

## ВРЕМЯ – МЕТАСЮЖЕТ МУЗЫКИ

**Н.С. Бажанов**

Новосибирская государственная  
консерватория (академия) им. М.И. Глинки  
Bazhanov\_Nikolaj@mail.ru

Сюжет времени в музыке обладает множественной типологией. Образы времени могут представлять предмет изображения, тему, жанр, материал музыкального произведения, включать регистры времени – прошлое, настоящее, будущее в контекст содержания и формы. Время предстает как бытие произведения, а изменения звучания образуют его события. Функции времени в произведениях музыки позволяют обозначить его как особый метасюжет.

**Ключевые слова:** музыкальное время, сюжет, событие.

*Время – как сюжет музыки.* Существует не один, а несколько типов сюжетов о времени в музыке. В одном случае ход времени, смена времен является основным предметом изображения и главной сюжетной линией произведения. Например: «Времена года» – Вивальди, Гайдн, Чайковский; Шуман, Альбом для юношества – Зима 1, Зима 2. Иногда время передано посредством образа часов в музыке – Шуман, «Бабочки», Финал; Прокофьев «Мимолетность» № 10.

Другой тип сюжетности времени это произведения, написанные на конкретную *историческую тему*. Опера «Хованщина» Мусоргского, «Аида» Верди, «Царь Эдип» Стравинского... В этом случае неизбежно возникает реконструкция и референция исторического времени и современности. Иногда произведение посвящено не конкретному историческому времени, а неопределенному далекому прошлому. В этом случае пафос ушедшего времени образует основной сюжет: «Старый замок» Мусоргского; «Годы странствий», «Сонеты Петрарки» Листа; «Баллады» Шопена; «Пожелтевшие страницы» Мясковского; «Песенка Графини» из оперы Чайковского «Пиковая дама».

Третий тип сюжетности определяется самим *жанром* произведения или жанровой направленностью. Баллады, Воспоминания, Пожелтевшие страницы, Рапсодии.

По данным Института исследований природы времени<sup>1</sup>, список произведений искусства, посвященных образу времени, насчитывает несколько сотен. Здесь и «Текучее время» Сальвадора Дали, А. Герман фильм «Мой друг Иван Лапшин», А. Тарковский фильм «Зеркало», Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» и многие другие произведения. И для поэта Велимира Хлебникова тема времени была одна из самых волнующих, мирообразующих; его ранняя, малоисследованная брошюра называлась «Время – мера мира». У Хлебникова есть около 30 однословий – лингвофантазий на тему времени, из которых, на мой взгляд, самые удачные: *времяши* («времяши-камышши»), *времирь* («стая легких времирей»), *Времиня* («жрицей Времиней сжатые нивы»), *времянин* («Времянин я/ Времянку настиг...»), *местовременной* («человек как

<sup>1</sup> Виртуальный Институт исследований природы времени. – <http://www.chronos.msu.ru/rindex.html>

местовременная точка»), времяносец, времяшишь, времнина<sup>2</sup>.

Взаимодействие времен, или ход времени, лежит в основе временной сюжетности. Любое произведение – это всегда диалог, точнее – полилог времен. Произведение написано в одно время, содержит другое, так называемое концептуальное время, а исполняется в третье время. Диапазон времен характерен для музыкального языка произведения и его концептуального времени, того исторического времени, которое реконструируется в произведении. В этом плане музыка многих исторических опер и инструментальных произведений, по-видимому, мало связана с музыкой изображаемой эпохи, тем не менее даже в этом случае музыкальные элементы архаики, их имитация, по-видимому, все-таки присутствуют. В таком случае музыкальными средствами выражен пафос прошлого<sup>3</sup>.

Композитор может решать задачу музыкальными средствами, реконструировать не только прошлое, но даже такой временной параметр, как вечность, т. е. постоянная вневременность. В этом контексте можно вспомнить вневременность многих произведений И.С. Баха.

«Формы времени таковы, – пишет Скрябин, – что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40, Wien-Moskau, 1995. – С. 425–426.

<sup>3</sup> Примечательный факт: подавляющее большинство музыкальных произведений посвящено тому, что было, обращено к временному регистру прошлого, но не будущего, как, например, литературные произведения футурологической фантастики.

