

**«НОВАЯ МОРФОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ»  
К. ШТОКХАУЗЕНА  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СТАТЬИ “WIE DIE ZEIT VERGEHT”)**

---

**Е. В. Литвих**

**Аннотация.** В работе рассматриваются теоретические положения статьи К. Штокхаузена “Wie die Zeit vergeht” («Как проходит время»). Отказываясь от традиционных методов выстраивания музыкального процесса, композитор ищет новые, но не менее эффективные средства упорядочивания музыкального материала во времени. Фундаментальной идеей, определившей концепцию Штокхаузена, стало понимание единой природы длительности, высоты и тембра звука — все эти параметры определяются колебаниями звучащего тела. Следствием этого открытия является разработка чрезвычайно дифференцированной системы длительностей (по аналогии с делением октавы на 12 полутонов), что впоследствии приводит композитора к идее «поля» (диапазона возможных значений длительностей, высот и др.), пришедшей на смену концепции «точки» (фиксированных значений характеристик музыкального звука). В статье также рассматриваются параллели между идеями Штокхаузена и некоторыми научными и философскими концепциями XX века.

**Ключевые слова:** Штокхаузен, Веберн, музыкальное время, формантный ритм, теория времени Бергсона

**NEW MORPHOLOGY OF MUSICAL TIME  
BY K. STOCKHAUSEN  
(BASED ON THE ARTICLE “WIE DIE ZEIT VERGEHT”)**

**E. V. Litvikh**

**Abstract.** The paper considers theoretical statements of K. Stockhausen’s article “Wie die Zeit vergeht” (How time passes). The composer rejects traditional methods of arranging the musical process and searches new, but not less effective means for arranging musical material in time. The fundamental idea that defined Stockhausen’s concept was the understanding of the unified nature of the duration, pitch and timbre of sound — all of these parameters are determined by the vibrations of a sounding body. A consequence of this discovery is the development of an extremely differentiated system of durations (analogous to the division of the octave into 12 semitones), which subsequently leads the composer to the idea of a “field” (the range of possible values of durations, pitches, etc.), which replaced the concept of “point” (fixed values). The article also examines the parallels between the ideas of Stockhausen and some scientific and philosophical concepts of the 20th century.

**Keywords:** Stockhausen, Webern, musical time, formant rhythm, Bergson’s theory of time

В настоящее время в музыковедении активно разрабатывается понятие метатекста, в который, помимо собственно нотного текста

музыкальных произведений входят также любые пояснения композитора к своим сочинениям (заметки, интервью и т. д.), а также различные экстрамузыкальные факторы, влияющие на создание произведения и на его функционирование в культуре как элемента музыкального дискурса<sup>1</sup>.

Исследование метатекста особенно актуально для изучения неклассической музыки, по отношению к которой (в отличие от музыкального наследия предшествующего периода) еще не выработано целостной системы научных подходов и методов исследования. В этой связи надо сказать, что по отношению к творчеству К. Штокхаузена исследование авторского метатекста имеет особую значимость, так как, помимо музыкальных произведений, композитору принадлежит многотомный труд *“Texte zur Musik”* («Тексты о музыке», 1963–2014). Кроме того, не следует забывать, что Штокхаузен создал такое направление, как интуитивная музыка, где традиционный нотный текст заменяется вербальным импульсом к музицированию. Поэтому перед иностранными исследователями творчества Штокхаузена также остро встает проблема перевода его вербальных текстов с немецкого языка.

Данная работа посвящена анализу новаторской интерпретации Штокхаузенского феномена музыкального времени, изложенной композитором в статье *“Wie die Zeit vergeht”* («Как проходит время») и ставит своей задачей рассмотрение наиболее существенных идей немецкого мастера в контексте общеэстетической (мировоззренческой) парадигмы XX века, а также проведение некоторых параллелей с естественнонаучными и философскими концепциями прошлого столетия.

Тема времени является одной из центральных в размышлениях Штокхаузена о музыке. Ей посвящены две обширные статьи — *“Wie die Zeit vergeht”* («Как проходит время», 1957) и *“Die Einheit der musikalischen Zeit”* («Единство музыкального времени», 1962). Кроме того, композитор затрагивает проблемы времени и в других текстах. Такое внимание к данной проблеме вполне закономерно, так как время имеет первостепенное значение для музыкального искусства, и именно смена концепции времени является тем «водоразделом», который отделяет неклассическую музыку от классической.

