

4. *Van Hje*. Desjat' vydajushchihjsja kitajskih zhivopistsev maslom. M.: Mirovye poznaniya, 2004, dekabr'.
5. Vvedenie v iskusstvo. M.: Hunan'skoe hudozhestvennoe izdatel'stvo, 2002. S. 98.
6. *Litszy*. Izbrannye proizvedeniya mirovogo izobrazitel'nogo iskusstva. M.: Tehnika i izobrazitel'noe iskusstvo Pekina, 2000.
7. *Litszy*. Jazyk risovaniya v mirovom izobrazitel'nom iskusstve. M.; Tehnika i izobrazitel'noe iskusstvo Pekina, 2000. S. 68.
8. *Liu Chun'*. Kommentarii k 100 izvestnym kitajskim rabotam maslom. M.: Bajhua vjen'i, 2006, ijul'.
9. Tvorchestvo i kompozitsija / Pod red. Chzhan Tsivjenja. M.: Izd-vo Jugo-Zapadnogo pedagogicheskogo universiteta, 1996. S. 41–42.
10. *Tszy Dou, Liu Mu*. Zpiznennyj put' i jesteticheskaja otsenka proizvedenij Van Goga. M.: Juan'fan, 2005.
11. Tszja Djetszjan. Izobrazhenie masljanoj zhivopisi avtora Lju Vjen'tszin'. M.: Tehnika i izobrazitel'noe iskusstvo; Pekin, 2007, aprel'.
12. *Chzhan Lihua*. Tvorchestvo i kompozitsija. M.: Narodnoe izobrazitel'noe iskusstvo.
13. *Chzhao Li, Ju Din*. Literatura o kitajskoj masljanoj zhivopisi 1542–2000 gg. M.: Hunan'skoe izobrazitel'noe iskusstvo, 2001, dekabr'.
14. *Ju Tsihujej*. Izobrazitel'noe tvorchestvo. M.: Institut kitajskogo izobrazitel'nogo iskusstva, 2000.

И. В. Остромогильский

ТРАКТОВКА КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В НОВОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX века

Освещаются проблемы трактовки категории времени в Новой музыке второй половины XX века и рассматриваются индивидуальные композиторские концепции в этой области.

Ключевые слова: Новая музыка, категория времени, «момент-форма», «замороженное время», «шарообразное время», вневременность.

I. Ostromogilsky

Interpretation of the Category of Time in New Music of the Second Half of the 20-th Century

The article highlights the issues of interpretation of the category of time in New Music of the second half of the 20-th century and discusses composers' individual concepts in this field.

Keywords: New Music, category of time, “time-form”, “frozen time”, “spherical time”, timelessness.

Категория времени, имманентно присутствующая музыкальному искусству, является одной из основных экспериментальных областей в Новой музыке второй половины XX века — направления, главной тенденцией которого стала установка на кардинальную новизну музыкального языка. Это направление Ю. Холопов обозначает как Авангард-II (1948–1950–1956–1968), среди новаций которого — «сериализм, сонорика, алеаторика, электронная музыка и конкретная музыка,

пространственная музыка, новая тембродология, хэппенинг, микс-арт» [7, с. 80–81].

Специфика временного развертывания в композициях Новой музыки разнообразна. Индивидуальные концепции музыкального времени разрабатывали многие композиторы, в том числе К. Штокхаузен (1928–2007), Д. Лигети (1923–2006), Б. А. Циммерман (1918–1970), М. Фелдман (1926–1987), Ж. Гризе (1946–1998). Незамкнутостью, бесконечностью характеризуется многомерная

«момент-форма» К. Штокхаузена, в которой написаны «Моменты» для сопрано, 4-х хоровых групп и 13 инструменталистов (1962–1964), «Plus-Minus» для неопределенного состава (1963) и др. Эти композиции состоят из самодовлеющих, индивидуальных моментов, каждый из которых обладает произвольной длительностью. В результате возникает нелинейная трактовка времени. В акцентуации каждого момента К. Штокхаузен достигает, по его словам, вневременности [8, с. 41]. Реализация «момент-формы» становится возможной благодаря сочетанию принципов детерминизма и индетерминизма в композиционном построении произведений. Так, в композиции «Plus-minus» исполнение регламентируется взаимодействием семи нотных и семи символических страниц, в которых зафиксирован порядок следования моментов, произвольных по длительности. Кроме того, допускается по выбору исполнителя свободная трактовка ряда параметров (изменение динамики, смена регистра и т. п.) согласно указаниям в символах. В произведении действует также «открытая форма»: пары страниц подлежат исполнению в разных вариантах (в определенном порядке или в любых полислойных сочетаниях). В последнем случае возникает контрапункт моментов.

