

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

Содержание

Статьи

Константин Зенкин
Звук как процесс. Размышляя
об открытиях Штокхаузена **8**

Елизавета Сухарукова
Звуковой мир Рождества
в «Маленькой Рождественской сюите»
Джорджа Крама **30**

Юрий Абдоков
Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин:
опыт художественного диалога **46**

Анастасия Упанова
Неизданный «Зимний концерт»
для малой домры и русского народного
оркестра Бориса Глыбовского **80**

Алена Шаталова
Третий концерт С. В. Рахманинова
в свете идей Б. В. Асафьева **96**

Александр Юдин
История возникновения и развития
кафедры концертмейстерского мастерства
Санкт-Петербургской (Ленинградской)
консерватории **112**

Документы

Лариса Миллер, Владимир Сомов
Анри Вьётан и Антон Рубинштейн.
Концертный дуэт для скрипки
и фортепиано на темы из оперы
Дж. Мейербергера «Пророк».
Автограф из собрания Санкт-
Петербургской консерватории **126**

Сведения об авторах **166**

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2022 год.
Том 14 (№№ 1–4) **171**

Информация для авторов **178**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022

Contents

Articles

Konstantin Zenkin
Sound as a Process. Reflecting
on Stockhausen's Discoveries **8**

Elizaveta Sukharukova
The Sound World of Christmas
in George Crumb's Work
"A Little Suite For Christmas" **30**

Yuriy Abdokov
Boris Tchaikovsky and Kirill Kondrashin:
The Artistic Dialogue Experience **46**

Anastasiya Upanova
Unpublished Boris Glybovsky's
"Winter Concerto" for Domra
and Russian folk orchestra **80**

Alena Shatalova
The Third Concert of Sergei Rachmaninoff
in the Light of the Ideas of Boris Asafyev **96**

Aleksandr Yudin
The History of the Origin and Development
of the Department of Concertmaster
Skills of the Saint Petersburg (Leningrad)
Conservatory **112**

Documents

Larisa Miller, Vladimir Somov
Henri Vieuxtemps, Anton Rubinstein.
Duo Concertant for Violin and Piano
on Themes from G. Meyerbeer's "Le
Prophète". Autograph from the Saint
Petersburg Conservatory Collection **126**

Contributors to this issue **166**

Article Index (2022. Vol. 14, no. 1–4) **174**

Directions to contributors **178**

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.001

Звук как процесс. Размышляя об открытиях Штокхаузена

Константин Владимирович Зенкин

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия, kzenkin@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Аннотация. В статье рассматриваются исторические формы процессуальности музыкальной материи, при этом делается акцент на понимании звука как процесса в композициях 2-й половины XX в., главным образом, в творчестве Карлхайнца Штокхаузена и его современников. Проводится классификация основных типов процессуальности звука, в том числе в композициях, реализующих принципы «момент-формы» и «процессуальной музыки». Процессуальность звуковой материи рассматривается в связи с явлением музыкальной информации, обретшей в новейшей музыке особые формы и выразительный смысл.

Ключевые слова: *музыкальное время, форма, звук, процесс, Карлхайнц Штокхаузен, информация*

Для цитирования: *Зенкин К. В. Звук как процесс. Размышляя об открытиях Штокхаузена // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 4. С. 8–29. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.001>.*

© Зенкин К. В., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.001

Sound as a Process. Reflecting on Stockhausen's Discoveries

Konstantin V. Zenkin

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia, kzenkin@list.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Abstract. The article considers historic forms of the process character of the music substance, focusing on interpreting the sound as a process in the works of the second half of the 20th century, mainly, in the oeuvre of Karlheinz Stockhausen and his contemporaries. The major types of the process character of the sound, including those in compositions which implement the principles of “moment form” and “process music”, are categorized. The process character of the sound substance are analyzed with regard to the phenomenon of musical information, which has acquired peculiar forms and expressive meaning in modern music.

Keywords: *musical time, form, sound, process, Karlheinz Stockhausen, information*

For citation: Zenkin K. V. Sound as a Process. Reflecting on Stockhausen's Discoveries. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 4. P. 8–29. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.001>.