Статья *“Wie die Zeit vergeht”* («Как проходит время»), впервые опубликованная в журнале *“Die Reihe”* в 1957 году, является тео-

---

<sup>1</sup> В частности, авторский метатекст как элемент музыкального дискурса рассматривается в диссертации Н. Б. Касьяновой [Касьянова, 2018]. Теория музыкального метатекста выдвинута М. Г. Арановским [Арановский, 1998].

ретическим осмыслением напряженных поисков Штокхаузеном теоретического основания новой концепции времени, которая фактически уже была реализована композитором в некоторых сочинениях предшествующего периода, причем во вполне законченном и художественно совершенном виде (например, в композиции *Kreuzspiel* («Перекрестная игра», 1951) для инструментального ансамбля). Написанию статьи также предшествовало обучение у О. Мессиана и знакомство с произведениями французского мэтра. В отношении музыкального времени Штокхаузена, безусловно, больше всего заинтересовал Этюд № 2 — «Лад длительностей и интенсивностей» из цикла Мессиана «Четыре ритмических этюда».

Фундаментальная идея, высказанная в статье “*Wie die Zeit vergeht*”, возможно, была подсказана Штокхаузену опытом его работы со звуком в группе «*Musique concrete*» Французского радио и «Студии Электронной Музыки» Западно-Немецкого Радио (WDR) в Кёльне и заключается в том, что высота звука, его длительность и тембр имеют единую природу — колебания звучащего тела. При достижении определенного порога частоты звуковых импульсов сознание человека перестает воспринимать их дискретно, и они сливаются, образуя ощущение «высоты» звука<sup>1</sup>. Высота тона, таким образом, означает лишь очень большое число звуковых импульсов, воспринимаемых недискретно. Кроме того, тембр звука также определяется характеристиками колебаний звучащего тела.

Это положение дает композитору возможность применить единые методы работы как к высотам, так и к длительностям и тембровым характеристикам звука. Несмотря на то, что с точки зрения акустики утверждения Штокхаузена нельзя считать открытием, а также то, что ранее Коуэллом уже была предпринята попытка перенести в область ритма принципы организации, заимствованные из области звуковысотности [Cowell, 1996], всё же именно Штокхаузену удалось выстроить данную теорию таким образом, что это позволило художественно убедительно реализовать ее на практике. Сложность стоявшей перед композитором задачи объясняется тем, что несмотря на кажущуюся простоту с акустической точки зрения<sup>2</sup>, применительно к музыкальному творчеству данная идея на тот момент была радикально новаторской.

---

<sup>1</sup> Необходимо упомянуть о том, что ранее на это указывал Г. Коуэлл в книге «*New musical resources*», впервые опубликованной в 1930 году [Cowell, 1996, 51].

<sup>2</sup> Имеется в виду то, что, поскольку и высота, и длительность, и тембр определяются колебаниями звучащего тела, то в физической природе звука нет препятствий к тому, чтобы применять к данным параметрам звука единые методы работы.

Дело в том, что фактически весь предшествующий период развития музыки ритм и звуковысотность считались различными характеристиками звука и подчинялись различным закономерностям. При этом ритмические структуры были более устойчивыми, чем звуковысотные системы. Так, например, Ю. Н. Холопов отмечает, что так называемые «песенные формы», использовавшиеся еще в античные времена, сохранили свое значение в академической музыке вплоть до первой половины XX века (включительно) [Холопов]<sup>1</sup>.

Возможно, происходило это потому, что музыка была в первую очередь средством выражения мыслей и чувств композитора, способом его коммуникации с другими музыкантами и т. д., то есть была *высказыванием ее автора*. Именно поэтому закономерности организации музыкального процесса (музыкальной формы) имели так много общего с вербальной речью.

