

УДК 130.2; 115.4

АКТУАЛИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ В ИСТОРИИ МУЗЫКИ: ОТ АНАЛИТИКИ СТИЛЕЙ К КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ТЕМПОРАЛЬНЫХ ПАРАДИГМ

М.А. Петина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет»,
г. Самара

Статья посвящена вопросам развития музыки в контексте темпоральных представлений и способов ее оформления, стилизации. Исследуется развитие стилей музыки как особых свидетельств музыкальной эпохи, мышления, выявляются основные хронотопические модели и темпоральные формы, характерные для эпохи и ее объективации в музыке.

Ключевые слова: музыка, время, темпоральность, история, стиль.

Пространство и время художественной деятельности развиваются и меняются в процессе истории. Переход от одной эпохи к другой – это не только смена столетий и не только перемены в мировоззрении и ценностных установках, но и трансформации в области языка музыкальной выразительности, стиля изложения музыки, музыкальной образности.

Осуществляя историко-философский анализ развития музыкальной культуры в аспекте темпоральности, мы попробуем выделить в истории такие признаки, знаки, позиции, силы, которые, облекаясь в музыкальную ткань, свидетельствовали о мироощущении целой исторической эпохи и выражали в данном смысле ее трансцендентальные переживания. Поиск данных трансцендентальных оснований должен, на наш взгляд, завершиться обнаружением определенных темпоральных музыкальных целостностей, своеобразных темпоральных вех, парадигм. В этом смысле нам хотелось бы показать, что музыка может стать не меньшим свидетелем жизни сознания, чем наука и рациональное познание в целом, а смысл музыкального времени может служить невербальным ресурсом эпохи.

Проблеме единства духовных оснований в мире культуры посвящены специальные исследования в феноменологии Э. Гуссерля («К феноменологии intersубъективности», «Картезианские медитации», «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология») и экзистенциальной онтологии М. Хайдеггера. И тот, и другой не смогли избежать в рамках своих фундаментальных исследований измерения окружающего мира, пространств intersубъективности, жизненного мира.

Intersубъективность как опыт существования межсубъектности сознания людей в определенной исторической целостности позволяет нам осуществить эпистемологическое исследование творчества и на этой основе выявить трансцендентальные чувствования и их объективации в искусстве.

Определяя сознание через имеющиеся в нем воспоминания самого себя (внутреннее сознание – время) и опыт перенесения собственной субъективности в субъективность Другого, мы, согласно феноменологии, можем выявить объективные содержания сознания, выходящие к универсальному горизонту

опыта. Гуссерль исследовал основание происхождения представлений о содержании опыта, имеющего объективный характер. Исследуя трансцендентальные основания субъекта, философ выделил в сфере сознания «нетематический горизонт», в рамках которого мы можем говорить о «предварительном знании» предмета. Соединение и удержание горизонтов отдельных предметов обнаруживается в сбирании их в тотальную целостность, которая получит у Э. Гуссерля название «жизненный мир». А возможность осуществлять разборку и реконструкцию горизонта жизненного мира как трансцендентальных оснований объективного опыта может позволить нам проводить разработку по обнаружению универсальных темпоральных систем выразительности, заданных традицией развития музыки.

Основанием жизненного мира в трактовке М. Хайдеггера является язык, который несет в себе смысл бытия и осуществляет его судьбу. «Язык как исторический горизонт понимания определяет судьбу бытия... язык – это “дом бытия”... Бытие говорит, прежде всего, через поэтов» – заключал философ [8, с. 272]. Обращение к смыслу художественного языка как иррациональному проявлению жизни сознания – это новая ситуация, которая позволит нам осуществить реконструкцию истории музыки как особого невербального языка в ее онтологическом параметре и проследить темпоральные свойства музыки в контексте истории ее развития.