© Konstantin V. Zenkin

Звук как процесс. Размышляя об открытиях Штокхаузена

Начнем с общеизвестной истины: с точки зрения физики любой звук есть процесс, поскольку происходит во времени. Однако музыкальная практика, теория и эстетика различных эпох и культурных традиций использовали свойства звука по-разному. Так, на музыкальное мышление европейской традиции сильнейшее влияние оказала линейная нотация, господствовавшая в течение последнего тысячелетия и только в XX в. обнаружившая свою ограниченность. Графическое обозначение звука точкой формировало соответствующее отношение к нему как к неделимому «атому», мельчайшей единице музыкального материала. Термин «контрапункт» (от *punctum contra punctum* — «точка против точки») закрепил такое понимание. Звук, оставаясь процессом по факту своего физического существования, стал восприниматься музыкантами преимущественно как *объект*.

Далее, если мы выйдем за пределы единичного звука, то увидим, что музыка (как и танец) существует только во времени, *в процессе*, и, отзвучав, не оставляет никакого материального следа. При этом, именно музыка, по мнению И. Ф. Стравинского, призвана установить «порядок между человеком и временем» [Стравинский 1963, 99]. Как известно, Стравинский прокомментировал свою мысль: музыка преодолевает текучесть времени, неуловимость момента, иными словами, она делает момент настоящего времени (который по физическому факту является безразмерной точкой) реально ощутимым и целостным, «свертывая» в нем процессы любой продолжительности. Вот, к примеру, как характеризует М. Г. Харлап специфику музыкального времени устных традиций, многие из которых восходят к архаическим корням и языческим ритуалам как средству «воздействия» на реальность: «Стабилизирующей ролью музыки в устном творчестве обусловлено преобладание в ней статики над динамикой, архитектоники над драматургией, подчинение ритма («течения» музыки) метрическим нормам. Музыка, по существу, сводится к инвариантным формулам, математическим соотношениям звуковых высот и длительностей, которые могут повторяться неопределенное число раз. Повторения (стопы стиха, строфы), в отличие от новой музыки, служат средством не развития, а закрепления эстетически ценных соотношений,

они „останавливают прекрасное мгновение“» [Харлап 1986, 68]. Приведенная цитата характеризует тип музыкального искусства, основанного на «каноне», а значит, выражаясь словами Ю. М. Лотмана, являющегося «информационный парадокс» [Лотман 1992, 243–247]. Суть парадокса в том, что тексты архаических устных традиций всем хорошо известны — иными словами, содержащаяся в них новая информация равна нулю, но от этого сила их воздействия не уменьшается. Впрочем, Лотман рассуждал об информации прежде всего с точки зрения тех смыслов, которые несут в себе словесные высказывания. Однако если мы сделаем акцент не на семиотическом аспекте информации (информация — новые данные), а на математическом (информация — определенность прогноза), то тогда максимальная информация будет уменьшать неопределенность (энтропию) событий, в том числе событий внутри текста. Между двумя обозначенными аспектами информации нет противоречия, если мы имеем дело с процессами — такими, как жизнь или, в меньших масштабах, путешествие. Предположим, мы максимально информированы о предстоящем движении из пункта А в пункт Б, досконально знаем маршрут и график. Но в процессе нашего путешествия мы неожиданно получаем данные о непредвиденных обстоятельствах, хотя бы о пробках на дорогах или о том, что намеченный путь закрыт и рекомендованы варианты объезда. Разумеется, такая информация увеличивает энтропию (неопределенность). Однако, без нее путешествие было бы невозможным, и вся задача состоит в том, чтобы новую, неожиданную информацию освоить и превратить из энтропийного фактора в негэнтропийный: *структура процесса не только предопределена его «программой», но корректируется, что называется, «по ходу», на основании новых данных.*

Таким образом, в конечном счете — *post factum* — любая информация способствует повышению определенности процессов — уточнению их структуры. Определенность — прогноз — в музыкальных текстах выступает как фактор ожидания: предвидение-предслышание. Музыкальный смысл рождается в соприкосновении, «трении» ожидаемого и свершившегося, предвидения (предслышания) и результата, что не только фиксируется, но и эмоционально переживается. Поэтому информация в любом смысле — и увеличение определенности, и новая информация о неожиданных событиях — остается всегда одинаково важной для «пошагового» восприятия звучащего музыкального текста.

Очевидно, что само явление предвидения свидетельствует о неустрашимом, универсальном значении процессуальности для музыки: не просто как элементарного физического условия ее существования, но и как поля смыслопорождения.

