведения. Внешний музыкально-временной процесс упорядочивается с помощью «внутреннего переживания времени-сознания». Время подобно кантовскому, выступает здесь априорной формой созерцания, позволяющей субъекту с помощью слуха упорядочивать музыкальный материал.

Таким образом, время в музыке проявляется двояким образом, с одной стороны, как «действительное» - внешнее, с другой стороны, как «внутреннее» - личное, мое. «Действительное время» - это отрезки времени, которые необходимы для исполнения музыкального произведения, оно не является неизменной величиной. Это общее время, в котором пребывает исполнитель во время воспроизведения пьесы, то время, которое звучит произведение. «В результате постоянно изменяющихся условий исполнения музыки меняется, хотя большей частью и незначительно, продолжительность звучания конкретного сочинения, в то время как пропорции всех метрических и ритмических, то есть временных связей внутри данного сочинения, при меняющемся действительном времени остаются без изменений» [Циммерман: 5]. «Внутреннее время» упорядочивается внутренней мерой, соотношением интервала и времени. «Полное совпадение между внутренним и действительным временем возможно лишь в той музыке, которая так упорядочивает время во внутреннем сознании, что отличия между внутренней и действительной мерами времени снимаются, причем все музыкальные отношения закрепляются в основополагающей, объединяющей структуре. Таким образом, одновременное и рассредоточенное, метры, ритмы и расстояния вступлений становятся развертыванием единого: установленной для данного произведения пропорции интервала и времени» [Циммерман: 3]. Развертывание музыкального процесса происходит в движении, которое доводит до сознания временность, включая субъект в процесс внутреннего переживания, показывая сознанию время как всеохватывающее единство.

На расхождения между «действительным», «фактическим», «практическим» временем и музыкальным обращают внимание многие современные исследователи. Например, С. Лангер утверждает, что «фактическое» время является фрагментарным, оно вытекает из наших повседневных наблюдений и воспоминаний и присуще всему существующему. Такое время необратимо и неповторяемо. Данные характеристики не относятся к непосредственному музыкальному опыту. Главной характеристикой музыкального времени является не одномерность, не линейность, которое «ощутимо» и переживаемо. Д. Крамер определяет время как «упорядоченный принцип опыта переживания».

К. Дальхауз указывает на то, что музыкальные произведения могут повторяться, т.е. исполняться многократно. Каждый раз, когда произведение воспроизводится заново, то тем самым музыкальное время, как бы тоже повторяется. Поэтому музыкальное искусство содержит в себе не линейное, но *обратимое время*. В таком обратимом времени важную роль играет настоящее, которое характеризуется «теперь». Именно оно вбирает в себя прошлое и будущее. Это «переживаемое время» является изначальным временем- временем создания произведения. К. Дальхауз вопреки И. Канту утверждает, что сознание времени «возникает», а не «дано» а priori. «Из процесса синхронизации таких движений, как метр и ритм, вытекает специфическое музыкальное чувство времени, в известной степени, соответствующее аристотелевскому пониманию времени как меры движения... не только изменяющаяся музыкальная субстанция, временная структура которой названа ритмом, но также масштаб, который назван метром и связан с субъективным опытом, структурирующим течение времени в понятиях настоящего – «теперь-точек», – находятся в непрерывном движении, а значит, подвержены и историческим изменениям» [Дальхауз: 143]. В то же время его идея обратимого времени чрезвычайно сходна с августиновской концепцией, когда настоящее является воплощением и полнотой целого- временное в момент звучания произведения становится эквивалентом вечного. Переживаемое время – это переживание творческого акта заново и впервые, причем не только музыкантом, но и слушателем.

Таким образом, современные музыкальные настроения отражают реалии нашего мироприятия и наших взглядов на время. Ряд композиторов и исполнителей как-то незаметно нивелировали идеи вечности, смысла как целого, идеальности из своих представлений о музыке, сделав их основой сериальности и дискретных разрывов. Ряд музыкантов, напротив, пытаются целое сделать базовой основой для любого современного исполнения. Следует отметить, что музыка выступает своеобразной площадкой демонстрации различных философских идей и категорий, в

частности, таких как время или вечность. Музыкальное время обладает двойственной природой, с одной стороны это «длание», с другой стороны, квант, «момент» или «теперь». Являясь сторонником той или иной концепции времени, композиторы пытались ее воплотить в своей музыке. Результатом стала утрата и отрицание найденных закономерностей, которые складывались на протяжении многих веков. Происходит переоценка гармонии, музыкально-выразительных средств, ладов и тональностей, все это вытесняет соразмерность и симметричность. Единица музыкального материала выступает серия, что напоминает «интеллектуальные вариации». В атональной и серийной музыке выражено временная относительность, которая определяется волей композитора.

Список литературы References

1. Адорно Т.В. Философия новой музыки. – М.: Логос, 2001. – 296 с.
Adorno T. Philosophy of New Music. - M.: Logos, 2001. - 296 s. (in Russian)
2. Бергсон А. Полн. собр. соч.: В 5-ти тт. Т.2. – СПб., 1914. – 224 с.
Bergson A. Poln. sobr. soch.: V 5-ti tt. T.2. - SPb., 1914. - 224 s. (in Russian)
3. Дальхауз К. К временной структуре музыки / Пер. с нем. и коммент. С.М. Филиппова // Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время). Пермь, 2003. – 233 с.
Dalhousie K temporal structure of music / Trans. from German and comments. Filippov SM. // Filippov SM Phenomenology and hermeneutics of art (Music - Consciousness - Time). Perm, 2003. – 233 s. (in Russian)
4. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 267 с.
Stravinsky I. Chronicle of my life. L.: State Musical Publishing House, 1963. – 267 s. (in Russian)
5. Холопов Ю. Н. О сущности музыки. Электронная книга. – М., 2004. URL: <http://vermusic.ru/node/126>. (20 декабря 2015)
Holopov N. On the essence of music. EBook. - M., 2004. URL: <http://vermusic.ru/node/126>. (20 December 2015). (in Russian)
6. Цареградская Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиаен, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис: Диссертация д. филос. наук: 17.00.02. – М., 2002. – 359 с.
Tsaregradskaya T Time and rhythm of the music of the second half of XX century.: O. Messiaen, Pierre Boulez, Stockhausen K., J. Xenakis.: Thesis Dr. Philosophy. Sciences: 17.00.02. - M., 2002. – 359 s. (in Russian)
7. Цареградская Т.В. К. Штокхаузен и «морфология музыкального времени». URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/04/Zaregradskaya.pdf> (8 ноября 2014). (in Russian)
Tsaregradskaya TV K. Stockhausen and "morphology of musical time." URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/04/Zaregradskaya.pdf> (8 November 2014). (in Russian)
8. Циммерман Б.А. Интервал и время. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/06/08/циммерман-бернд-алоиз-два-эссе-о-музык/> (15 февраля 2016)
Zimmerman BA Interval and time. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/06/08/циммерман-бернд-алоиз-два-эссе-о-музык/> (15 February 2016). (in Russian)
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
Yarotsinsky S. Debussy, impressionism and symbolism. M.: Progress, 1978. - 232 s. (in Russian)