При исследовании исторического развития музыки, обращении к музыкальным примерам как к текстам культуры, как своеобразной ее символической форме (Кассирер) мы непременно обнаруживаем трансцендентальные основания, которые лежат в основе историко-культурной ситуации, выражены эпохальными настроениями, воплощены в знако-символических формах. А если задаться вопросом о субъекте – носителе исторических культурных установок, то здесь мы можем обнаружить три модальности субъекта: композитор, исполнитель, слушатель. Каждый из них сопричастен эпохе и выражает бессознательно или осознанно интересубъективные качества культурной целостности, так как сопричастен эпохе, историческому времени и ее мировоззрению.

Ниже предлагаем осуществить историческую реконструкцию развития музыки, выделив существенные стилистические повороты, в которых движение истории музыки получало новое качественное развитие.

XI в.: историческим событием данного периода является появление школы Нотр-Дам, которая спустя столетие получила название «старая музыка» (*Ars antiq̄ua*). Новацией данного времени стало изобретение *четырёхлинейной нотации Гвидо Аретинским* (ок. 992–1050), благодаря которой появляется техническая возможность фиксировать на нотном стане высоту каждого отдельного звука. Это позволило производить хронотопическое закрепление звука в тексте, что стало отправным моментом в развитии пространственно-временных решений в музыке.

В музыке *конца XII в.* постепенно усложняется язык и появляется *метризованный органум* и ритмический рисунок. Создание метризованного органа связано с именем Перотина Великого. Он впервые за счет использования в григорианском хорале мелизматических фигур и ритмического рисунка объективировал идею измеряемого времени, но не количественно. Периоды деления музыкальной ткани производятся за счет литургического текста и продиктованы смыслом и метатекстом веры.

В XIV в. инновационным событием стало появление новой музыки «*Ars nova musicae*», в которой модальная ритмика сменяется *модально-мензуральной*¹ – будущим аналогом современного такта. Родоначальником новой композиторской техники является Гильом де Машо (1300–1377), в произведениях которого по-новому разноколейно распределяются голоса. Например, в верхнем голосе счет идет на три доли, а в нижнем – на две. Такая неоднородная композиционная текстура демонстрирует разворот к новой темпоральности, ее множественной организации, где встречаются в одном топосе разные временные размерности, процессуальности, порядки.

В XVI столетии утверждается *полифония строгого стиля* (спустя сто лет со времени первых образцов данной композиторской техники у Г. Дюфаи)². Строгость полифонии продиктована отказом от излишней витиеватости голосов и многоколейной ритмики новой музыки (*Ars Nova*). Взамен появляется ведущий композиторский прием – *имитация* – проведение одной и той же темы-мелодии в различных голосах, от разных нот, от различных высотных и, что немаловажно, временных позиций. Все пространство наполняется полифоническим звучанием как единым целым, которое разворачивается как живое настоящее, как пребывающий здесь и сейчас универсум. Такой тип музыкального мышления характеризует уже иные стратегии отношения ко времени. Время в строгой полифонии – абсолютно, однородно-непрерывно, бесконечно становящаяся субстанция. В нем нет истории, внутреннего субъективного переживания момента, а лишь его расчлененная родовая целостность. Снова перед нами пример асинхронии музыки и исторического мировоззрения. Музыка словно запаздывает, не торопится вступить в диалог с эпохой гуманизма и его временем.

Дальнейшая эволюция полифонии строгого письма представлена в искусстве фуги от Д. Фрескобальди (1583–1643) до И.С. Баха (1685–1750). Историческое развитие данного стиля претерпевает дальнейшее усложнение и совершенствование, но тем не менее на всем протяжении от античности до барокко сохраняется главное: реализуется идея *абсолютного времени*. В рамках исторической модели фуга озвучивает двойственное положение человека в

¹ *Мензура* — дальний аналог всем привычного музыкального такта. Современный такт может быть описан как ячейка, в которой взаимодействуют сильные и слабые доли. И тактовая черта выступает не только в качестве временной границы, но и указывает на сильную долю. Такт может делиться как угодно. Сама культура такта равнодушна к ритмическому рисунку мелодии. Она предельно демократична: ей интентно равноправие возможных делений, а не индивидуальная пластика времени.