В то же время ряд композиторов — прежде всего представителей авангарда XX столетия — как бы заново открывают процессуальность музыки, понимая ее совершенно по-новому. Карлхайнц Штокхаузен утверждает: «Но теперь, в нашем столетии, в музыке впервые появился новый тип — принцип процесса» [Штокхаузен 1990b, 62]. Эдгар Варез в работе «Освобождение звука» прогнозирует: «Не сохранится старая концепция мелодии или взаимодействия мелодий. Все произведение станет мелодической тотальностью. Все произведение будет течь, как река» [Варез 2009, 7]. Как известно, похожая мысль была высказана еще Дебюсси, который мечтал «прийти к музыке, действительно свободной от мотивов или сформированной из одного-единственного непрерывного мотива, который ничто не разъединяет, и который никогда не возвращается к самому себе» (цит. по: [Wenk 1976, 164]).

Чтобы понять специфику новой концепции музыкального процесса во 2-й половине XX в., необходимо произвести небольшой экскурс в область музыки классической и даже шире — барочно-классико-романтической традиции, а также в область музыкальной теории, фиксирующей проявления процессуальности в рамках этой традиции. Известно, что на музыкальную форму барокко и классики оказывали большое воздействие принципы риторической диспозиции, иными словами, форма, следуя данной диспозиции, выстраивалась как процесс. В сказанном легко узнается название книги Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [Асафьев 1971], что, конечно, не случайно. Именно он обратил специальное внимание на процессуальную сторону музыкального произведения, которая в XIX в., под влиянием форм венских классиков, оказалась заслонена пониманием структуры сочинения преимущественно как объекта, «кристалла». И сам Асафьев рассматривает процесс движения формы как коррелят «кристаллу», «схеме», а динамику — как коррелят статике. Причем под статикой понимаются либо точные повторы (как, например, в каноне), либо — завершенные, уравновешенные в себе построения — периоды и другие законченные формы. Таким образом, дихотомия «динамика — статика» у Асафьева является вариацией дихотомии Г. Вёльфлина «открытая форма — замкнутая форма» [Вёльфлин 2020, 126]. О статике, считает Асафьев, можно говорить тогда, когда совокупность звеньев «охватывается мыслью как откристаллизовавшееся единство во всей сложности своих отношений и как находящееся в полном покое и равновесии всех сил целое» [Асафьев 1971, 50 (в оригинале вместо курсива — разрядка)].

Также имеет смысл обратить внимание на теорию Е. В. Назайкинского об уровнях музыкальной формы: звуковом (фоническом), интонацион-

ном (синтаксическом) и композиционном [Назайкинский 2003, 142]. На фоническом уровне мы слышим отдельные звуки и кратчайшие интонации — то, что принято называть материалом. Синтаксический уровень — уровень мотивов, фраз, предложений — простейших форм организации материала (одновременно и форма, и материал: существует выражение «тематический материал» как основа для построения формы целого). Именно на этом уровне, считает Назайкинский, имеет место феномен предслышания. Наконец, на композиционном уровне мы имеем дело с формами разделов и формой целого. И здесь, поскольку классическая и романтическая музыка (в преобладающей части) основана на композиционных схемах — инвариантах, имеет место практически безошибочное предвидение развития формы — уже скорее умозрение, чем предслышание. Композиционные инварианты XVIII–XIX вв. знакомы всем так же, как народные песни или ритуальные напевы (инварианты мелодические).

Как можно увидеть, предпосылками такого трехуровневого строения музыкального времени стало, во-первых, наше обычное восприятие времени в жизни, отраженное в таких общеупотребительных вещах, как часы и календарь: время уровней секунд, минут, часов, затем — суток, недель и т. д. Во-вторых, также нельзя не увидеть в качестве прообраза и построение словесных текстов: фонический уровень аналогичен уровню отдельных фонем и слов, синтаксический и композиционный — их обозначения говорят сами за себя, отсылая к уровням организации речи. При этом важно подчеркнуть, что обе отмеченные аналогии связаны не с самим звуком-процессом, а — либо со счетным, расчисленным, а значит, и опространственным временем, либо — с риторической — словесной, а не собственно музыкальной организацией. Два отмеченных фактора, усиленных нотным письмом, в котором музыка отражается в виде неподвижной схемы — предмета, объекта — и привели к специфическому пониманию формы в европейской музыке Нового времени, когда процесс оказывается «вписан» в статический «кристалл». Об этом красноречиво говорит предложенная Асафьевым формула процесса: *imt* (*initio — motus — terminus*: импульс — движение — предел) [Асафьев 1971, 129]. Подчеркнем, что моделью для данной формулы стала классико-романтическая музыка и, в особенности, сонатная форма. В доклассической музыке функция *t* — движение, развитие, *суть процесса* — не всегда выражалась какими-либо специфическими средствами, и процесс мог представлять в виде серии «кристаллов».

