

ЕДИНСТВО ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ В МУЗЫКЕ А. ВЕБЕРНА  
И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ XX ВЕКА.  
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Г. П. Овсянкина

*Статья посвящена рассмотрению новой трактовки пространства и времени в музыке А. Веберна в контексте пространственно-временной концепции визуальных искусств и научных теорий начала XX в. Рассматривается сходство между строением музыкальной ткани, характером музыкального процесса и системой перспективы, взаимопроникновением предмета и пространства в живописи начала XX в., взаимодействием внутреннего и внешнего пространств в архитектуре первой половины столетия. Делается вывод о создании новой, неклассической концепции формы, отличающейся изменением соотношения процессуальной и кристаллической ее сторон.*

**Ключевые слова:** *взаимопроникновение предмета и пространства, закон ряда, звуковая структура, единство музыкальной ткани, концепция музыкальной формы, многомерное звуковое пространство, преобразования звуковых структур, пространственно-временной континуум, процесс воплощений серии, серийная композиция, форма-кристалл, форма-процесс.*

E. Litvikh

SPACE-TIME UNITY IN A. WEBERN'S MUSIC AND VISUAL ARTS  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY. ANALYTICAL PARALLELS

*The article is devoted to the analysis of a new interpretation of space and time in A. Webern's music in the context of visual arts and scientific theories of the early 20<sup>th</sup> century. Parallels are drawn among the structure of Webern's musical texture, the character of musical process and the perspective system, interpenetration of an object and space into painting of the early 20<sup>th</sup> century, the interaction of internal and external spaces in architecture in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The author comes to the conclusion concerning the creation of a new non-classical conception of a form that differs from the classical one in the correlation of its processual and crystal aspects.*

**Key words:** *interpenetration of objects and space, row law, sound structure, unity of musical texture, conception of a music form, multi-dimensional sound space, changes in sound structures, space-time continuum, process of realisations of a row, row composition, crystal aspect of a form, process form.*

Проблемы пространства и времени на протяжении многих веков интересуют человечество и по-разному осмыслены как в научно-философских концепциях, так и в художественном творчестве. Отношение к этим фундаментальным категориям является одной из важнейших составляющих, свойственных картине мира той или иной эпохи. Поэтому вполне естественно, что произошедшая в XX в. кардинальная смена мировосприятия, затронувшая все сферы челове-

ческой мысли, в полной мере проявилась и в новом понимании пространства и времени, причем формирование новой концепции происходило в разных областях знания приблизительно синхронно и имеет несомненное сходство. Отмечая это, один из выдающихся представителей русского авангарда М. Матюшин говорил в 1927 г.: «Картина современного и старого художника есть полное отражение чувственного воздействия пространства самой природы. И самое интерес-

ное то, что оно совпадает и совпадало с абстрактной мыслью в самых главных положениях науки о пространстве во все века» [цит. по: 7, с. 60–61]. То же можно сказать и о восприятии времени.

Важнейшей особенностью, характеризующей и научные, и художественные представления о мире в XX столетии, является осознание *неразделимого единства* пространства и времени. «Отныне пространство само по себе и время само по себе должны обратиться в фикции и лишь некоторый вид соединения обоих должен еще сохранить самостоятельность», – писал в 1908 г. выдающийся математик Г. Минковский [6, с. 167]. Возражая против рассмотрения этих важнейших для человеческого сознания категорий как автономных, Минковский ввел понятие *четырёхмерного* пространственно-временного континуума.

Сходные процессы происходят и в художественном мышлении. Как нам представляется, именно пространственно-временная концепция и связанное с этим новое понимание движения и статики, видоизменения и неизменности явилось тем условием, благодаря которому в XX в. произошло более тесное, чем когда-либо, сближение искусств. На протяжении всего XX столетия в визуальных искусствах бурно развивается идея движения, процессуальности, непрерывных видоизменений. На смену ренессансной системе перспективы приходит принцип совмещения различных точек зрения в кубизме, концепция нелинейного движущегося пространства у итальянских футуристов, представителей русской Органической школы. Одним из важнейших принципов живописи, а затем и скульптуры становится активное взаимопроникновение предмета и пространства, причем оно понимается как *непрерывный процесс*, что предполагает неотъемлемость его от времени. «К трем измерениям пространства кубизм добавил четвертое – время», – утверждает З. Гидион [4, с. 255].

