

МУЗЫКА КАК ВРЕМЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

Время есть та фундаментальная «ось» мировых событий, представления о которой закрепляются и развиваются в культуре, специфицируясь в зависимости от содержания ее конкретных областей. Музыкальное время как особая модификация художественного времени является специфической, материально-идеальной формой бытия музыки, находящей воплощение в композиционной организации музыкального произведения и выражающей духовную, идейно-содержательную сущность музыкального искусства.

Современная наука, все более фундаментально влияющая на процессы общественного развития, обнаруживает постоянное тяготение к проблеме времени, «переоткрытию» его в контексте единства природы, общества и человека. Интерес к проблеме времени равно свойственен естествознанию и наукам гуманитарного цикла. По существу, любое проявление человеческой деятельности не просто «погружено» во время, происходит в нем, но и само выступает процессом освоения, очеловечивания времени, своеобразного подчинения ходу человеческой истории грандиозного универсума космологического времени.

Нет и не может быть сферы человеческой деятельности, которая не тяготела бы к воссозданию средствами своей специфики той или иной модели времени, не была самой своей сущностью обязана процессам развития и становления, равно как и их осознанию.

Несомненно, время и есть та фундаментальная «ось» мировых событий, представления о которой закрепляются и развиваются в культуре, специфицируясь в зависимости от содержания ее конкретных областей.

В современной научной литературе проблемы времени разрабатываются в широком контексте: философские проблемы времени нашли отражение в работах Я.Ф. Аскина, М.В. Ахундова, А.М. Мостепаненко; социально-исторические аспекты времени рассмотрены И.В. Бычко, А.Н. Лоем, А.И. Смирновым, В.И. Шинкаруком, В.П. Яковлевым, А.И. Яценко; культурный «срез» социального времени представлен в работах М.М. Бахтина, С.С. Аверинцева, А.Я. Гуревича, Д.С. Лихачева, А.Ф. Лосева; проблем художественного времени касаются Э.Ф. Володин, Н.И. Дшоходзе, М.С. Каган. Критический анализ концепций времени в идеа-

листической философии осуществлен в исследованиях Р.М. Габитовой, П.П. Гайденко, М.К. Мамардашвили, Н.В. Мотрошиловой, Э.В. Соловьева.

В стороне от подобных концепций не остается и музыкальное искусство, для которого проблема его временной организации не сводится к научной абстракции, поскольку время изначально выступает сферой бытия музыкальной образности. По существу, в музыкальной культуре осознанный интерес к времени как «строительному материалу» звучащего потока прослеживается в различные исторические периоды с неодинаковой интенсивностью. Примечательно также и то, что к проблеме времени непосредственные творцы музыкальных ценностей – композиторы обращаются только в конце XIX в., тогда как в XX в. идеи, касающиеся времени в музыке, можно найти практически у каждого крупного композитора: И. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Шостаковича и др.

В науке о музыке ситуация складывалась по-иному. Длительное время развиваясь в едином русле с философией, являясь как бы ее составной частью, теория музыки от Аристотеля до Гегеля и в более узком аспекте от Ганслика до Курта и Римана так или иначе обращалась к временной организации музыкального образа, бытию музыкальной формы, временной стороне музыкального восприятия и т.д. Иное дело, что во всех указанных концепциях осмысление музыкального времени сводилось в основном к движению музыкальной формы, экспонирующей музыкально-прекрасное, и к особенностям временных процессов психики, запечатлевающей эффект музыкального времени. Как бы то ни было, ни идеи Аристотеля о композиции как сфере художественного времени, ни гениальная догадка

Аристоксена о диалектической природе музыкального ритма, ни глубочайшие мысли Гегеля о соответствии законов музыкального времени законам внутреннего мира человека не обеспечили объективного, реалистического решения проблемы времени в музыке. Его сущность, источники и носители так или иначе мистифицировались и облекались покровом некой таинственности, связанной то ли с «музыкой сфер», как у античных и средневековых мыслителей, то ли с процессами самопознания абсолютного Духа и саморазвития абсолютной Идеи.