Таким образом, европейская музыка Нового времени, по образному выражению Г. Орлова, вмораживает время в структуру [Орлов 1992, 49].

При этом заметим, что слово «вмораживает» звучит несправедливо резко: во-первых, потому, что даже такто-метрическая организация не смогла ни «заморозить», ни «механизировать» музыкальное время, которое всегда оставалось «живым» и свободно дышащим, не подчиненным равномерным ударам метронома; а во-вторых, потому, что новое ощущение времени, утвердившееся во 2-й половине XX в., готовилось очень и очень постепенно, и особую роль в этой «подготовке» сыграли романтики XIX столетия.

Именно романтики, особенно К. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Вагнер, А. Брукнер, С. Рахманинов, стали обращать внимание на внутреннюю жизнь звука. Как писал Э. Курт, «классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закреплённое в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ. <...> Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм — стремление» [Курт 1975, 43]. Классический принцип «звуковые события в потоке метризованного времени» не отменяется, но дополняется встречной энергией стремления, наполняющего звук, паузу, мотив, тему и всю композицию. На каждом масштабно-временном уровне вырабатываются свои приемы, соответствующие романтическому ощущению звучащего времени. На фоническом уровне достаточно сравнить «точечные» звуки-атомы клавесина или молоточкового фортепиано с трепетным звучанием фортепиано при использовании педали. Но дело не только в инструменте: звуку ноктюрнов Шопена, например, помогает длиться вся фактура, гармония и ритмическая организация. На синтаксическом уровне звук-процесс получил продолжение в мелодии нового типа — романтической кантилене, «растягивающей» момент и стремящейся стать «бесконечной» мелодией. Наконец, на композиционном уровне аккумуляция процессуальности отчетливо проявилась в утверждении поэзного принципа композиции, который преобразует симметричные классические композиционные схемы активным внедрением логики индивидуализированного нарратива, а часто и литературной сюжетности.

Многоуровневая процессуальность классико-романтической музыки, создававшей оригинальные композиции на основе традиционных, устоявшихся моделей, обеспечила высокую степень информативности музыкальной речи. Речь идет, во-первых, о типических приемах, обеспечивающих большую степень предсказания на всех уровнях: разрешение гармоний (и их ожидание), наличие характерных ритмических фигур и их расположение относительно сильных долей такта, построение мелодики как свободной комбинации инвариантных формул, наконец, использо-

вание типических композиционных схем. Во-вторых, случаи нарушения ожидания или его отсутствия компенсируются выработкой специальных механизмов, которые обеспечивают информацию о данном конкретном произведении как *о новом порядке и структурной закономерности*. Механизмом такой информации выступают уже не типические языковые приемы, а особые, индивидуализированные факторы — такие как лейт-темы, индивидуальные гармонии, фактурные решения и т. д. Этот слой информации связан, конечно, не с предслышанием, а с обобщением всего прослушанного *post factum*. В-третьих, язык классико-романтической музыки, особенно жанровые ассоциации, создает значительный слой информации о внемузыкальных явлениях — здесь можно провести некоторую условную аналогию с семиотической информацией словесных текстов.

Не будет преувеличением утверждать, что оригинальность музыкальных произведений классико-романтической традиции формируется на фоне мощнейшего слоя привычного и предсказуемого. Ситуация, когда, по словам Римского-Корсакова, Малер не знает, что у него будет в следующем такте [Ястребцев 1960, 439], совершенно нетипична для всей музыки до рубежа XIX–XX вв. Избыточность и плотность новой информации в музыке Малера вызвала критику со стороны композитора-традиционалиста, выразительно обозначив конец эпохи. Процессуальность обеспечивает связность текста, а значит, и его информативность (высокую определенность и логическую предсказуемость). Избыток информации, как видим, может нарушить процессуальность как привычную форму связности и потребовать открытия принципиально новых форм и самой связности (порядка), и процессуальности.