Однако уже в творчестве А. Веберна происходит качественный скачок, который фактически является прорывом в новую концепцию времени. Несмотря на субъективное убеждение композитора в том, что он пишет в классических формах [Веберн, 1975, 49], радикальное сжатие по времени всех структурных единиц<sup>2</sup> не позволяет ощущать данные структуры как речевые. Применяя вместе с этим ряд приемов, усиливающих визуальные ассоциации при слушании музыки<sup>3</sup>, Веберн достигает того, что музыкальная композиция перестает быть похожей на вербальное сообщение и приобретает сходство с визуальным объектом, несмотря на отсутствие реального видеоряда.

Вероятно, столь новаторская концепция при субъективном стремлении сохранить классические формы стала возможной благодаря сочетанию строгого следования логике 12-тонового метода композиции с неклассической творческой установкой композитора: создавать «произведение природы из человеческих рук» [Веберн, 1975, 14]. В Лекциях о музыке Веберн неоднократно упоминает натурфилософские идеи Гёте, проводя параллели с серийным методом композиции.

В общеэстетическом (культурологическом) смысле данный творческий метод является выражением отказа от антропоцентризма,

---

<sup>1</sup> Что касается тембра, то он играл преимущественно декоративно-колористическую роль и не брал на себя формообразующих функций.

<sup>2</sup> В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов называют это «сдвигом временных параметров формы на одно деление» [Холопова, Холопов, 1984, 167].

<sup>3</sup> В частности, выразительные рисунки с обилием скачков на широкие интервалы, тембровые, регистровые и артикуляционные контрасты, принцип симметрии и т. д. [Литвих, Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна..., 2009, 108–119].

господствовавшего в искусстве на протяжении многих веков, в пользу более «объективной» картины мира<sup>1</sup>. Эта новая эстетическая парадигма громко заявил о себе еще в первой половине XX века, а к 1950-м годам стала господствующей идеей композиторов-авангардистов.

Учитывая это, можно сделать вывод, что выказанный С. И. Савенко упрек в том, что теория Штокхаузена «игнорирует качественное различие микро- и макроколебаний» с точки зрения их восприятия человеческим слухом [Савенко] не вполне справедлив: в статье “Wie die Zeit vergeht” композитор четко указывает пороги слышания, определяющие переход дискретно воспринимающихся импульсов в ощущение «высоты» звука, границы слышимых частот и т. д. Это говорит о том, что возможности человеческого восприятия, безусловно, Штокхаузенom учитываются.

Другое дело, что композитор ищет не тот способ организации звукового материала, который наиболее легко и беспрепятственно воспринимается человеческим слухом, а тот, который наиболее ограничен для природы звука как физического явления. Подобную концепцию хорошо сформулировал П. Булез: «Музыкальный материал, музыкальный предмет имеет сам что сказать нам; этот предмет может жить своей собственной жизнью, а мы ее — жизнь — истязаем, когда используем материал лишь для развертывания музыкальной речи, музыкальной мысли» (цит. по: Цареградская, 2002, 228). Очень близкую мысль высказал и Я. Ксенакис: «То, к чему я стремлюсь, это... чувствовать вещи, думать их и выражать их; вот и всё» (цит. по: Цареградская, 2002, 352).

Данные высказывания отражают смену мировоззренческой парадигмы, о чем уже говорилось выше. Если композиторы XVII–XIX веков стремились выразить прежде всего собственное мироощущение, то есть себя (пусть и в широком смысле — себя как человека своего времени или даже человека вообще), то композиторы второй половины XX века стремятся создать такие произведения, где музыкальный материал говорит «от своего имени», а произведение не *повествует* о тех или иных событиях мироздания, а *демонстрирует* сами эти процессы.

На практике это означает поиск таких способов организации музыкального материала, которых не знала не только музыка непосредственно предшествующего периода, но и более ранних перио-

---

<sup>1</sup> Ю. Н. Холопов называет данную эстетическую парадигму «девальвацией антропоцентризма» [Холопов].

дов, создание новых методов работы с музыкальным материалом на всех уровнях композиции — начиная от единичного звука<sup>1</sup> и заканчивая уровнем музыкального целого (уровнем композиции). Не случайно Штокхаузен говорит о том, что его наблюдение над природой звука может сформировать основу *новой морфологии музыкального времени* (“eine neue Morphologie der musikalischen Zeit” [Stockhausen, 1963, 99]).