Принципиальным завоеванием философского музыкознания уже с позиций материалистической диалектики явилась интонационная теория В. Яворского – Б. Асафьева, в которой вычленялся и исследовался носитель социального содержания музыки, обладающий коммуникативно-смысловыми свойствами и детерминированный процессами общественно-культурного бытия – собственно музыкальная интонация.

Эвристический потенциал теории интонации превосходит рамки собственно музыкального искусства и, базируясь на материале музыки, обращен к глубинным истокам социального бытия и общения, к генезису собственно культуры в той или иной ее исторически конкретной форме. И это закономерно, ибо музыка, как и любой другой вид художественной деятельности, не может быть объяснена лишь из себя самой, своей специфики, как бы полно ни была исследована последняя.

Именно данное обстоятельство побуждает нас обратиться к проблеме времени в музыке, исходя при этом из следующих соображений:

– культурологическая и гносеологическая содержательность теории интонации не исчерпывает проблемы времени в музыке, понимаемой целостно: как воссоздание и становление в музыкальном процессе культурно и исторически детерминированных форм отношения ко времени, а не просто как временной организации движущейся музыкальной формы;

– речь должна идти не только и не столько о «внутреннем» собственно музыкальном вре-

мени, связанном с последовательным изменением музыкальных событий, сколько об отражении временных сущностей социального бытия средствами музыкальной выразительности; иными словами, речь идет о времени в музыке, которое дано ей как способ существования, но при этом обнимает все сферы человеческого, равно как и природного бытия в качестве всеобщего закона изменений;

– ясно, что те или иные формы отношения ко времени складываются в «теле» культуры, в музыке же – специфицируются; в этой связи для их исследования необходим историко-философский контекст, воссоздание конкретных культурно-мировоззренческих процессов, в которых существует обусловленная ими деятельность по производству и воспроизведению музыкально-художественных ценностей.

С проблемой времени в музыке непосредственно связана проблема гносеологического порядка – специфика отражения действительности в музыкальном процессе; отсюда исследование временного богатства музыки возможно только в соотношении его с категориями музыкального образа, художественного метода в музыкальном искусстве и музыкального стиля, также относящегося к процессам художественного познания. Особенно существенен, на наш взгляд, анализ временных аспектов музыкального реализма, позволяющий установить обширные связи между философским и художественно-музыкальным методами познания социальной действительности.

Для всей человеческой культуры время является универсальным понятием. Музыкальное время – это модификация художественного времени, одного из специфических видов социального времени, характеризующего конкретные формы человеческой деятельности.

В своей книге «Время в эволюции культуры» В.Н. Ярская пишет: «Художественное время влияет на синтез современных представлений о времени, испытывая, в свою очередь, серьезное воздействие научного и общественно-исторического знания. Художник вносит свою лепту в понимание сущности времени как универсальной категории бытия

и феномена культуры, соотношения объективного исторического и субъективного времени, его активной нравственной функции. Художественное время воплощает в художественном образе определенный идеал и, как признают современные исследователи, приобретает сейчас особое значение и как тема, и как принцип конструкции произведения, и как категория, вне которой невозможно воплощение художественного замысла» [1, с. 120]. В современной науке понятие времени в художественном творчестве рассматривается в соотношении с понятием пространства. Идея о связи временных и пространственных отношений принадлежит М.М. Бахтину, который назвал эти отношения хронотопом. По его мнению, «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный «хронотоп» [2, с. 122]. В художественном произведении автор должен передать время в диалектике с пространством, при этом соотношение временного и изобразительного аспектов должно быть как можно более разнообразным. В разных видах искусства акценты могут быть различны: то меньше пространственности и больше темпоральности, то больше внимания сосредоточено на изображении времени эпохи.

По мнению В.Н. Ярской, можно анализировать ряд типологий художественного времени. Первая обусловлена культурно-историческим темпорализмом, в содержании которой «необходимо различать два аспекта: история различных типов художественного времени и приемы передачи художественным замыслом исторической эпохи, которые сами зависят от эстетических принципов этой эпохи» [3, с. 124]. Таким образом, художественное время всегда заполнено приметами «конкретной культурно-историчес-

кой почвы, контекста деятельности и культуры» [4, с. 125]. Вторая типология связана со спецификой художественного времени различных видов искусства и их сравнительного анализа.