Д. Лигети никогда не пользовался столь регламентированными средствами временной организации, но в его музыке время, к преодолению текучести которого он стремился, является, по его словам, «замороженным». В одном из своих интервью композитор отмечал: «В континууме времени, которое длится “вечно”, я указываю окна, выходящие на отдельные детали этого временного процесса. Объекты, которые всегда перед нами и которые мы в течение определенного времени как бы созерцаем слухом» [2, с. 111]. Д. Лигети разрабатывал концепцию «замороженного времени», начиная с оркестровых произведений «Видения» (1958–1959) и «Атмосферы» (1961). Эта концепция связана с поисками композитора

в области эмоционального восприятия его музыки, с приданием ей статичности. Д. Лигети в противоположность дискретности «открытой формы», а также «момент-формы» К. Штокхаузена, стремился в большинстве своих произведений к плавности и замкнутости формы. К примеру, одночастное произведение «Ramifications» («Разветвления») для струнного оркестра (1968–1969) воспринимается как изысканное неторопливое концертное исполнение. Застылость долгих звуков и «кружащихся» звуковых фигур создает особую статичность. Благодаря комплементарному вариантному сплетению коротких мотивов в крайних разделах достигается красочное «свечение» статуйного звукового пространства. В среднем разделе Лигети создает медитацию с помощью «нематериальной» звучности — микрохроматически расщепленного тремолирующего звука в верхнем регистре и флажолетов. Здесь особенно ощутима «остановка» времени, реализованная метроритмическими и звуковысотными средствами.

В противовес текучести и плавности формы многих произведений композитора, его вокально-инструментальные «Приключения» (1962) и «Новые приключения» (1962–1965) основаны на чередовании и наложении разноплановых звуковых элементов, что образует, как пишет М. Лобанова, симультанную драматургию [4, с. 114–115].

Аналогичный драматургический принцип тотально воплощен в опере «Солдаты» (1965) Б. А. Циммермана, в которой идея «шарообразного времени» с ее одновременным совмещением прошлого, настоящего и будущего отражена не только в сочетании сериальной техники, конкретной музыки (шума самолетов, взрывов снарядов и т. д.), джаза, григорианских и протестантских хоралов, но и в сценическом пространстве, в котором действие разворачивается в разных местах и в разные эпохи.

Характерная для творчества Б. А. Циммермана идея «Звучания и Времени как неразрывного единства» [5, с. 5] нашла свое

претворение в его прелюдии «Photoptosis» («Столкновение света») для большого оркестра (1968). Композитор интерпретирует содержание своего произведения как «воспроизведение самых тонких оттенков тона, начиная с минимального свечения до максимума к концу композиции» [9, с. 28]. Действительно, если в первом разделе преобладают сумрачные долгие звучания и кратковременные «всплески» мелкими длительностями, то в третьем, заключительном, разделе эти «всплески» трансформируются в непрерывную, длительную, мощную звучность, состоящую из цепи самых разнообразных быстрых движений с преобладанием оркестрового tutti. Сочетание разных временных слоев реализовано в среднем разделе, включающем коллаж из чередующихся и наслаивающихся фрагментов (мелодических линий) — Симфонии № 9 Л. Бетховена, «Поэмы экстаза» А. Скрябина, оперы «Парсифаль» Р. Вагнера, «Бранденбургского концерта» № 1 И. С. Баха, балета «Щелкунчик» П. Чайковского, а также гимна Троицына дня «Veni creator spiritus». Это коллажное образование воспринимается как естественное продолжение начального раздела, благодаря тому же контрасту между долгими и быстрыми длительностями. По отношению к «Photoptosis» возникает ощущение особой вневременности, создаваемое сочетанием разных временных слоев и статикой звучания.