Решая задачу организации музыкального материала в соответствии с новой концепцией времени, Штокхаузен предлагает распространить методы, применявшиеся для организации высот (то есть, по его терминологии, в области микрофаз<sup>2</sup> — “im Bereiche der Microphasen” [Stockhausen, 1963, 105]) на область длительностей (то есть макрофаз). Таким образом, если расстояние между звуками, один из которых содержит в два раза большее число колебаний, чем другой, (октава) делится на 12 частей (полутонов), то и разницу между длительностями, одна из которых в два раза длиннее другой, следует поделить на 12 частей.

Таким образом, например, между целой и половинной должны существовать еще 11 градаций длительности. По причине отсутствия соответствующих знаков в существующей системе нотной записи Штокхаузен предлагает высчитывать протяженность длительностей с помощью метронома. Таким образом, например, если целая=60 (то есть длится 1<sup>и</sup>), то она будет иметь следующие варианты: ММ.: 60, 63.6, 67.4, 71.4, 75.6, 80.1, 84.9, 89.9, 95.2, 100.9, 106.9, 113.3, 120<sup>3</sup>. Последний вариант может быть также записан как половинная в первоначальном темпе. Таким образом, целая будет иметь градации ММ. 60–113, половинная — 120–226, четверть — 240–452 и т. д. Штокхаузен называет это *хроматической темперированной шкалой длительностей* (“chromatisch temperierte Skala der Dauern”) [Stockhausen, 1963, 110].

Интересным моментом концепции Штокхаузена является также то, что он частично «реабилитирует» метр, уже было потерявший всякую значимость в авангардной музыке. Композитор находит аналогии между метром и внутренней структурой звука. Так, обычно звук представляет собой не единичное колебание («чистый» тон), а целый спектр различных колебаний — основного тона

---

<sup>1</sup> И даже от более глубокого уровня, так как благодаря появлению новых технических средств структура звука также может сочиняться композитором.

<sup>2</sup> Фазой Штокхаузен называет промежуток между двумя ближайшими звуковыми импульсами.

<sup>3</sup> Данная шкала очень близка той, которую предлагает Коуэлл [Cowell, 1996, 107].

и обертонов<sup>1</sup>, которые создают свои максимумы интенсивности в различные моменты времени и периодически максимумы интенсивности обертонов совпадают с теми, которые дает основной тон.

Эти совпадения напоминают композитору-исследователю сильную долю в такте, тогда как соотношение общих максимумов интенсивности с промежуточными, которые дают обертоны, напоминает соотношение метра и ритма. Данное наблюдение подтверждает мысль о единой природе микро- и макровременных отношений в музыке.

Учитывая, что в немецком языке слово «тембр» (*klangfarbe*) состоит из двух частей — *klang* (звук) и *farbe* (цвет) — Штокхаузен полагает, что его лучше заменить на “*Klangrhythmus*” («звуковой ритм»), и в целом следует говорить о «формантных ритмах» (*Formantrhythmen*). Кроме того, он утверждает, что композитор может «вмешиваться» (*eingreifen*) в эти взаимосвязи (то есть в структуру тембра), подобно тому, как это происходит в электронной музыке [Stockhausen, 1963, 108].

Возвращаясь к длительностям, отметим, что использование столь тонких градаций, которые рассчитывает Штокхаузен, на практике означает частые смены темпа, что является трудноисполнимым. В этой связи композитор предлагает использовать либо три многоголосных инструмента, либо три оркестра, которые играли бы под руководством разных дирижеров и синхронизировались только в некоторые моменты времени. Это облегчало бы смену темпов, так как дирижеры могли бы подготавливать новые темпы во время пауз, сверяясь с метрономом. Данная идея реализована в композиции “*Gruppen*” («Группы») для трех оркестров (1955–1957; пример 1):

В результате такой скрупулезной работы с музыкальным материалом образуется тончайше дифференцированная звуковая ткань с постоянно видоизменяющимися характеристиками (плотностью, интенсивностью и др.). В такой структуре музыкальной материи, с одной стороны, чувствуется преемственность по отношению к музыке Веберна. Она проявляется в частых тембровых, артикуляционных и динамических контрастах (в том числе в колких, прорезающих звучность *sforzandi*), что создает чрезвычайно детализированное звучание; в паузах, отделяющих друг от друга короткие звуковые структуры. Кроме того, интервальный состав и мелоди-

---

<sup>1</sup> Вместо термина «обертон» Штокхаузен предлагает использовать термин «форманта» — вероятно, затем, чтобы его можно было использовать также по отношению к макровременным отношениям (длительностям). Основной тон он называет первой формантой, второй обертон — второй формантой и так далее [Stockhausen, 1963, 106].