<sup>4</sup> Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. – М., 1919. – С. 145–146.

«Глубокая вечность и бесконечность пространства есть построение вокруг божественного экстаза, есть его излучение – момент, излучающий вечность»<sup>5</sup>.

Каким образом моделировалась «вечность» в музыке Скрябина? По мнению музыковеда Т. Левой, «Тотальная гармоническая неустойчивость превращала композиционную замкнутость в некоторую условность, в психологических хронотопах и хроноטיפах произведение как бы раскрывалось непосредственно в бесконечность времени и его потока, возникали постоянные «многоточия» музыкальных смыслов»<sup>6</sup>.

В общем плане контекст времени, сюжетность времени произведения в целом представляют собой одну из центральных проблем цикла дисциплин истории музыки. Отношение времен – тема как для состоявшихся, так и для будущих исследований в области музыкальной темпорологии.

*Взаимодействие музыковедения с хронософией и темпорологией.* Во второй половине XX века музыковедение обращается к изучению общих естественно-научных и философских свойств времени. Давно замечено, что при пересечении двух научных парадигм одна из них начинает работать как методология. Взаимодействие музыковедения с хронософией<sup>7</sup> и темпорологией подтверждает эту мысль.

*Критерии отбора сведений философии времени для проблем музыкальной темпорологии.* Философия времени содержит огромный, необъятный массив знания о времени. Это не-

<sup>5</sup> Там же, с. 163.

<sup>6</sup> Левая Т.Н. Символистский принцип актуальности бесконечности и его музыкальная интерпретация // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 104.

<sup>7</sup> Хронософия – философия времени. Темпорология – комплексное изучение феномена времени различными научными дисциплинами.

объятное поле знания, суждения, алгоритмов может быть представлено во множестве срезов. В этом плане можно говорить об истории, логике, проблематике и в конечном смысле о типологии самой хронософии. Вот почему изложение философии времени вне конечных прагматических целей представляется слишком объемной и лишённой смысла задачей. Смысл всегда конечен и ограничивает поле неопределённостей.

Даже имея в виду отдаленные горизонты музыковедения, возникает вопрос о критериях отбора сведений философии времени и, что самое главное, о способе их перенесения в музыкальную темпорологию.

Условно можно обнаружить два основных критерия отбора сведений и суждений хронософии – теоретический и прагматический (прикладной).

Теоретический критерий предполагает мерой отбора сведений возможность образовывать новые обобщенные смыслы высокого уровня абстрагирования в музыкознании и возвращение их в хронософию и темпорологию.

Прагматический критерий представляет нетривиальную интерпретацию фактов и сведений хронософии в пределах музыкознания. Как непреложное требование, должно возникнуть значимое наполнение производных суждения сведениями музыкальной науки. В последнем случае возникает отбор положений хронософии и темпорологии только в том случае, если при его перенесении в музыкознание возникает новый смысл. Если такого смысла нет, положение отвергается.

Известно, что сам перенос знаний из одной научной дисциплины в другую требует множества оговорок, корректного выполнения, методологической проработки.

Как правило, одна дисциплина принимается ведущей, именно из нее возникает захват знания и перенос его в границы другой ведомой науки. В этом случае первая из дисциплин в системном плане относится исследователем к знанию иерархически более высокого уровня. Из этого внешнего поля (знания) данные, факты, суждения проецируются в рабочую область исследования. Однако проецируются не только знания, но и вопросы. В некоторых случаях логические суждения в методологической, ведущей дисциплине превращаются в генеративно-смысловые вопросы (вопрос образующий новый контекст или смысл) при перенесении их в границы рабочей области исследования.

Говоря о взаимодействии научных дисциплин, Н.С.Розов отмечает пять основных условий.

«Понятийный аппарат А более точен, чем понятийный аппарат В, применяемый при представлении тех же объектов, если:

1) понятия из А более абстрактны;

2) понятия из В могут быть заменены понятиями, сконструированными из понятий А, причем объем существенно не меняется;

3) с помощью понятий из А можно выделить в объектах больше различий;

4) постулаты А более универсальны, чем постулаты из В;

5) логика А более замкнута; больше свойств понятий не постулируется, а выводится из постулатов или ранее выведенных свойств; вывод суждений нуждается в меньшем числе специальных предпосылок»<sup>8</sup>.