В архитектуре идея непрерывности пространства реализуется в создании гибкой взаимосвязи объемов и плоскостей внутри здания, а также в преодолении его непрони-

цаемости по отношению к внешнему пространству. Это достигается за счет прозрачности стен, снятия с них тектонической нагрузки, применения угловых и ленточных окон, пандуса, соединяющего разные этажи, и множества других приемов. В результате возникает эффект непрерывного взаимодействия не только всех элементов композиции, но и здания с окружающим ландшафтом, взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространств. Одним из первых художественно совершенных воплощений этой концепции в европейской архитектуре является вилла Савой Ле Корбюзье.

В то же время в музыке – искусстве, по природе своей предрасположенном к передаче движения, – принципиально изменяется *характер музыкального процесса*. В первой половине XX в. эти изменения более всего ощутимы в серийных композициях, прежде всего в музыке Веберна, строго придерживавшегося данного метода. В серийной музыке процесс понимается не как последовательное движение от исходной точки к какому-либо результату, не целенаправленные преобразования какого-либо устойчивого в своем звуковом облике «объекта» (темы), а постоянное воспроизведение в самых различных вариантах неизменного в своей сути явления (серии), для которого движение и видоизменение необходимы *как способ существования*. Такой процесс не ведет к достижению качественно нового уровня – итога, не имеет единого направления и цели, а потому ощущается как бесконечный и рождает ощущение *статики* вне зависимости от темпа и ритмических особенностей произведения. Эффект статики возникает не только потому, что теряется сходство музыкальной пульсации с биологическими процессами – дыханием, пульсом, шагом, которые человек привык ассоциировать с движением\*, но и вследствие того, что в музыкальном процессе исчезает логическая непрерывность, связность предыдущего с последующим, что также препятствует осознанию времени как единого однонаправленного потока.

Новые закономерности музыкального мышления, не основанного на линейной при-

чинно-следственной связи музыкальных событий, по-видимому, стали возможны в серийной музыке в первую очередь благодаря качественно новому уровню единства музыкальной ткани. В произведении, где серия – единственный источник всей звуковой материи, достигается иной уровень индивидуализации и взаимосвязанности всех элементов музыкального языка, так как серия формирует даже те стороны композиции, которые раньше были изначально заданы – например, звуковысотную систему. Кроме того, строгое следование серийному методу предполагает глубокое преобразование классических закономерностей музыкального мышления в отношении *дифференциации рельефа и фона*, что оказывает сильнейшее влияние на концепцию формы. Если для классической музыки характерно четкое функциональное различие рельефа и фона как в одновременном звучании (мелодия и сопровождение), так и в процессе развития музыкального материала во времени (тематические и нетематические участки формы), то веберновские серийные композиции основаны на свободных взаимопереходах функционально равноправных элементов однородной звуковой ткани.

Эти изменения по сравнению с классическим формообразованием сходны, на наш взгляд, со сменой системы перспективы и взаимопроникновением предмета и пространства, свойственным живописи XX в. Классическая музыкальная фактура основана на функциональном различии планов, при котором некоторые звуки воспринимаются отчетливо, находятся «в светлом поле сознания» [8, с. 29], некоторые менее отчетливо, а часть звуков сливается в фоновый пласт, воспринимаемый суммарно [8, с. 29–30]. Такое строение музыкальной ткани, как нам представляется, сходно с принципами ренессансной системы перспективы, основанной на главенстве единой точки зрения, а также иерархическом соподчинении ближнего, среднего и дальнего планов. Однако концепция серийного метода, согласно которой любой материал *в равной степени* является воплощением серии, требует принципиально