Ряд направлений новой музыки 1-й половины XX в. развил открытия романтиков в отношении звука, наполненного собственным временем. В особенности это касается произведений Дебюсси, нововенской школы (А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга) и О. Мессиана. В их произведениях процессуальность отдельных звуков возросла, при этом процессуальность формы в целом обрела несколько иной облик. В отличие от классико-романтической музыки, форма как процесс чаще всего лишалась направленности, устремленности к цели. Вуалирование метрических акцентов, гармонических функциональных тяготений получили логический итог в открытиях Мессиана в области ладов и ритмики. Нередко процесс становился статическим, почти бездвижным, как в пейзажах К. Дебюсси, «Красках» из ор. 16 Шёнберга или в «ставшем времени» Веберна [Холопова, Холопов 1984, 167]. В подобных процессах информация-предслышание сводилась почти к нулю, в то время как плотность

информации о новых событиях существенно возрастала, иногда до предела. Именно на увеличение «вилки» между двумя названными аспектами информации была направлена «эстетика избегания» — “Ästhetik des Vermeidens” (любых привычных звучаний) нововенской школы [Stuckenschmidt 1946, 1241]. В то же время информация о порядке структуры оставалась важнейшей задачей композиторов, которые, однако, стали предпочитать давать такую информацию зашифрованно, скрыто, ставя тем самым перед слушателем серьезные творческие проблемы восприятия и усвоения новой музыки. Задача показать скрытый порядок, обнаруживающийся сквозь хаос, по-своему решавшаяся еще Шуманом, на новом уровне привлекла Дебюсси и выступила в роли эстетического основания серийной техники. Впрочем, тотальное обновление материала (звук, созвучия и система их связей) не сразу повлекло преобразование процессов его оформления на синтаксическом и композиционном уровнях (за «старый» синтаксис, как известно, Булез критиковал Шёнберга [Булез 2004, 87]).

Штокхаузен, выступивший одним из наиболее ярких выразителей нового музыкального мировоззрения, своей теорией единого временного поля подтвердил, что звук есть процесс и что высота звука (как выражение частоты колебаний воздушной волны) — категория временная. Для Штокхаузена процесс внутри звука есть в принципе тот же самый процесс, который формирует целую композицию, только в других масштабах времени. Во многих произведениях Штокхаузена соотношение высот и длительностей оказывается связанным и выводится из общего «корня» («Группы», «Контакты», Клавиштюк 11 и др.). Размышляя о специфике новейшей музыки, композитор приводит мнение биолога Виктора Вайцекера: «традиционная концепция — „вещи находятся во времени“, в то время как новая концепция: „время находится в вещах“» [Штокхаузен 2009b, 219].

Если «вещи находятся во времени», то тем самым предполагается, что любые временные процессы «больше» вещей и что «судьба» вещей во времени — это их «история», а в целом вся картина мира подобна «книге» (Книга бытия, поэмы Гомера и аналогичные тексты различных культур). Легко заметить, что в этом — сильнейший фактор для опространствливания времени.

Если же «время находится в вещах», то в таком случае вещь станет «больше» временных процессов, ее формирующих, каждая вещь будет иметь свое время со своей продолжительностью и темпом. «Каждый звук становится таинственным объектом, со своим собственным временем» [Штокхаузен 2009b, 218], — считает Штокхаузен. Здесь уже возникает

аналогия не с опространствливанием, а с временем-длением (*la durée*, по Бергсону). При этом время, «в котором существуют все вещи», тем самым не отменяется — но оно выступает как продолжение все той же *la durée* и теперь мыслится многослойным, имеющим разные темпы на разных уровнях [Ровенко 2016, 410–413]. В связи с этим уточним, что когда мы говорили о трех уровнях музыкального времени в теории Назайкинского, то имели в виду не множественность времен или многослойность времени, а только разные уровни, на которых наше сознание может формировать ощущение настоящего момента — точно так же, как наличие разных единиц измерения (секунда — тысячелетие) не нарушает единства и единственности мирового времени, которое, по классическим воззрениям (И. Ньютон), не зависит ни от каких вещей.