Иными, противоположными средствами создается статика в музыке М. Фелдмана. В его произведениях, исполненных тишины и замедленного движения событий, каждое созвучие имеет свое собственное время. «Я хочу дать времени быть, — отмечает М. Фелдман, — а не трактовать его в качестве композиционного элемента <...> Меня интересует перенос Времени в его неконструированное существование» [3, с. 195]. «Разреженное время» в музыке М. Фелдмана разворачивается в разных фактурных условиях: от последовательности отдельных звуковых «точек» и «пятен» в «Вертикаль-

ных мыслях 3» для сопрано и инструментального ансамбля (1963) до непрерывного, постепенного варьирования в оркестровой композиции «Коптский свет» (1986), синестезийно преломляющей особенности визуального ряда коптских тканей.

В статичном времени ряда произведений Новой музыки применяется трактовка отдельных звуков и аккордов как моделей формы. Такова медитативная композиция «Stimmung» («Настроение», или «Настройка») для шести вокальных голосов и электроники (1968) К. Штокхаузена, основанная на сверхдолгом звучании нонаккорда, который является по своей сути «спектраккордом», т. е. состоящим из обертонового звукоряда. Подобный принцип имеет свои аналоги в позднеромантической музыке. Во вступлении к «Золоту Рейна» Р. Вагнера полностью разрушаются привычные границы ритмогармонии и все звучание построено на колорировании посредством тембра трезвучия Es — dur.

В спектральной музыке, для которой характерны раскрытие возможностей звука и проникновение в его глубину, моделью формы становится звуковая спектр, характеристики которого переносятся из аналитической области в инструментальную. Такое движение от единичного звука к раскрытию его внутренних свойств посредством инструментального ансамбля, воспроизводящего заглушаемые в природе основным тоном обертоны, меняет представление о форме. «По выражению Ю. Холопова, здесь уже не форма воспринимается как процесс, а процесс воспринимается как форма музыкального произведения» [6, с. 553]. Внутреннее пространство звука — своеобразная «матрица», ключ к созданию композиции.

Один из крупнейших представителей спектральной музыки, Ж. Гризе в своем позднем творчестве разработал концепцию трех музыкальных времен — «предельно медленного (т. е. обычного для его более раннего «спектрального» творчества), пре-

дельно сжатого и “среднего” или “нормально-го”; эти три типа темпоральности Гризе метафорически именуется “китовым”, “птичьим” и “человеческим”» [1, с. 155–156]. Кроме временного сопоставления стало широко применяться в Новой музыке совмещение разных временных слоев. Так, О. Мессиа́н (1908–1992) создал временной контрапункт средствами сериализма в этюде «Система длительностей и динамических оттенков» из цикла «Четыре ритмических этюда» для фортепиано (1949–1950). Здесь совмещены три разные части сериальной организации в верхнем, среднем и низком регистрах и соответственно — в быстром, среднем и умеренном темпах (по утверждению О. Мессиа́на). В Камерном концерте для 13 инструменталистов (1969–1970) Д. Лигети совмещение разных временных слоев создается средствами, сочетающими метрические и внетрические длительности в полислойных фрагментах. Кроме того, один из разделов II части этого же произведения основан на оригинальной фактурной идее разветвлений, заключающейся в одновременном звучании нескольких мелодических линий с разными скоростями и ритмами. В общей сонорной массе разветвленный хроматический канон обретает реальную политемповость: звуковысотность в партиях одинакова, а ритм и темп различны.

Нова́циями в сфере временной организации отмечено творчество Э. Картера (род. в 1908). Композитор разработал метод «метрической модуляции», который предполагает смену темпа согласно обозначенной в партитуре ритмической пропорции. Такие постоянные темповые изменения усиливают характерное для восприятия музыки Картера ощущение импровизационности. В его произведениях часто применяется временной контрапункт. Так, в Струнном квартете № 2 (1959) партии инструментов кардинально отличаются друг от друга по звуковысотному и ритмическому параметру; в результате возникает синхронный контраст временных слоев. Согласно концепции ав-

тора, воплощенной в этом квартете, каждый инструмент идентифицируется с человеческой личностью, а звуковое пространство предстает как процесс коммуникации между персонажами.

Такое средство временной организации музыкальных произведений, как сжатие и растяжение звука широко применяется рядом композиторов Новой музыки, в том числе Д. Лигети. В его музыке, в частности в «Lontano» для оркестра (1967), сжатие и растяжение звука выражено традиционными средствами полифонии с ритмическим варьированием. В канонической музыкальной ткани «Lontano» это происходит в многочисленных респостах — временная продолжительность звука многократно меняется. В творчестве К. Штокхаузена, который разрабатывал идею особой взаимозависимости тембра и ритма, сжатие и растяжение звука достигается иными средствами. Его «Контакты» для фортепиано, ударных и электронных звучаний (1959–1960) демонстрируют новые тембры, полученные ускорением различных ритмов в сотни и тысячи раз.