иного типа фактуры. И Веберн смело преобразует закономерности предшествующей эпохи, организуя музыкальную ткань таким образом, что в зоне отчетливого восприятия оказывается каждый звук – в полном соответствии с концепцией серийности. В классической музыке рельефное восприятие каждого звука было возможно только в однополосии. Веберновская фактура многоголосна, однако звуки в ней «не заслоняют» друг друга не только благодаря удивительной прозрачности музыкальной ткани, но и потому, что музыкальное пространство приобретает «больше измерений», нежели трехмерное классическое (включающее горизонталь, вертикаль и глубину, возникающую в силу расслоения на рельеф и фон). Такой эффект создается тончайшей нюансировкой тембра, регистра, артикуляции и динамики, благодаря чему формируется многомерное звуковое пространство, разные области которого не находятся в отношениях функционального соподчинения.

В то же время, если рассматривать строение серийных композиций Веберна в целом, как последовательность музыкальных событий, можно обнаружить существенное сходство между характером музыкального процесса, которому не свойственно деление на функционально различные этапы, и взаимопроникновением предмета и пространства в живописи начала XX в. Подобные преобразования прежних (классических) композиционных принципов отражают, по-видимому, кардинальные перемены, произошедшие в начале столетия в художественном мышлении. Основа классического музыкального произведения – *тема* – по своим функциям весьма близка *предмету* в фигуративной живописи. В частности, на сходство функций темы и предмета указывает английский исследователь Д. Митчелл [10, р. 92]. Разумеется, данная аналогия возможна лишь с большей долей условности. Однако несомненно, что тема в музыке является опорой для слуха и мышления, «той... “действительностью”, на которой в первую очередь основывается восприятие слушателя» [10, р. 92]. Если провести сравнение дальше, то следует, на наш

взгляд, отметить, что наибольшее сходство с предметом в живописи свойственно музыкальной теме, обладающей четкой компактной структурой (например, периодической). Безусловно, подобную относительно завершенную форму тема имеет далеко не всегда, хотя именно такой вид тематизма является квинтэссенцией классического мышления и преобладает в музыке XVIII–XIX вв. Но, даже принимая во внимание многообразие вариантов структурного облика темы, можно говорить о том, что отличие ее от нетематического материала, общих форм звучания (термин Е. А. Ручьевской) служит в классической музыке важнейшим средством членения звукового потока, что сравнимо с разделением на фигуративные элементы и фон в классической живописи. Так, тема в музыкальном произведении должна обладать необходимой мерой индивидуализации и стабильности, что даже при различной структуре дает возможность охватить слухом, воспринять ее облик как целостного, относительно автономного объекта и следить за ее преобразованиями.

В серийном произведении, при строгом следовании серийному методу, деление музыкального процесса на различные с точки зрения яркости и индивидуализации материала стадии (подобные тематическим и нетематическим участкам классической формы) невозможно: музыкальная ткань однородна, в ней не может быть «не-серийных» фрагментов. Соответственно, исчезает функциональное различие главного и второстепенного, а следовательно, и существенная разница в информативности фрагментов текста, исключительно важная для классического формообразования. Чередование «активных и пассивных моментов формы» [8, с. 31] сменяется веберновским принципом «все главное». Однородность и информативная насыщенность музыкальной ткани Веберна сравнима с взаимодействием и взаимопроникновением форм в произведениях художников Органической школы русского авангарда, а также с идеями выдающегося итальянского художника и скульптора У. Боччони, говорившего об ощущении

пространства как «продолжения материалов различной интенсивности» и замене различия «предметов и пустых пространств» разной степенью «интенсивности и твердости пространства» [цит. по: 1].

