

ФІЛОСОФІЯ

УДК 78.01

Т.И. Киреева

Донецька державна музична академія ім. С.С. Прокоф'єва, Україна

ВРЕМЯ И ВОПЛОЩЕНИЕ ЗВУКОВОГО ПОЛЯ

(к 242-й годовщине Л. Бетховена, к 121-й годовщине С. Прокофьева)

В статье рассматривается проблема реализации концептов времени и пространства в музыкальных произведениях Л. Бетховена и С. Прокофьева. Проводится сравнительный анализ интерпретации данных категорий в различных философских системах и музыкальном наследии композиторов различных эпох. Исследуются музыкальные средства, с помощью которых выражаются время и пространство в произведениях композиторов, а также влияние стилевых особенностей.

Ключевые слова: время, пространство, звуковое поле, идеи, истина, культура, искусство, личности.

Музыка, как продукт определенной культуры, силового поля, генерируемого искусствами, философиями, религиями, науками, техникой, социальными институтами, моральными, этическими, эстетическими ценностями, формирует человека и его представления о времени и пространстве. В реализации настоящего через конструирование больших и малых звуковых блоков, фиксирование элементов музыкальных структур, продление времени представляется достижение интеллекта, инструмента, помогающего устанавливать разумный порядок и понимать неумолимо текущее уходящее время: «сейчас в прошлом». Цель искусства – организация, форма, структура, управляемая высотой, длительностью, тембром, интонацией, темпом, динамикой – дает неограниченные возможности конструктивного, логически упорядоченного творчества. Музыка, со времен Платона и Пифагора, мыслится как воплощение тайны порядка и гармонии, этосом, высокой добродетелью: «Этос... лучшая часть души... склонная доверять чувству меры и расчету...». Это означает «калокагатию, тождественность красоты и добродетели, веру в абсолютно неменяющиеся ценности, совершенство, норму, постоянство» [1, с. 201]. Композиторы, философы, ученые подчиняются законам своих культур, опираются на свой набор истин, идей о времени. У И. Баха, Й. Гайдна в понимании времени больше общего с философом Г. Лейбницем, живописцами Дж. Тицианом, П. Веронезе, П. дель Вага, Дж. Вазари, Я. Тинторетто, Дж. Романо, Дж. Джорджоне, Д. да Вольтера, изобретателем Леонардо да Винчи, биологом Ж. Ламарком, чем с Г. Дюфай, Г. де Машо, Л. Ариосто, Т. Тассо, Л. Маренцио, К. Монтеверди, А. Скарлатти, Г. Аллегри, а тем более с современниками – музыкантами-композиторами Индии, Персии, Китая. Для человека Запада «образ времени – это стрела, либо движение воды, текущей из прошлого в будущее, которые не здесь, не сейчас... тогда как человек Востока представляет время как спокойный, молчаливый водоем, в котором рябь возникает и исчезает» [2, с. 343]. «В одно мгновение видеть вечность, огромный мир – в зерне песка, в единой горсти – бесконечность и небо в чашечке цветка» [3, с. 112]. Гений Востока определяется тем, что открыл «особый тип знания и, в отличие от Запада, непрерывно концентрирует свое внимание на тех сторонах природы вещей, которые могут быть постигнуты только в опыте... Но западный тип знания стремится выразить себя формально в доктринах, научных, философских трактатах» [1, с. 315]. «Когда Сам Бог появляется в моменте времени... течение времени побеждено... момент минует, вечное остается» [4, с. 167].

Люди искусства владеют пространством, которое организуется их трудами, оно сосуществует для них в одновременности, не возникает вопросов, где находится: на Земле или в Космическом Пространстве. Но по отношению ко времени человек в противоположной ситуации не может задержать мгновения, которые бегут, как песок сквозь пальцы, исчезая в прошлом. В начале VI века А. Боэций (А.М. Северин) – позднеримский философ – писал: «Все живущее во времени живет в настоящем, влекомое из прошлого в будущее, и ничто не устроено во времени так, чтобы охватить всю продолжительность своей жизни одновременно. Завтра еще не наступило, вчера уже утеряно, и даже жизнь этого дня проживается только движущимися и проходящими мгновениями» [5, с. 11]. Пространство и Время обрели новый смысл в ньютоновской вселенной: мыслилось как «незыблемое трехмерное вместилище» [6, с. 174], после эйнштейновской теории относительности: «отныне пространство “само по себе” и время “само по себе” должны уйти в тень, и только их единство сохранит независимость» [7, с. 71].