Если «время находится в вещах», то «картина целого» (само это понятие становится проблематичным) будет походить не на историю или книгу, а на детализированную «анатомию», «психологию» явления (одним из «программных» выражений этого нового мировоззрения стал роман Дж. Джойса «Улисс» — «Одиссея», или, если угодно, «Анти-Одиссея» нашей эпохи).

Время-дление, множественность времен и вещей повлекли за собой новое понимание процесса, в котором связь фаз (без чего невозможен процесс как таковой) обрела иную природу:

- «поток сознания», примененный Джойсом;
- понимание статики («бездвижности») как процесса мельчайших изменений;
- ненаправленность процессов, как статичных, так и динамичных (в классической музыке процесс всегда был *направлен* на кристаллизацию синтаксических и композиционных структур);
- открытость, незавершенность процессов.

Множественность «автономных» времен-вещей логически привела к новому типу формы, утвержденному Штокхаузенем, — момент-форме. Но, пожалуй, главное, что следует из принципа «время в вещах», это переворот в понимании звука, который перестал быть материалом в привычном смысле этого слова и стал результатом композиции, а нередко и самой композицией. Об этом новом статусе звука во 2-й половине XX в. говорили многие. Штокхаузен писал: «Ныне очень тонкое соотношение между формой и материалом. Я сказал бы даже, что форма и материал — это одно и то же. <...> Старая диалектика, основанная на антиномии — или дихотомии — формы и содержания, в самом деле, не действует с тех пор, как мы начали создавать электронную музыку и пришли к понима-

нию природы и относительности звука» [Штокхаузен 2009 b, 229]. Мысль Штокхаузена развивает Ж. Гризе: «объект и процесс аналогичны друг другу. Звуковой объект — не что иное, как сжатый процесс, процесс же — не что иное, как расширенный объект. Время здесь — как бы атмосферный воздух, которым дышат эти живые организмы на различных высотах» [Гризе 2020, 103]. Суммируя мысли Х. Лахенмана, С. В. Лаврова пишет, что появление электронной музыки «узаконило взаимодействие между масштабными уровнями микромира звука и макрокомпозиции» [Лаврова 2020, 16]. Лахенман дифференцировал типы звуков-процессов («каденционный звук», «звук-тембр», «структурный звук», «флуктуационный звук»), обнаруживая их и в музыке XIX — начала XX в. (флуктуационный звук в этюдах Шопена или Прелюдии Дебюсси «Фейерверк») [Lachenmann 1970]. Анализируя «Атмосферы» Лигети, Лахенман считает, что это — «один-единственный звук, который медленно трансформируется» [Лаврова 2020, 24]. Вероятно, наиболее последовательным проявлением связи микромира звука с макроформой на сегодняшний день стала так называемая спектральная музыка, в которой композиция выступает как результат анализа звукового спектра, деконструкции звука. С точки зрения спектралистов музыка «есть звук, разворачивающийся во времени» [Fineberg 2000].

Но обратимся к идеям Штокхаузена как истоку всех вышеперечисленных точек зрения и отметим наиболее очевидные и легко воспринимаемые формы существования процессуальности звуков в его музыке:

- звуки-«моменты» в сериальной музыке. Произведения, написанные в технике тотального сериализма, как и вытекающей из нее технике групп, часто имеют «пуантилистическую» фактуру, которая, на первый взгляд, не слишком способствует ощущению звука как процесса. Прежде всего, мы слышим множество звуковых точек (что и отражает термин «пуантилизм»). Однако активное использование параметра длительности, наряду с высотой, придает длению отдельных звуков совершенно особое значение. Интересно, что название своего произведения *Kontra-Punkte* Штокхаузен писал через дефис и к тому же с английским переводом: *Against-points*, что, в сравнении с исходным старинным термином «контрапункт», наделяло данное название дополнительными смыслами;
- длющиеся звуки в электронных композициях. Здесь, в противоположность предыдущей технике, перед композитором открылись безграничные возможности в плане конструирования звуков-процессов с любыми изменениями;