Эти методологические сравнения дисци-

<sup>8</sup> Розов Н.С. Рефлексивный анализ уровней экспликации и формализации в семиотическом моделировании // Рефлексия в науке и обучении (Сборник научных трудов). – Новосибирск, 1989. – С. 34–35.

плин оказываются существенными при взаимодействии хронософии и темпорологии с музыкальной наукой.

Согласно хронософии, основные свойства времени следующие: длительность, событийность (вне событийности время не существует), однонаправленность (стрела времени), регистры времени (прошлое, настоящее, будущее), пространственно-временной континуум. Перечисленные концепции хронософии могут многое объяснить, но еще больше поставить важные вопросы в теории музыкального времени. Отметим, что сама постановка проблемы времени как материала музыки также берет начало в общей темпорологии. Отношение фундаментальных общих свойств времени с временной стороной музыки порождает новые нетривиальные смыслы.

*Время как материал музыки.* Исходным и концепционным представляется вопрос: «Время или времена образуют материал музыкального произведения?» Современная музыкальная темпорология придерживается концепции множественности времен и системности временного устройства музыки. В этом случае возникают неизбежные трудности типологизации музыкальных времен.

Самое трудное при различении форм времени – выявить их специфику. Сложности исследования времени заключаются и в том, что «Изменчивость наблюдателя (психологическое время) служит фоном, на который проецируется время наблюдаемого объекта»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Шаров А.А. Анализ типологической концепции времени С.В. Мейена // Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. – Ч. 1. Междисциплинарные исследования. – М.: Изд-во МГУ. – 1996. – С. 97.

В таблице психологической оценки времени исполнения прелюдий А. Скрябина продолжительностью 2 минуты, которую приводит в своей статье С. Беляева-Экземплярская<sup>10</sup>, разброс оценок составил от 5 секунд до 30 минут – так содержательно-событийное наполнение произведения слушателем влияло на результат. Интересно, что большинство опрошенных в эксперименте считали произведение продолжительнее номинального значения.

По-видимому, не требует раскрытия тезис о том, что среди видов искусств лишь в музыке время становится материалом в такой полноте, разнообразии, точности, иерархичности и системности. Можно вспомнить известное высказывание И. Стравинского: «Музыка – единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее... Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем»<sup>11</sup>.

Эта же идея в интерпретации видного исследователя времени Я.Ф. Аскина выглядит так: «Искусство как память общества, как преодоление хода времени, обеспечи-

<sup>10</sup> Беляева-Экземплярская С.Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М., Музыка, 1974. – С. 313.

<sup>11</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. – Ленинград: Гос. Муз. Издат, 1963. – С. 98, 99.

вает прошедшему длительность в качестве настоящего»<sup>12</sup>.

Таким образом, взгляд на музыку через призму регистров времени: прошлого, настоящего и будущего уже неоднократно предпринимался ранее. Однако остаются интереснейшие вопрошания музыкальной темпорологии: что является прошлым, настоящим и будущим музыкального произведения и как они взаимодействуют между собой? Как соотносятся типы музыкального времени с его регистрами (прошлое, настоящее, будущее)? какова типология событий в регистрах времени? Эти вопросы ждут пытливого исследователя музыкального времени.

Перейдем к целостным свойствам музыкального времени.

В изучении музыкальных временных средств, взятых суммативно – отдельно друг от друга, накоплены интересные сведения, проведены интересные описания, исследования, эксперименты и обобщения. Теории ритма, метра, темпа разработаны и в отечественном и в зарубежном музыкознании достаточно подробно. В меньшей степени это касается агогики – исполнительского выразительного средства, практически не фиксируемого в нотном тексте, но столь важного для исполнителя и слушателя.

Вместе с тем между всеми временными выразительными средствами в звучащей музыке, существует взаимодействие. Это вполне определенно указывает на существование более общей системы музыкального времени. Понять такое взаимодействие возможно лишь исходя из системной логики целого, т. е. общей логики музыкального времени.

<sup>12</sup> Аскин Я.Ф. Время и творчество // Про- странство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 17.

Сама концепция появления временных сущностей имеет несколько ступеней.