Из всех искусств музыка – наиболее активное, властное, яркое явление, «приносит наслаждение... радость, увлечение течением... ощущением потока... требующее от композитора высших интеллектуальных способностей... с одной стороны... останавливает время, заполняя определенное звуковое пространство, с другой – представляется текущей... с напором и сверканием могучей реки» [8, с. 27].

Во многих культурах река служит архетипическим символом времени. Переживание музыки как вечно живого, бесконечного, творимого сейчас способно воссоединить человека с реальностью, дать ощущение его места во Вселенной. Музыка может сделать Великое мифологическое Время доступным чувствам человека и стать для него могучим символом времени, посредником между миром относительным, конечным, ограниченным и миром абсолютным, бесконечным, непостижимым.

Французский философ, математик, физик, физиолог Р. Декарт отождествлял материю с протяжением или пространством, дуализм – с общим движением, Бога, который сотворил материю вместе с движением, покоем и сохраняет равное их количество и человека, реально связанного бездуховным, безжизненным механизмом, но волящей, мыслящей душой. Музыка включена в этот круговорот существования, считается средством достижения конечного блаженства. «Звук тождественен божественным творческим началам» [9, с. 198], и время обладает комплексом всеобщих признаков, проявляющихся в Космосе, природе, обществе, культуре, искусстве, человеческой жизни. Время имеет длительность, ритм и темп, последовательность этапов, необратимость, образует силовое поле по собиранию и концентрации энергии для сохранения Вселенной.

Пространство и время – координаторы исследования искусства. Категории «музыкальное пространство» и «время» являются наиболее фундаментальными категориями, вне которых не функционирует феномен музыки. Пространственно-временное измерение произведений великих творцов, время воплощения их звукового поля, темпоральные и спатильные проявления – круг вопросов, рассматриваемых в статье. Временное измерение, наполненное динамикой, ритмической организацией, тактовой системой, элементами музыкальных структур творчества классиков Л. Бетховена и С. Прокофьева, служит действенным вектором новизны, преемственности и взаимосвязи поколений.

Процесс становления мощного всеобщего движения к функциональной тональности (XV – XVII вв.), преобладания мажорно-минорной системы, новой трактовки диссонанса, терцсекстаккорда в обращении трезвучий (XVII в.) приводит к кульминации музыкального мышления в творчестве высших классиков Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена (XVIII – XIX вв.). Прогрессивное течение европейской мысли, идеология Просвещения, новая концепция человека как свободной активно действующей личности, идея разума и справедливости выразились в произведениях Л. Бетховена: «Целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, являются свобода и движение вперед» [10, с. 287].

Спектр бетховенских музыкальных текстов, заполняющих социальное пространство, многолик как художественный мир. Содержательная сфера его сочинений живет по законам в трех измерениях – вертикали, горизонтали, глубине; в пространстве и времени и через личность слушателя оказывает преобразующее воздействие. Л. Бетховен и венские классики выработали новую концепцию модуляций, отражая переход в иное качество, к инобытию основной мысли с образно-тематической трансформацией. Время модуляций в связующей партии сонатной формы, рондо, рондо-сонаты: малое однотемное рондо (1-я форма рондо) в сонате для фортепиано ор. 2 № 1, Вторая часть; малое двухтемное рондо (2-я форма рондо) в фортепианном концерте № 3, c-moll, Вторая часть; трехтемное рондо (3-я форма рондо) в сонате ор. 14 № 2, G-dur, финал; рондо, включая рондо-сонату (4-я форма рондо) в сонате ор. 2 № 2, A-dur, финал; 5-я форма рондо в сонате ор. 2 № 1, f-moll, финал; сонатная форма симфонии № 3, E-dur, Первая часть.