² Первым ее творцом стал нидерландский мастер Гильом Дюфаи (1400–1474). Плеяда мастеров строгого стиля: Жиль Беншуа (ок. 1400–1460), Йоханнес Окегем (1425–1497), Якоб Обрехт, (1450?–1505), Жоскен Дебре (1440–1524), Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525–1594), Орландо ди Лассо (ок. 1532–1594) – творцы грандиозных месс – главного жанра эпохи. Мадригалы и офферториумы князя Карло Джезуальдо ди Веноза (ок. 1560–1615) – друга поэта Торквато Тассо, композитора-новатора, писавшего уже больше аккордами, чем самостоятельными мелодическими линиями, при этом еще не знавшего тональности (поэтому у него аккорды следуют друг за другом на современный слух очень причудливо, с яркими «венцианскими» эффектами света-тени), и мессы Уильяма Бёрда (1544–1623) завершили эпоху строгого письма.

религиозной картине мира: скоротечность, временность, конечность мирского существования, с одной стороны, и вечность, отстраненность, бесконечность сакрального мира, с другой.

В XVII в. на авансцену музыкальной культуры вносится новое изобретение: *гомофонно-гармонический* стиль письма. Он связан с именами Джулио Каччини (ок.550–1618) – одним из отцов оперы, Якобо Пери (1561–1633) и другими членами Флорентийской камераты (основана в 1580 г.), которые вырабатывают иной принцип голосоведения, противоположный полифоническому многоголосью, – *мелодия с сопровождением*.

Звуковысотный строй в ней в сравнении с предшествующим функционально меняется. Верхний голос основной, а нижний – аккордовый – генералбас сопровождают мелодию. Аккорды несут гармоническую окраску, выраженную в характерном звучании мажора-минора как контрастного противопоставления разных характеров, настроения, установок. В данной противоположности можно заметить появление новых принципов, вырастающих из понимания мира как движения, развития, включающих в себя «единство противоположностей», конфликт, контрастное противопоставление как источник борьбы различных сил, т. е. многое из того, что мы встречаем в новоевропейской философии. Кроме того, если характеризовать музыкальную структуру как аналог картины мира, то в полифонии строгого письма, например в литургическом напеве, каждый голос имеет свое значимое положение и место в универсуме. А, например, в оперной монодии выделяется только один голос напеказ, а все остальные могут составлять базовый фон в басовой партии или занимать срединное пространство в качестве безликого статистического передвижения. Тем самым время баховской вечности сменяется образом динамического развития, яркого и стремительного движения.

Середина XVIII в.: открытие *оркестрового письма* в мангеймской школе (Ян Стамиц (1717–1757)) и его эстетическое, классическое завершение в Венской школе *Гайдна, Моцарта и Бетховена* являет собой кульминацию в развитии гомофонно-гармонического стиля. Темпоральными свойствами, описывающими музыку венского классицизма, становятся стройные, почти геометрические формы, симметрично уравновешенные музыкальные конструкции, которые декларируются жесткой закономерностью, гармонической выверенностью и завершенностью композиции [4, с. 98]. В таком описании венский классицизм может по праву считаться музыкальным *инвариантом эпохи Просвещения*. Данный переход от полифонического строя к гомофонно-гармоническому является, на наш взгляд, ключевым и переломным этапом в развитии музыки и может быть обозначен как событие смены темпоральных парадигм, так как здесь мы сталкиваемся с разными хронотопическими моделями, за которыми можно увидеть принципиально разные схемы оперирования с музыкальной тканью произведения (звучащей и незвучащей), выражающие определенный способ организации времени.

XIX в.: в 1840-х гг. появляется целая группа композиторов, самобытных, ярких. Их творчество являлось глубоко личностным, исполненным личностных переживаний, пронизанным самобытным национальным колоритом. Их новаторство свидетельствовало о гениальности музыкантов. Все они стояли у истоков *романтического направления* в музыке. Новизна их творчества, как пишет А.В. Михайлов, состоит в открытии нового мира естественности,

непосредственности, жизни, которая воссоздает себя в искусстве в небывало доступных и «непридуманных» формах [6, с. 134–135]. Грандиозные симфонии А. Брукнера (1824–1896) и героические оперы Р. Вагнера (1813–1883), тонкие и опозитивированные циклы «Бабочки», «Карнавал» Р. Шумана (1810–1856) раскрывают многогранный внутренний мир человека, расписанный музыкальными акварелями психологизма, отображающий средствами музыки его отчаянные поиски и героические устремления.