Ступень первая – изменения. Именно в современной хронософии и темпорологии ставится вопрос о причинах изменчивости окружающего мира и невозможности неизменяемой природы вещей.

Ступень вторая – изменения есть основа событийности мира<sup>13</sup>, но события бывают одновременные или последовательные. Некоторые последовательные события связаны причинно-следственными отношениями.

Ступень третья – событие и сознание, дление, временная развертка человеческого сознания. Из события происходит длительность, а из длительности проистекает ощущение настоящего.

Ступень четвертая – длительное настоящее превращается в прошлое, а само настоящее прирастает за счет будущего. Три регистра времени – основа всякого становления (А. Лосев), в том числе и музыки. Итак, изменения–событие–длительность–настоящее–становление – вот последовательные метаморфозы временных категорий. Такова краткая программа возникновения временных сущностей, описанная современной темпорологией

*Событие и время.* Понятие «событие» активно участвует в построении различных конструкций теории времени. В темпорологии это понятие одно из центральных и необходимых, где рассматриваются два фундаментальных вида отношений – «отношения между частицами материи или между происходящими с ними

<sup>13</sup> Не всякое изменение приводит к событию. Например, монотонное движение маятника, капель воды, будучи изменениями, не приводит к событиям. В искусстве событие антропоцентрично – это изменение, важное и новое для человека.

событиями»<sup>14</sup>, «Одновременные события» ключевое понятие общей теории относительности А. Эйнштейна. Определение времени по Эйнштейну: физическое время событий – это одновременное с событием показание покоящихся часов, которые находятся в месте события<sup>15</sup>. По Хайдеггеру, бытие и время присвоены друг другом в *событии*.

В моделях психологического времени задействованы так называемые личностно-значимые события. В этой модели времени длительности промежутков между значимыми для личности событиями измеряются количеством межсобытийных связей<sup>16</sup>.

В динамической концепции времени полагают реально существующими лишь события настоящего времени, рассматривая события прошлого и будущего как реально уже или еще не существующие<sup>17</sup>. Следовательно событийность – со-бытие, одновременность бытия – выступает критерием деления времени на регистры прошлого, настоящего и будущего.

В некоторых случаях типология времени так же производится из событий. Так, например, «концептуальное время» понимают как время, сконструированное событиями произведения искусства<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Левич А.П. Время – субстанция или реляция?... Отказ от противопоставления концепций // Философские исследования. – 1998. – № 1. – С. 6.

<sup>15</sup> Эйнштейн А. К электродинамике движущихся тел // Собрание научных трудов. Т. 1. – М., 1965. – С. 10.

<sup>16</sup> Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. – Киев, 1984.

<sup>17</sup> Молчанов Ю.Б. Проблема времени в современной науке. – М.: Наука, 1990. – С. 101.

<sup>18</sup> Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 14.

В совместной работе Эрика Кларка и Карол Крумхансл под названием «Восприятие музыкального времени» обсуждается активное взаимодействие двух видов разметки музыкального произведения, а именно по метрономическим данным и по музыкальным событиям<sup>19</sup>.

В музыке *событие* носит интонационный характер, иначе говоря, это звучание, пропеваемое (интонируемое) человеком. Звучание, взятое в своей чисто акустической составляющей, т. е. вне интонирования и без слушателя, музыкальным феноменом не является. Это было показано во многих эстетических и музыковедческих исследованиях. В этом состоит антропоцентризм музыкального интонирования и самой музыки.

Надо отметить, что категория «событие» уже вводилась некоторыми музыкантами в состав категориального аппарата музыковедения. В частности, Б.Л. Яворский пишет о временных параметрах музыки, называя «Единое “поле временного развертывания” *события*, когда мышление оперирует временными условиями как частями мысли»<sup>20</sup>.

Событие есть производное из категории «изменение». Без изменений (в статических системах) не может быть событий. Событие возникает из изменения, а изменение предшествует всякому событию. Однако, категория «событие» неизбежно включает в свой состав антропологический фактор – интерпретацию действительности или субъективного мира человеком. Например, плавное изменение ка-

<sup>19</sup> Clarke E.F. and Carol L. Krumhansl Perceiving Musical Time. Music Perception, 7 (1990).