Отсутствие разделения материала на рельеф и фон кардинальным образом изменяет соотношение элементов композиции и характер музыкального процесса. Вместо помещения четко локализованных, персонифицированных звуковых конструкций (тем) в фоновый материал, общие формы звучания и преобразования их по принципу взаимодействия персонажей в рамках своеобразного музыкального «сюжета» в веберновской музыке возникает свободная игра взаимопроникновений и взаимопереходов ярких, контрастных по форме и окраске звуковых фигур, «линий», «точек», «полей». Появляется новый тип процесса, основанный не на последовательности изложения, развития и заключения (функциональной триаде  $i-m-t^{**}$ ), а на непрерывных, свободных и спонтанных видоизменениях единой субстанции, при этом остающейся в сущности неизменной. Свободные взаимодействия звуковых элементов, предполагаемые серийным методом, обусловлены лишь *законом непрерывных воплощений серии*. При этом сложная сеть проведенных серийного ряда является глубинным уровнем произведения и не улавливается на слух, воспринимаясь по большей части подсознательно. На сознательном уровне процесс воплощений серии проявляется в непрерывном и спонтанном возникновении, преобразовании и взаимодействии различных, но при этом глубоко родственных звуковых структур. Причем поскольку эти структуры, несмотря на их рельефность и узнаваемость, не самостоятельны, а являются воплощением серии, постольку их естественным состоянием становятся нестабильность и возможность свободных преобразований, обусловленных не их индивидуальной природой и ближайшим окружением, а *законом ряда*, действие которого сложнее и разветвленнее, чем линейные причинно-следственные связи.

Таким образом, необходимость последовательного изложения событий, отличающая

классические временные искусства (и в значительной степени музыку), в серийных произведениях Веберна попросту отпадает, а вместе с тем меняется и качество времени. Линейное однонаправленное время свертывается в единую пространственно-временную структуру, в которой не существует отдельно предметов и пространства, пространства и времени, а все взаимосвязано и взаимозависимо.

В этой связи представляется интересным еще раз отметить поразительно глубокое сходство музыкального мышления Веберна с закономерностями визуальных искусств и научными концепциями XX в. Так, согласно принципу относительности А. Эйнштейна, течение времени не является абсолютным понятием, а зависит от относительного движения систем отсчета (систем координат). Весьма близка принципу относительности и трактовка времени в серийной музыке великого австрийского композитора. В результате отсутствия универсальных закономерностей, которые определяли бы (как это происходит в классической музыке) общий ход музыкального процесса (регулярно-акцентного метроритма, гармонических тяготений, закономерной смены функций, типовых масштабно-тематических структур), время в произведениях Веберна уже невозможно воспринимать как нечто независимое от музыкального материала. Его течение определяется интенсивностью музыкальных событий, характером движения и видоизменения сложноорганизованной звуковой ткани. Понимание движения и видоизменения как неотъемлемого свойства любой формы материи (в данном случае – звуковой материи) роднит музыку Веберна с визуальными искусствами начала XX в., которым свойственно понимание времени как «четвертого измерения пространства». Однако думается, что тончайше дифференцированную ткань веберновской музыки точнее было бы охарактеризовать как *многомерный* пространственно-временной континуум, одним из измерений которого является время.

Глубинное единство музыкальной ткани, обеспечиваемое серий, позволяет выразить

в музыке новое представление о красоте и гармонии. «Только теперь стало возможным сочинять соответственно своей вольной фантазии, не будучи связанным ничем, кроме ряда. Это звучит парадоксально: лишь с этими неимоверно тесными оковами стала возможной полная свобода!» – говорил Веберн, объясняя суть нового метода композиции [3, с. 81]. Если эстетическим идеалом классического искусства была строгая упорядоченность, иерархическая соподчиненность всех элементов композиции, то в современном искусстве преобладает понимание художественного произведения как спонтанно развивающегося процесса взаимодействия различных, но функционально равноправных компонентов. Красота увлекательной игры загадочно непредсказуемых звуковых метаморфоз в серийных композициях Веберна – одно из ярчайших проявлений нового эстетического сознания.