К новейшему времени музыкальная культура, казалось, прошла через все основные этапы своего развития: от изобретения линейного письма и записи ритма к созданию эпохальных стилевых приемов в технике строгой полифонии и мелодии с аккомпанементом, от развертывания приемов симфонического развития до обращения к психологизму и индивидуализму в романтической эпохе XIX в.

В XX в. те позиции, которые были заложены в предыдущем периоде романтического стилеобразования музыки, создали принципиально новую ценностную ситуацию вокруг понимания сущности и функции музыки. Предшествующие традиции устанавливали музыку в положение пиететного служения музыканта у алтаря, трона. Но с открытием мира субъективных лирических чувств и их выражения необходимым стало обратиться к публике. В этой связи вместо служения, долга, телеологии музыка выходит в своей демонстрации субъективности на открытую арену к зрителю, подиум. Меняются и формы, средства выражения: вместо законченных откристиллизованных конструкций приходят перфоманс, игра, эксперимент, эпатаж, преследующие своей целью привлечь внимание, удивить. И в данной стратегии появляется симфония разнообразных музыкальных практик и стилей, которые в конкурентном режиме намерены перекраивать установившиеся каноны и традиции, перестраивать привычные формы и отказываться от правил грамматик и традиционного нотного письма. Так и появляются аутентичная двенадцатитоновая система Шёнберга, полистилистика Стравинского и Шнитке, новые техники музыкального мышления в минимализме, а также перфомансы Д. Кейджа или графическая музыка К. Штокхаузена в виде набора графических схем, картинок, приглашающих к размышлению о возможном исполнении музыки. Среди авангардных направлений экспериментально работающих в области музыкальных перцепций, можно выделить пуантилизм, сонорику, алеаторику, электронную музыку и др.

Перечисленные трансформации текстовой реальности музыки, ее деформации, намеренное желание автора уйти от привычек, установок и норм есть признак и отражение глобальных изменений в мироощущении человека данной эпохи. Такие деконструкции предполагают радикальный отказ и от прежних темпоральных парадигм. Время становится многоколейным: от превращения в математическую конструкцию до замороженной в статичную фигуру и сжатия его в один звук: «...произошла концептуальная интенсификация временения произведения <...> сжатие времени, его экономия» [1, с. 12, с. 13], до бесконечной непрерывности в минимализме³.

³ Минимализм (от английского – «наименьший») – метод сочинения музыки при радикально «минимальных» композиторских приемах. В настоящее время употребляется и термин «репетитивная» (в переводе – «повторение») музыка. Возникла в

Прицел на проективность, конструктивизм, который ярко проявился в творчестве нововенцев⁴, уже не сможет обнаружить черты прежнего жизненного психологизма. В данных проектах, на наш взгляд, присутствует намерение композиторов построить новую онтологию, фундаментальность которой реализуется через отказ от всего предшествующего опыта мировой музыкальной культуры. В итоге «воля к новому стилю» осуществляет революционные преобразования в реальности музыкального текста, преображая парадоксально и время, в нем закрепленное. Так, субъективное время переживания встречается со сложной структурой, сравнимой с нефигуративной живописью, с расположением красок на палитре, а не написанием картины, которое недоступно сбиранию музыкальных моментов в единое смысловое целое, а потому время распадается, не удерживается: «...музыка дает набросок такого мироустройства, которое – к лучшему или к худшему – более не ведает истории» [1, с. 120].