<sup>20</sup> Яворский Б.Л. Письма. – Письмо Протопопову С.В. 2 мая 1935 / Б.Л. Яворский // Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. – М.: Сов. композитор, 1972. – С. 467.

кого либо атрибута вещей или среды может не восприниматься человеком как событие. Обычно это кратковременное, достаточно внезапное изменение и появление нового качества или вещи.

Одна из возможных трактовок «музыкального события» – кратковременное и внезапное для слушателя изменение в системе выразительных средств произведения (определение из теории музыкального произведения) или в параметрах интонации (из теории интонации), появление нового знака (музыкальная семиотика). Следовательно, категория «музыкального события», по-видимому, значительно шире и занимает более фундаментальное положение, чем некоторые разделы или теории музыкознания.

В концепции музыкального времени Карлхайнца Штокхаузена так же увязаны вместе в виде отношения понятие «события» и понятие «изменения». «Течение времени переживается нами в интервалах между изменениями, – пишет он, – если ничего не изменяется, мы теряем ориентировку во времени. Тем самым повторение события так же есть изменение: нечто происходит – затем ничего не происходит – опять нечто происходит. Даже в единственном процессе мы переживаем изменения: он начинается и заканчивается. Промежуток между его началом и окончанием мы называем временной длительностью; промежуток между началом одного процесса и началом следующего – расстоянием вступления»<sup>21</sup>.

Итак, мера музыкального времени – событие, событие интонационное.

<sup>21</sup> Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Нотто musicus: Альманах музыкальной психологии* – 95. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 66.

Событие разделяет время на длительности и конструирует время произведения. Событие имеет начало, дление, окончание. Событие начинается активной точкой во времени, продолжается спадом энергии и оканчивается началом новой точки.

Чтобы началась новая длительность, новый отрезок времени, чтобы разрезать дление физическое и психическое на новые сегменты, необходимо затратить энергию интонирования, причем большую чем для звукопротяжения и продолжения существования самого тона.

Активная временная точка появляется, как правило, в самом начале музыкального события. Тогда становится понятным, почему большинство фонем речи для более легкого распознавания начинаются с согласного звука. В начале тона сконцентрированы наиболее активные обертоновые, частотные события, благодаря которым началу тона сопутствует яркая временная точка. Это странное правило типично не только для фортепианного тона, начало которого всегда яркий динамический удар, но и для акустики других инструментов.

Сегментирующая функция музыкального события становится возможной только благодаря наличию в событии временной точки. Такая точка не является сама длительностью а в сфере психического дления времени воспринимается как удар, акцент, энергитический скачок интонирования. Благодаря таким точкам дление начинает дробиться на отрезки времени, возникают длительности.

Возможно, что в текстах из темпорологии категория события по частоте употребления сразу же следует за категорией времени, настолько сущности времени и события оказываются взаимосвязанными. В музыкальной науке теория события еще толь-

ко начинает складываться, однако уже сейчас мы в состоянии почувствовать генеративный потенциал смыслов, следующих из такой постановки проблемы.

*Возникает важный, генеративный для последующих смыслов вопрос: Что в музыке является событием? Со-бытие происходит одновременно с чем? С произведением, с длением сознания слушателя, с изменением сознания, изменениями звуковой формы произведения?*

На основе музыкального события появляется возможность конструирования общей теории музыкального времени. В предварительном плане и общих чертах такая теория может быть представлена как система, состоящая из нескольких иерархических уровней.

*Первый слой* времени представляет чистое дление сознания слушателя. Этот тип можно обозначить как протовремя. Для того чтобы возникло сегментирование временного потока, должен быть в наличии сам поток. Характерно, что такой тип времени мы обнаруживаем, прослушивая произведение. «Края» этого типа времени легко обнаружить. Это длительность между афтактом и началом звучания произведения и между последним звуком и его реальным завершением. Таким образом, длительность произведения больше, чем длительность интонируемого отрезка времени. В несколько парадоксальной и казуистической форме этот тип времени ярко представлен в композиции Кейджа «Ожидание» (Waiting), которая начинается с 18 тактов пауз, или в его же композиции 4:33 (1952), где вообще нет звуков.