- звук как движение в пространстве. Еще одна техническая возможность электроники: конструировать реальное перемещение звука в пространстве. Так, в пьесе «Пение отроков» звуки перемещаются от одного динамика к другому, исходя поочередно из разных точек пространства. Впрочем, важно подчеркнуть, что идею перемещения звука в реальном пространстве Штокхаузен развивал и вне электронной композиции, например в «Группах» для трех оркестров или «Карре» для четырех оркестров и хоров. Здесь каждый оркестр выступает как один из источников звука, свободно перемещающегося в пространстве — от одного оркестра к другому;
- звук в статистических композициях. Данный термин Штокхаузен применял к музыке, образованной не звуками-точками определенной высоты, а звуковыми массами, тембрами, длящимися в пространстве — иными словами, к музыке сонористической (неважно, электронной или инструментальной). «Вся эта концепция — музыка, которая несводима ни к мелодии, ни к гармонии, ни к ритму, а которая воспринимается лишь как вибрирующий звуковой феномен, — меня тогда очень занимала» [Штокхаузен 1990 а, 67], — говорил композитор, сознательно пытавшийся углубить «атомарную концепцию», проникнуть в ее глубины. Истоки статистической музыки Штокхаузен видел в «Играх» Дебюсси и его фортепианных прелюдиях [Штокхаузен 1990 а, 67];
- звук в «статических» композициях (*Stimmung*). Пожалуй, это наиболее явный и выразительный пример понимания звука как процесса и выстраивания на его колебаниях, пульсациях и флуктуациях целой композиции. Здесь наиболее непосредственно проявляется понимание времени как *la durée* — дления, в котором не артикулированы различные масштабные уровни, в результате чего звук последовательно становится композицией, материал приравнивается к форме;
- звук, отражающийся в жесте исполнителя. По сути, это — еще один вариант движения звука в реальном пространстве. Штокхаузен часто сочиняет жесты (повороты головы, корпуса и т. д.) как музыку, ее продолжение вовне. В этом отношении особенно показательны «Арлекин», «Инори» и, конечно, весь цикл «Свет».

Прежде чем перейти к специфике звука в формульных композициях, как правило, вбирающих в себя перечисленные варианты, остановимся на двух музыкально-теоретических понятиях, имеющих первостепенное значение в контексте нашей темы.

Речь идет, во-первых, об уже упоминавшемся понятии «момент-форма» и о понятии «процессуальной музыки» (process music). Оба понятия, особенно первое, хорошо известны, многократно описаны как самим Штокхаузеном, так и многочисленными исследователями. Нас интересует только вопрос о связи данных понятий с процессами, происходящими в музыкальном произведении, — от звука до целой композиции. Коль скоро процесс предполагает ту или иную форму связи своих фаз, то особенно проблематичным становится данный вопрос в сочинениях, реализующих принцип момент-формы. Ведь в такой форме даже последовательность моментов может быть различной (хотя момент-форма не обязательно мобильна — «поливалентна», она может иметь и полностью выписанный нотный текст) — как в этих условиях возможно говорить о процессе и его предвидении?

Моменты, как считает Штокхаузен, могут быть статичными и динамичными, неделимыми или имеющими составную структуру, закрытыми и открытыми, короткими или протяженными [Stockhausen 1963, 201]. По его замыслу, моменты («Сейчас») имеют не «горизонтальные» связи друг с другом, а «вертикальные» — с Вечностью. Однако звучание произведения, реализующего принцип момент-формы, не может преодолеть условий своей процессуальности во времени. Более того, в ее рамках не исключены те или иные целенаправленные процессы — некоторые композиции относятся одновременно и к момент-форме, и к процессуальной музыке, например «Контакты», «Микрофония I», «Михаэлион» — 4 сцена «Среды» из «Света». Преднамеренно исключаются нарративность и вообще линейность времени. По-видимому, одна из главных целей момент-формы — создать ситуацию неопределенности, невозможности предвидения дальнейшего течения музыки. Наличие исходного структурного принципа становится единственным критерием целостности произведения, чаще всего варибельного. Для слушателя любой процесс — от отдельного звука до реализации всей схемы — становится путешествием в неизведанное, в Тайну. Однако чуткий слушатель интуитивно постигает наиболее общие закономерности структуры: так, слушая *Stimmung*, никто, даже автор, не может предслышать звучание во всех деталях, но степень предвидения общей логики этого длящегося созвучия не меньше, если не больше, чем в любой классической симфонии. И дело не в простоте материала *Stimmung* (простота позволяет сделать этот пример наиболее наглядным), а в том, что, независимо от материала, Штокхаузен приоткрывает завесу над закономерностями своих структур не только в формах-схемах и теоретических анализах, но и в звучании самой музыки. Может показаться удивительным, что композиторы (в их