Содержанием третьей типологии является анализ освоения времени различными авторами в различных жанрах внутри одного вида искусства.

Наконец, четвертая типология касается «структур отдельно взятого целостного произведения искусства, анализ которого непременно должен содержать глубокое вскрытие всех временных срезов и всего многообразия художественного времени» [5, с. 124]. Опираясь на высказывание Д.С. Лихачева, В.Н. Ярская говорит о возможности времени быть внутренним порядком событий, т.е. замкнутым в себе, либо его возможности протекать в связи с историческим временем, изображающим прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях. В художественном произведении одновременно существуют объективное время сюжета и субъективное авторское время, которое может сочетаться с временем воспринимающего субъекта, исполнителя, слушателя и читателя. При этом задача направленности объективного времени дополняется художественной инверсией – сознательно нарушенной последовательностью в изложении, которая способствует созданию особого времени героев, оно словно теряет необратимость течения. «Временная инверсия дает возможность вывести настоящее из прошлого, предугадать будущее» [6, с. 125-126]. С другой стороны, В.Н. Ярская использует понятие вневременного начала. В этом случае «ценность, прогностичность подлинного произведения искусства в перерастании границ своего времени, в том, что описываемое поднято над временем, атемпорально» [7, с. 132]. Таковы основные аспекты художественного времени, характеризующие художественное творчество, в том числе и музыкальное искусство.

Проблема музыкального времени рассматривается в научном исследовании О.И. Притыкиной, которая пишет: «Как художественное явление музыкальное время обладает органичным единством чувствен-

но-материальных и идеально-смысловых сторон» [8].

Раскрывая эту особенность музыкального времени, современный исследователь определяет «типологизацию пространственно-временного бытия произведения искусства, согласно которой оно существует в единстве трех временных уровней – физического, концептуального и перцептуального» [9].

Музыкальное время процесса композиторского творчества в его главных связях и опосредованиях раскрывается через систему, основными элементами которой являются:

– «время субъекта художественного творчества (концептуальное и перцептуальное время композитора как элементы общей системы творчества, характеризующие ее мировоззренческие и индивидуально-психологические особенности);

– композиционное время музыкального произведения как система процессуального развертывания музыкальной формы, принцип структурных и функциональных взаимосвязей ее элементов;

– сотворческое время исполнителя (концептуальное и перцептуальное), художественной материализацией которого является время исполнения;

– сотворческое время субъекта восприятия (концептуальное и перцептуальное – как элементы общей системы восприятия слушателя, связанные с его мировоззренческим и индивидуально-психологическим временем)» [10].

Музыкальное время как конкретная мировоззренческая концепция находит выражение и в творчестве композитора в целом, и в особенностях композиционного времени отдельного произведения. Поскольку реальное существование музыкального времени возможно только при исполнении и восприятии звучащего произведения, его содержание раскрывается во взаимодействии времени исполнения со временем слушателя.

«Время субъекта художественного творчества» является, с одной стороны, отражением мировоззрения, взглядов, убеждений композитора, сформировавшихся под влиянием времени конкретной культуры, эпохи, с другой стороны – воплощением и прелом-

лением в творчестве особенностей его мироощущения, психологии, характера. Такая же взаимосвязь объективного и субъективного характеризует сотворческое время исполнителя и слушателя.

Композиционное время музыкальных произведений, по определению О.И. Притыкиной, «обладает различными функциями, важнейшие из которых – материально-конструктивная, семантическая и коммуникативная, связанная с временной организацией восприятия слушателя» [11].

Музыкальный процесс создается содержательными интонационно-выразительными средствами – музыкальными смыслами, последовательность которых образует временную семантику музыкального произведения, имеющую широкий спектр значений. Целостность семантики композиционного времени, по определению О.И. Притыкиной, состоит в диалектическом единстве «ряда художественно-содержательных уровней: социокультурного, историко-стилистического, идейно-художественного, образно-тематического и структурно-языкового» [12].