Гармония и стройность целостной композиции происходят от всеобщей музыкально-логической централизации при соподчинении структурных уровней. Красота произведений, гармонии, мелодий, тематического материала раскрывается в слаженном взаимодействии всей пирамиды звуковысотной связи, начиная от основного тона, аккорда, звуковой группы и завершаясь вариациями, целостной сонатной формой, сонатным циклом: тема с вариациями в сонате ор. 57, f-moll; соната № 4, ор. 7; соната № 16, ор. 31, № 1; фортепианный концерт № 3, c-moll; соната ор. 7 и ор. 10 № 2. Сущность заключительных партий в устойчивости: главная партия подвижна, динамична, раскрывается тезис, а заключительная направлена на свертывании мысли, прекращение развития, сужается поле действия, повторяющиеся заключительные кадансы, плагальные отклонения, органнй пункт на тонике: соната ор. 13, c-moll, Первая часть. Во Второй симфонии, Первой части модуляционный ход во вступлении интенсифицирует музыку Allegro, по структуре сходен с развернутой гармонической каденцией и с серединой простой трехчастной формой. Связующая партия экспозиции подводит к новой теме, сжатой, энергичной. Второй ход в завершении экспозиции – свободная фантазия с симфоническим размахом. Разработка по структуре с несколькими эпизодами, по динамике, *chiaroscuro*, светотени, техническим приемам призвана выявлять и подчеркивать объемность, глубину перспективно организованного пространства. Связующая партия репризы создает ряды неустойчивости между двумя массивами главной тональности. Следом, как внутреннее время музыки, появляется кульминационный каданс в тонике. Кода контрастна в устойчивости и неустойчивости, высшей степени с увеличением в размерах и разрешением диссонанса в консонанс. По структуре это модуляционный, транспонированный ход со сжатым прохождением через все пространство по кругу малых терций a – c – dis – fis и разрешением в тонику – аккорд Cis-dur. Воплощение звукового поля произведений Л. Бетховена, переплетение контекстов музыкальных средств выразительности образуют интертекст, подобно любым соотношениям, информациям, обретают смысл и являются предметом «теории двойной связи» [11, с. 273].

Цикл вариаций на тему А. Диабелли – модель виртуозного мастерства гармонии и формы, стиля и технических трансформаций. Пространственные характеристики тонов подчеркивают символическое значение инструментального текста, низкие звуки определяются как тяжелые, густые, большие, темные; высокие – легкие, прозрачные, маленькие, светлые. На ассоциацию данного типа опирается одна из теорий, объясняющая пространственное измерение звуковысотности тембральной компонентой тона. Пространственно-временное измерение в бетховенской музыке – в его горизонтали, тонах, системе отношений между тонами, элементарной частицей которых является интервал, делящийся на диссонансы и консонансы, совершенные и несовершенные. Различение интервалов происходит в двух условиях: чувственно-созерцательном, оценивается качество, окраска интервала посредством синтетических характеристик – «октава – гладкая;

септима – терпкая, грубо-острая, терпко-полая; секста – мягкая, бархатистая; квинта – пустая, водяная; кварта – насыщенная, жесткая; терция – мягкая, ласкающая; секунда – скребущая, царапающая» [12, с. 95]. Второй предполагает партиципацию, соучастие, беззвучное пение. Два тона интервала сравнивают путем попеременной настройки на них вокального аппарата. Градиент мышечного усилия служит мерой величины, веса интервала. Мелодия движется во времени и образует горизонтальное измерение музыкальной структуры. Движение, эмоциональное воздействие, эмоция, *emotion* происходит от корня *moto*.

Аристотель отмечал: «Почему ритмы и мелодии, состоящие из звуков, похожи на чувствования... они являются движениями... энергия связана с чувствованиями и вызывает их... мы ощущаем движение, которое следует за звуком, ритмом, высотой... Эти изменения вызывают действия, а действие есть признак чувствования» [13, с. 251]. В своем классическом труде по музыкальной акустике «Об ощущениях тона» Г. Гельмгольц приходит к идее музыкального пространства, в котором тоны не только перемещаются по вертикали, но и разворачиваются по горизонтали – во времени. Всепроникающий опыт земного притяжения подает вертикальное измерение и механизм звукового восприятия.