Пример 1. К. Штокхаузен. Группы

ческий контур элементов звуковой ткани Штокхаузена имеет явное «генетическое» родство с веберновскими: композитор часто использует скачки на широкие интервалы (в том числе больше октавы), нередко встречаются также излюбленные «веберновские» сочетания терции (сексты) и септимы (ноны)<sup>1</sup>. Для наглядности приведем фрагмент Концерта Веберна для 9 инструментов (ор. 24; пример 2):

Однако есть и существенное отличие: если у Веберна каждый звук был слышен максимально отчетливо и звуковая ткань была предельно прозрачной, то Штокхаузен приходит к идее «звуковой массы», однако, в отличие от классической концепции такого рода звучностей, они теперь основаны не на инертных «общих формах звучания»<sup>2</sup>, а состоят из накладывающихся друг на друга дискретных звуковых структур с индивидуализированным звуковысотным контуром и ритмом, а нередко и контрастирующих по тембровым и артикуляционным характеристикам.

Таким образом, если у Веберна, в соответствии с принципом «всё — главное» исчезает фон и остается только рельеф, то у Штокхаузена признаки «рельефа» (выразительность и индивидуализиро-

<sup>1</sup> В частности, в партии скрипки I<sub>1</sub> и альты I<sub>2</sub> в приведенном примере.

<sup>2</sup> Термин Е. А. Ручьевской [Ручьевская, 1998, 78].



Пример 2. А. Веберн. Концерт ор. 24, I часть

ванность звуковысотных рисунков, наличие внутреннего членения) и «фона» (суммарность восприятия) объединяются, образуя звуковые группы со сложной внутренней структурой.

Художественный эффект, производимый подобной музыкой, полностью соответствует эстетическому идеалу, выраженному словами Булеза: «вслушиваться в звуки, слышать внутреннюю жизнь звуков, видеть, как они растут, трансформируются, могут даже умирать <math>\diamond</math> То, что меня интересует больше всего — это замена активности созерцанием» [цит. по: Теория современной композиции, 2005, 281].

Необходимо упомянуть и еще один важный пункт концепции Штокхаузена, описанный в статье “Wie die Zeit vergeht”. Как музыкант-практик Штокхаузен хорошо понимал, что при такой степени дифференцированности крайне сложно соблюсти (и проконтролировать) точность исполнения всех деталей партитуры. Это закономерно приводит его к идее вариабельности некоторых параметров композиции. В результате концепция «точки» (фиксированного значения высоты, длительности и т. д.) заменяется концепцией «поля» (диапазона возможных значений звуковых параметров). В качестве примера композиции, в которой применен этот принцип, Штокхаузен описывает свою пьесу Klavierstück XI (1956).

Безусловно, на обращение немецкого авангардиста к принципу вариативности оказали влияние работы Д. Кейджа<sup>1</sup>. Подводя теоретическую базу под свою новую концепцию, композитор также обращается к опыту исполнения орнаментики в классической музыке, при котором длительности внутри мелизмов не высчитывались по отдельности.

Однако, скорее всего, поворот к алеаторике в большей степени обусловлен внутренней логикой развития творческой мысли Штокхаузена. Дело в том, что спонтанная непредсказуемость течения музыкального процесса гораздо лучше соответствует сущности серийного метода композиции, чем целенаправленность и ориентация на линейную причинно-следственную связь событий (прежде всего в силу функциональной эквивалентности всех проведений ряда, а также звуков внутри серии [Литвих, Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна..., 2009, 24]). Кроме того, эффект случайности в «поведении» тех или иных элементов звуковой ткани также хорошо согласуется со стремлением композиторов-авангардистов не навязывать музыкальному материалу антропоморфные закономерности<sup>2</sup>. Однако, создавая на этой основе всё более изощренные методы работы со звуком, Штокхаузен приходит к выводу, что некоторые его идеи невозможно адекватно отразить в рамках фиксированного нотного текста.