В целом эксперименты в области музыкального времени в Новой музыке второй половины XX века стали составной частью композиторских стилей. Ведущей тенденцией этого периода является стремление композиторов к «остановке» времени и к созданию временной полислойности. Нелинейная трактовка времени характерна для таких разных музыкальных явлений, как произведения с алеаторикой формы, с тотальным коллажем, с применением фактора случайности на всех композиционных уровнях. Принцип моностатичности, присущий для музыкального минимализма, также является средством достижения вневременности. Индивидуальное формообразование музыкального произведения, постоянное обновление звукового материала и другие компоненты современной композиторской практики способствуют появлению всё новых и новых трактовок категории времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Бульян Д.* Застывшее время и повествовательность. Беседа с Дьёрдем Лигети // Советская музыка. 1989. № 4. С. 110–113.
3. *Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 195–205.
4. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 224 с.
5. *Сафронов А.* Композиторские заметки о «несвоевременном» гении // Трибуна современной музыки. 2006. № 2. С. 3–6.
6. *Соколов А. С.* Глава XVIII. Спектральный метод // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 548–562.
7. *Холопов Ю. Н.* Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Научные труды МГК им. П. И. Чайковского / Ред. кол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Перверзева. М., 2004. Сб. 46. С. 79–90.
8. *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 40–42.
9. *Hiekel J. P.* Bernd Alois Zimmermann. Photoptosis Prélude für grosses orchester // Аннотация к компакт-диску с произведениями Г. Уствольской (Симфония № 3), В. Рима (Музыка для кларнета и оркестра), Б. А. Циммермана («Photoptosis»). 2001. Col legno. S. 27–29.

REFERENCES

1. *Akopjan L. O.* Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'. M.: Praktika, 2010. 855 s.
2. *Bul'jan D.* Zastyvshee vremja i povestvovatel'nost'. Beseda s D'jordem Ligeti // Sovetskaja muzyka. 1989. № 4. S. 110–113.
3. *Dubinets E.* Morton Feldman: «Ja risuju, no ne na garmonicheskom jazyke» // Muzykal'naja akademija. 2004. № 4. S. 195–205.
4. *Lobanova M. N.* Muzykal'nyj stil' i zhanr: istorija i sovremennost'. M.: Sovetskij kompozitor, 1990. 224 s.
5. *Safronov A.* Kompozitorskie zametki o «nesvoevremennom» genii // Tribuna sovremennoj muzyki. 2006. № 2. S. 3–6.
6. *Sokolov A. S.* Glava XVIII. Spektral'nyj metod // Teorija sovremennoj kompozitsii: Uchebnoe posobie / Otv. red. V. Cenova. M.: Muzyka, 2005. S. 548–562.
7. *Holopov Ju. N.* Vklad Kejdzha v muzykal'noe myshlenie XX veka // Dzhon Kejdzh. K 90-letiju so dnja rozhdenija: Nauch. tr. MGK im. P. I. Chajkovskogo / Red. kol.: Ju. Holopov, V. Cenova, M. Pereverzeva. M., 2004. Sb. 46. S. 79–90.
8. *Shtokhauzen K.* Izobretenie i otkrytie (doklad o genezise formy) // XX vek. Zarubezhnaja muzyka: Oчерki i dokumenty / Pod red. M. Aranovskogo i A. Baevoj. M.: Muzyka, 1995. Vyp. 1. S. 40–42.
9. *Hiekel J. P.* Bernd Alois Zimmermann. Photoptosis Prélude für grosses orchester. // Annotatsija k kompaktdisku s proizvedenijami G. Ustvol'skoj (Simfoniya № 3), V. Rima (Muzyka dlja klarneta i orkestra), B. A. Tsimmermana («Photoptosis»). 2001. Col legno. S. 27–29.

Е. И. Субботина

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН

Рассмотрение фортепианного дуэта как коммуникативного феномена связано с особенностями коммуникации в сфере искусства и со спецификой ансамблевого творчества в музыке. Художественная коммуникация — сложная нелинейная, многоуровневая «открытая» система. Общение — один из аспектов коммуникации, который предпола-