Звуковысотная вертикаль и временная горизонталь, глубинное измерение: сигнал трубы за сценой, возвещающей прибытие избавителя в бетховенской опере «Фиделио» и в увертюре Леонора № 3 – один из самых дерзких и прямолинейных примеров включения полуреального – полуиллюзорного пространства в круг средств музыкального воздействия. Эффект был не нов, к тому времени были примеры в создании иллюзии пространства, глубины, тонкими, музыкальными средствами: Орландо ди Лассо «*Oia, o che bon escho*», написанный в конце XVI в.; Я. Свелинк, Д. Букстехуде, писавшие музыку для органов, использовали «эхо мануал», «эхо-регистры», стал излюбленным мотивом в операх и ораториях эпохи Барокко, когда текст или сценическое действие требовали идею открытого пространства. Простая устойчивая структура широкого песнеобразного периода или большого предложения обогащает и усложняет побочную партию, она становится экстенсивной, рыхловатой по форме, особенно в моментах ее свободного развития: Л. Бетховен, 9 симфония, Первая часть; каскад ступенеобразно следующих друг за другом «террас», где каждая последующая все ближе к итоговой тонике: соната ор. 13, *c-moll*, Первая часть; многораздельная разработка в два этапа неравной длины: Симфония № 3, Первая часть; своеобразное украшение и усложнение в побочной и заключительной партии: соната ор. 31 № 2, *d-moll*, Первая часть; соната ор. 14 № 1, *E-dur*; соната ор. 7, *Es-dur*; соната ор. 53, *C-dur* – выведение побочной темы в ходе преобразований элементов главной, разъединение двух тематических элементов, дифференциация градации гармонических структур под углом зрения различия их функций в форме и общей задачи создания монументального гармонического заключения.

Уходящий в глубь истории XX век обозначил наступление новой музыкально-исторической эпохи. Музыка Новейшего времени, начавшаяся новациями К. Дебюсси, С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Берга, Б. Бартока, А. Шёнберга, А. Веберна, сложилась как исторически новая система музыкального мышления, характеризующаяся новой системой ритма, модификацией понятия о гармонии, реорганизацией композиторской структуры. Новое время открывает «динамику откровенной текучести», дает начало новому проявлению организации музыкально-эстетического простора, новому музыкальному мышлению. Прокофьевский музыкальный текст представляет многозначительность и новизну, музыкальные конструкции, включающие семиотические, исторические переосмысления, новую художественную трактовку фактов. Прокофьевский стиль утверждает синергетическое направление, единство творчества с инновационными методами профессиональных, сенсорных, вербальных, гармонических потоков XX столетия. Вместе с расширением жизненного пространства открываются все новые, более

широкие колористические, живописные, драматические возможности. Именно в них нуждается искусство Новейшего Времени. Расширяясь вверх и вниз, музыкальное пространство одновременно приобретает все большую объемность, перспективу, глубину; дистанция между средним и крайними регистрами, первым и вторым планом возрастает с новым завоеванием участков высоты. С. Прокофьев в балете «Ромео и Джульетта», раздел «Маски» подал аккорды с ясной консонантной основой, с диссонансными добавками, доминированием категории основного тона и функциональных их соподчинений. У композитора обыкновенные гармонические последования S-T звучат в новой музыке непохоже на И. Баха, Л. Бетховена, М. Глинку, Н. Римского-Корсакова.

Звучание тоники в Гавоте ор. 32 № 3 – прокофьевское новое: регистровый разрыв в мелодии $gis^1 - a^2$ с поддержкой пустотного, ударного звучания квинты внизу, также регистрового разобщения двух пластов ткани. В результате новая аккордовая модель со своими фигурациями, ее развитие путем секвенцирования и дробления, сжатия и мозаики порядка, отраженные в отдельном музыкальном сочинении, имеют глубинное измерение, прерывают и дополняют друг друга. Феноменальный порядок в звуковом облике единичного музыкального акта уникален, активизирует определенный опыт, контекст, мысленную перспективу и находит соответствующий ответ в форме эмоционального отклика. Архетипическая модель понимания и переживания времени проявляется в свойствах и измерениях звучания прокофьевской музыкальной мысли. Иллюзию глубины пространства создают динамика звуков, их тембровая окраска, трехмерность слухового поля, высота тонов, ширина интервалов, протяженность мотивов, планы музыкальных структур. Чувственное восприятие музыкального пространства, действенный интеллект привели к поискам путей постижения мира и утверждению высшего авторитета интеллекта. Полный красок, движения, конфликтов, напряженного драматизма мир захватил воображение, стал объектом подражания воображаемой реальности, в которую выдающиеся личности проецировали свои видения и фантазии. Новая аккордика и лад, сложные тоники и принцип остинатной тональности, расширение тональности хроматического лада и ослабление тоникальности, нарастание сонатного напряжения и удаление от исходной тоники, ходы в партиях и модуляции в творчестве С. Прокофьева выполняют ту же роль – роль поиска движущегося образа Вечности, как и три столетия назад, в процессе кристаллизации системы музыкального мышления в творчестве венских классиков.