Рассматривая штокхаузеновское понимание музыкального времени, нельзя не отметить параллели с естественнонаучными и философскими концепциями XX века. Так, выявляемая композитором «одноприродность» тех элементов музыкальной ткани, которые традиционно назывались «высотами» и «длительностями», и разработка новых (единых) методов работы с ними вызывает ассоциации с пространственно-временной концепцией Г. Минковского. «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 выдающийся математик в 1908 году [Минковский, 1973, 167].

Проявления пространственно-временной концепции в искусстве XX века многообразны: так, в живопись, скульптуру и даже архитектуру проникают идеи движения и видоизменения, а в музыке усиливаются визуальные (в частности, пространственные) ассоциации,

<sup>1</sup> На страницах статьи “Wie die Zeit vergeht” приводится фрагмент одной из партитур Кейджа [Stockhausen, 1963, 122].

<sup>2</sup> Вероятно, поэтому, сериальные произведения Штокхаузена, техника сочинения которых не допускает, казалось бы, ни одной «случайной» ноты, на слух воспринимаются как спонтанно-непредсказуемый процесс.

а время перестает соответствовать классическим представлениям о текучести, линейности и необратимости [Литвих, Единство пространства-времени..., 2009]<sup>1</sup>. Высказанная Штокхаузенем мысль о том, что длительности и высоты (то есть те элементы звуковой ткани, которые связаны в первую очередь с непосредственным переживанием времени и те, которые вызывают яркие пространственные ассоциации) имеют единую природу, а следовательно, методы работы с ними не должны принципиально отличаться, хорошо согласуется с концепцией пространственно-временного континуума Минковского.

Кроме того, в XX веке выяснилось, что многие физические процессы не являются строго детерминированными, а подчиняются вероятностным закономерностям. Так, например, в экспериментах с микрочастицами выяснилось, что, даже зная начальные условия, точно предсказать поведение каждой отдельно взятой частицы невозможно. Можно установить лишь вероятность, с которой она окажется в той или иной точке пространства. Соответственно, разработанная Штокхаузенем концепция «поля» как диапазона возможных значений различных параметров звука также вполне органично вписывается в научный контекст XX века.

Штокхаузеновское понимание музыкального процесса переключается и с теорией времени А. Бергсона, ключевым понятием которой является «чистая длительность»<sup>2</sup>. Согласно французскому философу, «чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими» [Бергсон, 1999, 750]. По Бергсону, чистая длительность — это глубинная сущность сознания, в то время как разграничение психических состояний и расположение их последовательно «в линию» (одно за другим) относится к внешнему слою сознания, которое более тесно соприкасается с окружающим миром [Бергсон, 1999, 770–772].

---

<sup>1</sup> Вероятно, переосмыслением в искусстве XX века таких основополагающих концептов как пространство и время обусловлено проникновение в гуманитарные науки (в том числе и в музыковедение) термина «хронотоп», заимствованного М. М. Бахтиным у А. А. Ухтомского, который, в свою очередь опирался на идею пространственно-временного континуума Г. Минковского. В самых общих чертах данный термин (это понятие) обозначает неразрывную взаимосвязь пространства и времени. Однако, к сожалению, в музыковедении он в настоящее время достаточно «размыт» и нередко используется разными авторами в разных значениях [Астахова, 2019].

<sup>2</sup> М. А. Аркадьев полагает, что предложенный В. И. Вернадским перевод французского слово «*durée*» как «дление», а не как «длительность», является более правильным [Аркадьев, 1999, 9].

Весьма показательно, что для пояснения своей идеи «чистой длительности» Бергсон приводит в пример музыкальную фразу, которая, действительно, мыслится как целое, не сводящееся к последовательности звуков [Бергсон, 1999, 751]. Безусловно, способность к целостному представлению музыкального произведения и отдельных его частей совершенно необходима для восприятия музыки. В то же время классическая музыкальная форма не в меньшей степени опирается и на линейную взаимосвязь музыкальных событий. В российской науке эта концепция трактуется как двойственность процессуальной и кристаллической сторон музыкальной формы<sup>1</sup>.