*Второй слой* времени образуется посредством сегментирования первого слоя. Этот слой времени образуется за счет *событий* музыки, за счет интонационных событий. Интонационные события дро-

бят, сегментируют протовремя на отрезки длительностей существования события и длительности между событиями. Сами события включают любое интонируемое слушателем звуковое проявление, паузы, лиги, штрихи, тона, окончания тонов – все то, что входит в состав произведения или композиции. Например, ритм и аккорд могут быть образованы не взятием, а снятием звуков, как это происходит в окончании цикла пьес «Бабочки» Шумана op. 11, потому что яркое окончание тона это тоже событие. Таким образом, сегментирование временного потока происходит посредством событий, что требует весьма подробной разработки в теории музыкального времени категории «интонационного события».

Наконец, третий слой времени – отношения между длительностями или ритм, полученный благодаря событиям разной модальности. В этом случае полная система ритма произведения образуется посредством множества взаимодействий мелодического, гармонического, фактурного, метрического, артикуляционного и других ритмов, образованных событиями в музыкальных выразительных средствах.

*Длительности.* В любой музыке присутствуют определенный диапазон временных сущностей – длительностей, простирающихся от минимальных до максимальных. По видимому, следует различать длительность самого музыкального события и длительность между событиями.

Минимальный порог длительностей определяется способностью слушателя распознавать высоту, гармонию, штрих и другие выразительные компоненты тона. Максимальная протяженность неизменяемого тона определяется той гранью, за которой начинается монотония.



Один из основателей отечественной музыкальной темпорологии О.И. Притыкина считает, что «своего рода музыкальный “хронон”, т. е. наименьшая “атомарная” единица времени, простирается в диапазоне 0,015 – 0,020 с (за этими пределами теряется ощущение высоты)»<sup>22</sup>. Такой квант времени она называет «минимальным интервалом времени, воспринимаемым слухом как “настоящее”»<sup>23</sup>.

Уитроу следующим образом характеризует «кажущееся настоящее»: это такой интервал времени «в течении которого события не наблюдаются как более ранние или более поздние, но присутствуют как бы одновременно»<sup>24</sup>. Таким образом, возникает квант настоящего, квант «психического бытия». Критерием длительности настоящего является незаконченность структуры, переживаемой человеком. При восприятии поэзии это настоящее фонемы, слова, фразы, строфы, стиха. При восприятии музыки пределы настоящего определяются тоном, интонацией, темой, более крупными разделами формы<sup>25</sup>.

Каковы же разновидности настоящего в музыке? Можно обоснованно предполагать существование нескольких типов настоящего в произведении.

Первый тип настоящего – высота тона<sup>26</sup>. Действительно, для его различения по

высоте необходима длительность порядка 0,02 с.

Второй тип настоящего – длительность тона.

Третий тип настоящего – настоящее минимальной смысловой ячейки – интонации.

Далее следуют более длительные структуры формы и так вплоть до целого произведения. Открытый вопрос, можно ли считать «настоящим» все произведение целиком. С точки зрения формы-структуры и статической разновидности времени – да, с точки зрения процессуальности формы и динамической стороны времени – нет.

*Регистры времени* (см. таблицу). Те или иные музыкальные произведения, стили, жанры находятся в различных отношениях с известными регистрами времени: прошлым, настоящим и будущим. Можно утверждать что некоторые произведения реализуют различные сюжеты времени и различные сюжеты временных регистров. В согласии с регистрами прошлого, настоящего и будущего находятся жанры – Постлюдия, Интерлюдия и Прелюдия; части формы – Заключение, Репризы, Экспозиции, Разработки и Вступления<sup>27</sup>.

Такая таблица может быть продолжена в своих строках и расширена в содержании.

ностей, но воспринимаются они в виде вневременных модальностей, в виде звука, цвета. Когда тон воспринят в виде слухового ощущения высоты, человек воспринимает и различает длительности порядка 0,0005 секунды. В виде цвета человек различает временные сущности (колебания) длительностью меньше одной миллиардной доли секунды.

<sup>27</sup> Е.В. Назайкинский предлагает близкую регистрам времени типологию музыкальных форм в книге «Логика музыкальной композиции». – М., 1982.

<sup>22</sup> Притыкина О.И. Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 81.

<sup>23</sup> Там же, с. 89.

<sup>24</sup> Уитроу Дж. Естественная философия времени: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1964. – С. 105.