Эти уровни отражают многослойность содержания музыкального произведения в его временной организации.

Фундаментальной характеристикой времени является длительность. Исследователь предлагает следующее музыкально-эстетическое определение, в котором «длительность характеризуется не только как продолжительность звучания, его количественная мера, представленная в общепринятых астрономических единицах измерения, но и как деление звучания, сохранение определенного музыкального качества, определенной музыкальной целостности в ее собственном бытии» [13].

Музыкальное время обладает такой специфической особенностью, как ограниченность и конечность, содержание которой раскрывается в понятиях «абсолютной длительности», характеризующей музыкальное время как акустическое явление, и «относительной длительности» – как перцептуальное, обусловленное «рядом объективных и субъективных факторов: акустических, музыкально-технических, психофизиологических и социальных» [14].

Выражаясь в диалектическом единстве дискретности и континуальности, музыкальное время имеет две системы измерения: «внешнюю» – астрономическое время и «внутреннюю» – метро-ритм. По мнению Притыкиной, ритм является не только формой протекания во времени музыкального процесса, но и элементом самого музыкального времени, характеризующим структуру его течения. Выразительные и формообразующие функции ритма, его стилевая и жанровая специфика наиболее полно раскрываются в процессе «частотной дифференциации» ритма, подразделяемого на «фонический, синтаксический и композиционный», что соответствует «масштабно-временной иерархии музыкальной формы» [15].

Система измерения скорости музыкального времени также носит двойственный характер, выражающийся в понятиях «абсолютной скорости» темпа и «относительной интенсивности» музыкального времени. Его течение обладает определенной упорядоченностью, которая проявляется в двух аспектах: «статическом (отношения «позже-раньше», фиксирующие направление течения времени, порядок следования его моментов) и кинематическом (определяющем время как становление, подразделяющем его события на прошлые, настоящие и будущие)» [16], характеризующем «векторность» музыкального времени. Его необратимость как изменяемость событий от прошлого к будущему отражает содержание физического уровня музыкального времени. Концептуальное и перцептуальное время могут быть как необратимыми, так и моделировать различные виды обратимого движения, создавать образы возвращения, движения вспять и т.п., в чем также проявляется специфика музыкального времени как художественного феномена» [17].

Рассматривая временные модусы (прошедшее, настоящее, будущее), О.И. Притыкина определяет перцептуальную величину центрального из них – настоящего как «ка-

жущееся настоящее», выражающееся в «одномоментном восприятии различных музыкально-конструктивных единиц (от единичного звука до мотива, фразы)» [18]. Характерной особенностью музыкального времени является многомерность. Содержание временного развития непрограммных музыкальных произведений, обладающих выраженной сюжетностью, раскрывается через многочисленные выразительные возможности музыкально-сюжетного времени: «от создания общих представлений о длительности, направленности «действия» до восприятия его исторической определенности» [19]. Специфической многомерностью обладает художественное время синтетических музыкальных жанров – вокально-инструментальных и сценических, которое создается единством развития и взаимодействия вербального (художественное время литературной первоосновы), музыкального и сценического времени, образуемых специфическими средствами выразительности каждого вида искусства. По мнению О.И. Притыкиной, особой важностью функций в создании целостности произведений обладают «событийное время как последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником в произведении в их последовательности, характеризующееся продолжительностью, дискретностью и континуальностью, конечностью и бесконечностью, историчностью или условностью, и сюжетное время как художественно-композиционная последовательность событий, обладающая определенной скоростью и направленностью (хронологической или инверсионной)» [20].

Таким образом, музыкальное время как особая модификация художественного времени является специфической, материально-идеальной формой бытия музыки, находящей воплощение в композиционной организации музыкального произведения и выражающей духовную, идейно-содержательную сущность музыкального искусства.

Список использованной литературы:

1. Ярская В.Н. Время в эволюции культуры. / В.Н. Ярская. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1989. – 150 с.

Статья рекомендована к публикации 25.05.07