В серийной музыке функциональная эквивалентность всех проведений ряда уже фактически отменяет необходимость сохранения линейных причинно-следственных взаимосвязей в музыкальном процессе, на что неоднократно указывал Веберн и что было реализовано в его произведениях [Литвих, Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна..., 2009, 60]. В результате процессуальную и кристаллическую стороны музыкальной формы становится уже практически невозможно разграничить [Литвих, Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна..., 2009, 157].

Учитывая всё вышесказанное, есть основания утверждать, что Штокхаузен делает следующий шаг на этом пути, так как применение единых методов работы к различным параметрам звука способствует теснейшей взаимосвязи всех элементов музыкальной ткани и еще более приближает музыкальный процесс к бергсоновской «чистой длительности», для которой характерно тотальное взаимопроникновение психических состояний без их четкого разграничения и выстраивания в линейную последовательность.

В этой связи будет также уместно упомянуть выдвинутую М. А. Аркадьевым концепцию двух «уровней» (или двух «пластов») музыкального времени, находящихся в европейской музыке XVII–XIX веков в напряженном, порой конфликтном взаимодействии: реально звучащего ритма и тактометрической системы акцентов, которая, по мнению ученого, представляет собой «живую и независимую функциональную структуру тяготения “незвучащего” временного пульсационного поля, на которое будут положены “звучащие” элементы музыкальной ткани со своей собственной, отнюдь не изоморфной метру акцентной инициативой» [Аркадьев, 1999, 63].

---

<sup>1</sup> Так, Л. А. Мазель пишет, что «в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный)» [Мазель, Цуккерман, 1967, 38].

По мнению Аркадьева, «незвучащий экспрессивный континуум» в новоевропейской музыке, который исследователь также называет «временем-энергией» или «временем в специальном смысле» [Аркадьев, 1999, 22] и который возникает в результате преодоления квантитативности ритмики предшествующего периода с ее четкой пропорциональностью временных отрезков, выполняет важнейшую функцию: он является выражением в музыке собственно процесса, («бергсоновского времени» [Аркадьев, 1999, 100]), не дробящегося на отдельные отрезки<sup>1</sup>. В этом отношении можно сказать, что штокхаузеновская идея «хроматической темперированной шкалы длительностей», исключая сколько-нибудь ощутимую метрическую равномерность пульсации, позволяет прочувствовать «дление» во всей его полноте, качественном разнообразии и несводимости к количественным характеристикам.

Проведенный в данной работе анализ концепции музыкального времени, изложенной Штокхаузенем в статье “*Wie die Zeit vergeht*”, позволяет прийти к следующим выводам.

- 1) В основе концепции Штокхаузена лежат исследования звука как акустического феномена, а также психофизиологические законы восприятия музыкального звука.
- 2) Композитор выявляет единую природу различных параметров музыкальной ткани и исходя из этого обосновывает необходимость поиска единых методов работы с данными параметрами.
- 3) Отношение Штокхаузена к музыкальному материалу наследует принципам серийной музыки Веберна. Кроме того, композитор развивает некоторые идеи Мессиана и Коуэлла.
- 4) Концепция Штокхаузена отражает основополагающий компонент неклассической эстетической парадигмы — отказ от антропоцентризма предшествующей эпохи и интерес к основополагающим законам мироздания.
- 5) Концепция Штокхаузена перекликается с естественнонаучными открытиями и философскими идеями XX века, в частности, пространственно-временной концепцией Минковского, открытием фактора случайности в поведении микрочастиц, идеей «чистой длительности» Бергсона.

Идеи, высказанные Штокхаузенем в статье “*Wie die Zeit vergeht*”, сохраняли актуальность для композитора на протяжении всей дальнейшей его жизни несмотря на то, что его творчество впоследствии претерпело значительную эволюцию. Учитывая важность фактора

---

<sup>1</sup> По Бергсону, измерение времени препятствует ощущению длениия, так как сводит качественные характеристики к количественным [Бергсон, 1999].

времени для музыкального искусства, а также масштаб творческих открытий Штокхаузена, можно с уверенностью сказать, что изучение как этой, так и других музыковедческих работ немецкого композитора и, по возможности, их перевод на русский язык является одной из актуальных задач российского музыкознания.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. М.: Композитор, 1998. 343 с.

*Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 168 с.

*Астахова О. А.* Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии Дебюсси «Канопы») // Журнал Общества теории музыки. 2019. Вып. 1 (25). С. 33–44.

*Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.

*Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.

*Касьянова Н. Б.* Прагматика авторского текста в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. М., 2018. 22 с.

*Литвих Е. В.* Единство пространства-времени в музыке А. Веберна и визуальных искусствах XX века. Аналитические параллели // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Научный журнал. СПб, 2009. № 107. С. 177–183.

*Литвих Е. В.* Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2009. 210 с.

*Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.

*Минковский Г.* Пространство и время // Принцип относительности. Сб. работ по специальной теории относительности. М.: Атомиздат, 1973. 332 с.

*Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма: учебник по анализу: для студентов сред. и высш. муз. заведений. СПб.: Композитор, 1998. 300 с.

*Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>: (дата обращения 27. 05. 2022).

Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. 624 с.

*Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 15.05.2022)

*Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество / Предисловие Р. К. Щедрина. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.

*Цареградская Т. В.* Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиян, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2002. 359 с.

Cowell H. New musical resources / with notes and an accompanying essay by D. Nicholls. Cambridge University Press, 1996. 177 p.

Stockhausen, K. Texte: Zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1 / ed. D. Schnebel. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. 259 S.

## REFERENCES

- Aranovsky M. G. Musical text: Structure and properties. Moscow: Composer, 1998. 343 p.
- Arkadiev M. A. The temporal structures of New European music (an essay of phenomenological study). Moscow: Biblos, 1992. 168 p.
- Astachova O. A. Method of Chronotopical Analysis of Musical Work (by the example of Debussy's prelude 'Canope') // Journal of the Music Theory Society. 2019. Issue 1 (25).
- Bergson A. Creative evolution. Matter and memory: transl. from french. Minsk: Harvest, 1999. 1408 p.
- Cowell H. New musical resources / with notes and an accompanying essay by D. Nicholls. Cambridge University Press, 1996. 177 p.
- Kasyanova N. B. Pragmatics of the author's text in a musical work: author's abstract. dis. ... PhD in Philol. Sciences: 10.02.19. Moscow, 2018. 22 p.
- Kholopov Y. N. New paradigms of musical aesthetics of the twentieth century [Electronic resource]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (accessed 15.05.2022)
- Kholopova V. N., Kholopov Y. N. Anton Webern. Life and Creative Activity / Preface by R. K. Shchedrin. Moscow: Soviet Composer, 1984. 319 p.
- Litvikh E. V. Space-time unity in A. Webern's music and visual arts of the 20<sup>th</sup> century. Analytical parallels // Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences. St. Petersburg, 2009. № 107. P. 177–183.
- Litvikh E. V. The concept of form in the serial music of Anton Webern in the context of the visual arts of the XX century: dis. ... Ph. D. in History of Arts 17.00.09. St. Petersburg, 2009. 210 p.
- Mazel L. A., Zuckerman V. A. Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms. Moscow: Music, 1967. 752 p.
- Minkowski G. Space and time // The principle of relativity. Collection of works on the special theory of relativity. Moscow: Atomizdat, 1973. 332 p.
- Ruchievskaya E. A. A. Classical Music Form: Textbook of Analysis: For Students of Higher and Secondary Music Institutions. St. Petersburg: Composer, 1998. 300 p.
- Savenko S. I. Karlheinz Stockhausen. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>: (accessed 27. 05. 2022).
- Stockhausen K. Texts: On electronic and instrumental music. Vol. 1 / ed. D. Schnebel. Cologne: M. DuMont Schauberg, 1963. 259 p.
- Theory of Modern Composition / Ed. by V. C. Tsenova. Moscow: Music, 2005. 624 p.
- Tsaregradskaya T. V. Time and Rhythm in Music of the Second Half of the XX Century (O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen, J. Xenakis): dis... Doctor of Arts: 17.00.02. Moscow, 2002. 359 p.
- Webern A. Lectures on music. Letters. Moscow: Music, 1975. 143 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

*Елена Вячеславовна Литвих* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Сфера научных интересов: академическая музыка XX–XXI веков; взаимосвязь музыки с другими видами искусств, научными и философскими концепциями.