Звуковое поле по линейности есть длинный горизонтальный ряд секундоступеней, но аккордовая гармония, поднявшись в новом вертикальном измерении над полем звуко-ступеней, не только регулирует пределы движений, но и обогащается линейностью секундо-мелодической линии. Некоторые из тонов секундовой линии, постепенно входя в гармоническую вертикаль, становятся аккордовыми тонами, диссонансами, способными удерживать в себе энергию линейного движения. Линейные тоны-диссонансы фиксируют мобильность и линейно-секундовую устремленность. В Шестой сонате оригинальные вспомогательные созвучия: аккорд-камбиата, линейно-свободный аккорд формируют чрезвычайно обширное пространство, а в балете «Ромео и Джульетта», Танец с мандолинами, Токкате – метод репликации, создания себе подобных структур, важнейший принцип формообразования, функциональности, репликат модели, образец аккордов с участием противодвижения. Многозвучность ведет к одновременному звучанию разных функций, сгущает модус по вертикали, стремясь вертикализировать и уложить в аккорд то, что прежде звучало лишь в последовании. Элементы новой красоты С. Прокофьева, воплощение его звукового поля, богатство музыкальной мысли, выраженной в стройной, отточенной форме, создают пути для необычного содержания, музыкального прокофьевского Монолога.

С рождения Л. Бетховена до времени С. Прокофьева прошел 121 год. За этот период произошла переориентация в расширяющемся пространстве. Музыканты неустанно завоевывали пространство, привычное для поколения их предшественников, ограниченное двумя-тремя октавами, расширяли в направлениях Высоты к большей светлостности и бесплотности, вниз к глубинам, приобретали все большую объемность и перспективу. Великие личности, их гений, их одержимость необъятностью физического, музыкального пространства, наряду с расцветом науки, искусства, привели к новому взгляду на пространство музыки, к совершенствованию и модернизации, эволюции и расширению высотной территории в европейской музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sachs C. The Conmoonwealth of Art / Sachs C. – New York : Norton and Co, Inc., 1946. – 202 p.
2. Northrop F. The Meeting of East and West / Northrop F. – Collier-Macmillan.-Ltd, 1972. – 343 p.
3. Suzuki D. Mycticism: Christion and Buddhist / Suzuki D. – New York, 1971. – 114 p.
4. Tillich P. The New Being / P. Tillich // Charles Scribner's Sons. – New York, 1955. – 168 p.
5. Boethins A. The Consolation of Philosophy / Boethins A. – Indianalis : The Bobbs – Merril Co. Inc., 1976. – 17 p.
6. Koestler A. The Art of Creation / Koestler A. – London, 1969. – 176 p.
7. Seelig K. Albert Einsten / K. Seelig // Europa Verlag. – 1954. – 71 p.
8. Copland A. Copland On Musik / Copland A. – New York : Doubleday Co, 1960. – 28 p.
9. Bake A. The Music of India / A. Bake // The Oxford History of Music. – London, 1969. – 199 p.
10. Бетховен Л. Письмо эрцгерцогу Рудольфу от 29.07.1819 // Л. Бетховен. Письма / Л. Бетховен. – М., 1986. – С. 287.
11. Bateson G. Steps to An Ecology of Mind / G. Bateson // Ballantine Books. – New York, 1972. – 276 p.
12. Merriam A. The Anthropology of Music / A. Merriam ; E. Edmonds. The Phenomenological Description of Musical Intervals / E. Edmonds, M. Smith // American Journal of Psychology. – New York. – 1923. – 290 p.
13. Herman L. On the Sensation of Tone / Herman L. – London ; New York, 1895. – 370 p.

Т.І. Кірєєва

Час і втілення звукового поля (до 242-ї річниці Л. Бетховена, до 121-ї річниці С. Прокоф'єва)

У статті розглядається проблема реалізації концептів часу і простору в музичних творах Л. Бетховена та С. Прокоф'єва. Здійснюється порівняльний аналіз інтерпретації даних категорій у різноманітних філософських системах і музичній спадщині композиторів різних епох. Досліджуються музичні засоби, за допомогою яких виражаються час і простір у творах композиторів, а також вплив стильових особливостей.

Ключові слова: час, простір, звукове поле, ідеї, істина, культура, мистецтво, особистості.

Статья поступила в редакцию 05.11.2012.