Предпринятая аналитика истории музыки, на наш взгляд, показала взаимосвязь музыкального мышления, его объективаций в музыкальных техниках и стилях через сложные, но значимые условия исторического духа, интересубъективных условий его существования. Для конкретизации анализа исторического стиля и мироощущения эпохи в пространстве музыки воспользуемся формой «*модифицированного трансцендентального субъекта*» [5, с.103] (А.Н. Круглов), которая позволит наметить признаки и характеристики исторического героя в сфере истории развития музыкальных стилей. Содержание модифицированного трансцендентального субъекта составляют, во-первых, интонационные характеристики, мелодика, что выразилось у музыковеда Б. Асафьева в категориях: «сумма символических интонаций», «устный словарь интонаций», «интонационный типаж», «интонационный запас» [2, с. 207, 134, 267]. В истории музыки можно отметить узнаваемые попевки, мелодии, интонации, которые выросли из определенного исторического поля и сохраняются в интересубъективном опыте в форме звукокомплексов – интонационных кодов эпохи. Во-вторых, интонации сопряжены и воспроизводят не только узнаваемые мелодии, но и вместе с ними весь комплекс образов, эмоциональных состояний, переживаний и аффектов того времени, которые запускаются в памяти, будят воображение и ассоциации, выступая в конечном итоге в «значении зримого и конкретного ощущения» [2, с. 134]. Таким образом, трансцендентальные основания в музыке складываются из сложной взаимосвязи личного, субъективного опыта и объективного мира культуры, в их переплетении формируется своеобразная символическая формула эпохи, музыкальный жест, ее культурная парадигма.

Панорама представлений о сущности музыки насчитывает множество позиций [7, с. 79], которые можно объединить в следующие основные подходы: 1) музыка – это выражение чувств, переживание – психологическая трак-

1960-е гг. в США. Минимальную музыку писали Терри Райли, Ла Монте Янг, Стив Райх, Филипп Гласс, Д. Адамс. Главная особенность минимальной музыки – повторение очень мало варьированных коротких, функционально равноправных построений.

⁴ Арнольд Шёнберг (1874–1951), Альбан Берг (1885–1935) и Антон Веберн (1883–1945).

товка; 2) музыка – форма бытия культуры, которая содержит в себе онтологические свойства и атрибуты; 3) музыка – символическое образование, значение которого раскрывается в семиотике, феноменологии. Каждый из перечисленных подходов имманентно содержит в себе ракурс *ощущения, представления и символизации* времени.

А само музыкальное произведение в ярких образцах представляет для нас возможность своеобразного путешествия во времени, где прошлое окаменевшее оживает в переживаниях и звучании непосредственного восприятия музыки.

Как мы могли показать, компонента времени имплицитна музыке и отражает вопросы формирования стиля, жанра, формы музыки. Более того, являясь особой самостоятельной структурой, противоположной внешнему времени естественных процессов, время в музыке воспроизводит не только квазивременную (Р. Ингарден) вневременную структуру, закреплённую в произведении, но и тончайшими средствами вводит в мир исторической эпохи. Музыка в таком отношении есть «тончайший сейсмограф всех едва ощутимых содроганий нашего культурного тела. <...> Искусство является лишь увертюрой к грядущим решениям в более практических сферах» [3, 285].

Развитие истории музыки, ее эволюция насчитывает тысячелетия, но ее стилистические образования неравномерны и не всегда совпадают по времени с другими видами искусства. Такие идеи ренессанса, как индивидуализм, гуманизм, оформились в музыке намного позднее, чем в других видах культурной практики. Так, несмотря на отдельные экспозиции гомофонного письма, полифонический стиль И.С. Баха составлял ведущее место в музыке данного периода. Чем объяснить такую несинхронность музыки? Видимо, у музыки свои внутренние причины, которые обуславливаются не политическими, социальными, а эстетическими причинами, нередко отказывающимися наступательному прогрессу.

История развития профессиональной музыки как теоретическая задача науки была осуществлена историками только на рубеже XIX–XX вв. Почти до XIX в. общество существовало под звуки музыки, не имея живой связи с прошлыми творениями. И первым композитором, который стал открытием для современного человека после полувекового забвения, был И.С. Бах. В результате возникла история музыки, не просто фиксирующая чередование и перечни имен и опусов, но формирующая целостную панораму эпох, эстетических взглядов и темпоральных установок.