Таким образом, можно сделать вывод: музыкальное мышление Веберна, по сути, является неклассическим. Этим обусловлено глубокое преобразование композитором каждого элемента музыкального языка, что в итоге ведет к созданию новой концепции формообразования. В частности, изменяется такое фундаментальное свойство музыкальной формы, как соотношение процессуальной и кристаллической ее сторон. Если в классической музыке по ходу слушания воспринимается в первую очередь «музыкально-временной процесс» [5, с. 21], а форма-кристалл является его *результатом* (повидимому, это связано со свойственным классическому мышлению представлением об автономности времени и пространства), то в музыке Веберна форма-процесс и форма-кристалл воспринимаются *одновременно*, что, на наш взгляд, обусловлено новой пространственно-временной концепцией. Звуковой поток мгновенно откристаллизовывается в почти зримые образы, которые тотчас же переплавляются в новые. Форма-кристалл, таким образом, не является итогом или результатом процесса, она *и есть* процесс. Интересно, что движение становится важнейшим свойством композиции и в визуальных

искусствах XX в. Даже в архитектуре развивается концепция динамичной, становящейся формы, причем в последней трети XX столетия, в связи с прорывом в области новых технологий этот процесс протекает особенно активно.

Думается, что отмеченные нами параллели между серийной музыкой Веберна и принципами визуальных искусств первой половины XX в. вполне закономерны. В этом проявляется характерное для эпохи состоя-

ние мысли, одним из важнейших свойств которого является осознание сложного, и на первый взгляд парадоксального, единства движения и статики, пространства и времени, видоизменения и неизменности. Такое мировосприятие реализуется в новой пространственно-временной концепции, ставшей важнейшей составной частью современного художественного мышления и объединяющей творчество множества выдающихся художников прошедшего столетия.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\*На принципиальное отличие веберновского музыкального времени от свойственного классической музыке антропологического ощущения времени, основанного на биологических процессах, упоминают В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов [9].

\*\*Триада I–M–T (initio–motus–terminus) введена Б. В. Асафьевым для обозначения характеристики общих закономерностей динамически становящегося процесса классического музыкального формообразования [2].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С. Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
3. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.
4. Гидион З. Пространство, время, архитектура. 2-е изд., испр. М.: Стройиздат, 1975. 567 с.
5. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
6. Минковский Г. Пространство и время // Принцип относительности. Сб. работ по специальной теории относительности. М.: Атомиздат, 1973. 332 с.
7. Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн, 1999–2000. М., 2000. 158 с.
8. Ручьевская Е. А. Структура и функции музыкальной темы: автореф. дис. ... д-ра иск. Л., 1979.
9. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.
10. Mitchell D. The language of modern music. London: Norton & co, 1965. 158 p.

### REFERENCES

1. Azizyan I. A., Dobritsyna I. A., Lebedeva G. S. Teoriya kompozitsii kak poetika arkhitektury. M.: Progress-Traditsiya, 2002. 568 s.
2. Asafyev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess. Izd. 2-e. L.: Muzyka, Leningr. otd-niye, 1971. Kn. 1 i 2. 376 s.
3. Vebern A. Lektsii o muzyke. Pis'ma. M.: Muzyka, 1975. 143 s.
4. Gidion Z. Prostranstvo, vremya, arkhitektura. 2-e izd., ispr. M.: Stroyizdat, 1975. 567 s.
5. Mazel' L. A. Stroyeniye muzykal'nykh proizvedeniy. 2-e izd., dop. i pererab. M.: Muzyka, 1979. 536 s.

6. *Minkovsky G.* Prostranstvo i vremya // Printsip otnositel'nosti. Sb. rabot po spetsial'noy teorii otnositel'nosti. M.: Atomizdat, 1973. 332 s.
7. *Organika.* Bespredmetny mir prirody v russkom avangarde XX veka. Vystavka v galereye Gmurzhinska. Kel'n, 1999–2000. M., 2000. 158 s.
8. *Ruch'yevskaya E. A.* Struktura i funktsii muzykal'noy temy. Avtoreferat dis. ... d-ra isk. L., 1979.
9. *Kholopova V. N., Kholopov Yu.N.* Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1984. 319 s.
10. *Mitchell D.* The language of modern music. London: Norton & co, 1965. 158 p.