<sup>25</sup> Важная мысль, взятая из хронософии: «Разная длительность настоящего является одной из характерных черт проявления специфики времени» (Аскин Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование. – М., 1966. – С. 85).

<sup>26</sup> Природа наделила человека возможностью различать и, следовательно, воспринимать очень малые сущности временных длитель-

## Регистры времени и жанры

Регистры времени	Прошлое	Настоящее	Будущее
Жанры	Постлюдия Баллады, Воспоминания, Пожелтевшие страницы, Рапсодия	Интерлюдия	Прелюдия
Части формы	Заключения, репризы	Экспозиции Разработки	Вступления

*Типология времен по событиям.* В современной темпорологии существует одна мысль Дж. Уитроу, которая наиболее часто цитируется, и тем не менее ее генеративно-смысловый потенциал не исчерпан. «Реальное время это время физического бытия, существующее только благодаря наличию событий. Мы выводим время из событий, а не наоборот»<sup>28</sup>.

Представляются обоснованными следующие выводы.

1. Идея времени в музыкальном искусстве занимает центральное место. Музыкальное время образует особый сюжет в музыке. Оно (время) может существовать как предмет изображения музыкального произведения, как материал и как форма. Такие качества времени позволяют обозначить его как особый метасюжет<sup>29</sup> музыки.

<sup>28</sup> Уитроу Дж. Указ. соч. – С. 105.

<sup>29</sup> Это сюжет, который встречается в произведениях различных авторов, фольклоре, а также в различных произведениях одного и того же писателя. Метасюжет – это своего рода организованный контекст в виде структурированной истории, его формируют персонажи, история, происходящие с ними или по их инициативе события. Метасюжет существует в «отрыве» от отдельного произведения, писателя, вбирая в себя все, что попадает в его сферу: новых персонажей, события, персонажей, которые начинают интерпретировать эти события, и пр.

2. Событие определяет природу и типологию времен в музыке. Событие есть такое изменение, которое воспринимается как психическое настоящее, как квант времени.

3. Время функционирует как важный объяснительный принцип музыки.

## Литература

*Аскин Я.Ф.* Время и творчество // Пространство и время в искусстве: Межвуз. сборн. науч. трудов; ред. О.И. Пригожина. – Л., 1988. – С. 12–21.

*Беляева-Экземплярская С.Н.* Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 303–330.

*Головаха Е.П., Кроник А.А.* Психологическое время личности. – Киев, 1984.

*Записи А.Н. Скрябина* // Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. – Т. 6. – М., 1919.

*Левая Т.Н.* Символистский принцип актуальности бесконечности и его музыкальная интерпретация // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 101–110.

*Левич А.П.* Время – субстанция или реляция? ... Отказ от противопоставления концепций // Философские исследования. – 1998, № 1. – С. 6–23.

*Молчанов Ю.Б.* Проблема времени в современной науке. – М.: Наука, 1990.

*Притыкина О.П.* Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 81.

Розов Н.С. Рефлексивный анализ уровней экспликации и формализации в семиотическом моделировании // Рефлексия в науке и обучении (Сборник научных трудов). – Новосибирск, 1989. – С. 32–41.

Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. В.М. Богданова-Березовского. – Л.: Гос. Муз. Издат, 1963. – 440 с..

Уитроу Дж. Естественная философия времени: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1964. – 431 с.

Шаров А.А. Анализ типологической концепции времени С.В. Мейена // Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. – Ч. 1. Междисциплинарные исследования. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 226 с.

Штокхаузен К. Структура и время переживания // Нотто musicus: Альманах музыкальной

психологии 95. – М.: Мос. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 1995. – С. 66–75.

Эйнштейн А. К электродинамике движущихся тел // Собрание научных трудов. – М., 1965. – Т. 1. – С. 7–35.

Яворский Б.А. Письма. – Письмо Протопопову С.В. 2 мая 1935 / Б.А. Яворский // Статьи. Воспоминания. Переписка. – М.: Сов. комп. 1972. – Т. 1. – С. 712.

Clarke E.F., Carol L. Krumhansl perceiving musical time. Music Perception, 7 (1990), 213–252.

Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.

Институт исследований природы времени. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chronos.msu.ru/rindex.html>