Подводя итоги проведенной исторической реконструкции развития музыки, мы можем сделать вывод, что на всем протяжении истории самыми заметными «цезурами», прерывающими, отделяющими определенные части исторического полотна являются следующие: 1) от античности до Баха (полифонический стиль); 2) от классической новоевропейской традиции (Моцарт, Гайдн, Бетховен) до Шостаковича (гомофонно-гармонический); 3) от постро-мантизма нововенцев (Шёнберг, Берг, Веберн) до новаторских принципов нового мышления XX в.

Темпоральные характеристики музыки первого периода можно сравнить с атомизмом Демокрита, во вселенной которого неделимые атомарные частицы перемещаются в однородном линейном пространстве, создавая ощущение вечности.

Классическая новоевропейская традиция может быть выражена метафорой «молекулы», содержащей в себе деление, раздвоение, дробление, движение воли, ритм, импульс.

Нововенская школа может быть представлена синергетической теорией саморазвивающихся систем, характеризующихся стремлением к хаосу, энтропии, пройдя через которую культура может выйти к новым порядкам в сложной динамической системе своего развития.

Новая венская школа совершила резкие преобразования в музыке, которые собой знаменуют третий парадигмальный сдвиг и переустройство в установках и ценностях новейшего времени, которое уже проецирует в культуре объективные симптомы дисгармоничности, распада, внутреннего нарастания стрессовой напряженности, а на субъективном уровне – драматичности эпохи. Если предшествующие новации формировали новый стиль: Бах – барокко, Моцарт – венский классицизм, Шуман – романтизм, – и образовавшиеся качественные содержания рождали традицию, в рамках которой существовала и развивалась музыкальная культура, то начиная с нововенцев музыкальная культура избегает преемственности, порывая с традицией. Ее цель на грани ускользания и исчезновения смысла, – переоткрыть этот мир заново, как Ницше, осуществить переоценку ценностей через стратегии отрицания и деконструкции (Деррида) предыдущей традиции. Пожалуй, это особая историческая ситуация, намечающая новые горизонты в развитии культуры и человека. Ее стилевыми характеристиками служат полистилизм, отсутствие единой художественной традиции, плюрализм, множественность. В этой связи темпоральные характеристики в музыкальных произведениях многообразны и распадаются, как река, на многие ответвления и русла.

Список литературы

1. Адорно Т. *Философия новой музыки*. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс: в 2 кн.* Л.: Музгиз, 1971. 376 с.
3. Воррингер В. *Об искусстве XX века. Выступления разных лет / Пер. и послесловие И. Чечота // Метафизические исследования XIII*. СПб.: Алетейя, 2000. С. 252–295.
4. Загорский Д.В. *Художественное время в произведениях музыкального классицизма // Культурология XX век*. М., 1998. IV (8). С.81–105.
5. Круглов А.Н. *Трансценденталистская интерпретация музыки // Альтернативные миры знания*. СПб.: РХГИ, 2000. С. 102–141.
6. Михайлов А.В. *Музыка в истории культуры*. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 264 с.
7. Петинова МА. *Темпоральность музыки (Социальные и культурно-философские основания музыкальной культуры XX века): монография*. Самара: Самар. гос. техн. ун-т, 2016. 186 с.
8. Хайдеггер М. *Время и бытие: статьи и выступления: пер. с нем.* М.: Республика, 1993. 447 с.

**ACTUALIZATION OF TIME IN THE HISTORY OF MUSIC: FROM
ANALYTICS OF STYLES TO THE CONCEPTUALIZATION OF
TEMPORAL PARADIGM**

M.A. Petinova

Samara State Technical University, Samara

The article is focused on the development of music in the context of temporal representations and ways of its design, styling. It is focused on the development of musical styles as particular evidences of a certain epoch's mode of thinking thus revealing the prevailing chronotope models and temporal forms that are specific for this or that cultural period and its representation in music.

Keywords: *music, time, temporality, history, style.*

Об авторе:

Петинава Марина Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры «Философия» ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», Самара. E-mail: shloss@yandex.ru

Author information:

PETINOVA Marina Alexandrovna – PhD, associate Professor of the Samara State Technical University, Samara. E-mail: shloss@yandex.ru