числе Штокхаузен и Гризе), создающие музыку, в которой в каждый следующий момент может произойти все, что угодно, все же говорят о предслышании и придают ему большое значение. Но что можно предслышать в такой музыке? Если в европейской музыке Нового времени гармоническая логика и прочие факторы позволяли прогнозировать события довольно определенно, то теперь речь идет уже не о прогнозе и ожидании, а скорее о вероятности тех или иных событий. Вероятность последующего развития обусловлена комплексом параметров данного момента звучания, и предслышание состоит в том, что ожидаются какие-либо изменения тех или иных параметров. Иного способа предвидеть *изменения внутри звука* просто не существует, и этот способ распространяется на всю композицию. Предслышание здесь — в меньшей степени прогноз и в большей — вероятность, «мягкое» допущение. «Общепотребительных» текстовых инвариантов, а priori известных слушателю, как это было в «старой» музыке, больше нет. В каждом произведении устанавливаются или, точнее, могут устанавливаться свои особые инварианты, производные от его исходного структурного принципа. Именно здесь — источник нового понимания процессуальности музыки и, в частности, идеи *process music*.

Идея музыки как процесса — в новом, неасафьевском смысле — обрела актуальность еще с 1940-х гг. (Э. Картер [Edwards 1971, 90–91]). Во 2-й половине века она развивается крупнейшими композиторами и музыковедами¹. С. Райх в 1968 г. выпустил манифест *Music as a Gradual Process* — «Музыка как постепенный процесс» [Reich 2002, 34], подчеркивая, что под “gradual” он понимает то, что процесс развивается чрезвычайно постепенно и медленно настолько, что изменения могут быть заметны не сразу. Данный принцип стал чрезвычайно важным для композиторов-минималистов, чья музыка, на первый взгляд, может производить ощущение совершенной статики. Райх подчеркивал, что имеются в виду процессы, воспринимаемые слушателем. Таким образом, слушатель предельно информирован как о ближайших стадиях развития композиции, так и о ее логике в целом, что стало поводом для сближения

¹ См.: Borio G. Klang als Prozeß. Die Komponisten um Nuova Consonanza // Giacinto Scelsi : Im Innern des Tons. Symposion Giacinto Scelsi Hamburg 1992 / hrsg. von K. Angermann. Hofheim: Wolke, 1993. S. 11–25; Cage J., Wicke P. Musik als Prozeß (Interview) // Positionen. Beiträge zur neuen Musik. 1988. H. 2. S. 3–6; Music and/as Process / Ed. by L. Redhead and V. Hawes. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 256 p.; Stockhausen K. Musik als Prozeß (Gespräch mit Rudolf Frisius am 25. August 1982 in Kürten) // Stockhausen, Karlheinz: Texte zur Musik. Bd. 6.: 1977–1984 : Interpretation / ausgew. u. zsgest. durch C. von Blumröder. Köln: DuMont, 1989. S. 399–426.

минималистской музыки с музыкой магических ритуалов — и появление «сакрального минимализма» было совсем не случайным.

Штокхаузен с начала 1960-х гг. стал употреблять понятие процессуальной музыки — *process music* — применительно к тем произведениям, нотные тексты которых (точнее — их «формы-схемы») не содержали указаний относительно звуковысотного материала и давали только план его изменений по тем или иным параметрам (*Kontakte*, *Plus-Minus*, *Mikrophonie I*, *Prozession*, *Carré*, *Kurzwellen*, *Aus den sieben Tagen*, *Spiral*, *Ulem* и др.). То есть фиксировался процесс изменений исходного материала как таковой. Материал мог выбираться исполнителями достаточно произвольно или «ловиться» по радио, как в *Kurzwellen* — «Коротких волнах». Параметры развития могли обозначаться в графических партитурах с разной степенью четкости — в том числе знаками «плюс» и «минус» — или же исключительно словесными характеристиками, как в «интуитивной музыке» — *Aus den sieben Tagen* — «Из семи дней».

Прописывая параметры протекания процессов в произведении, Штокхаузен тем самым конструирует как саму структуру в чистом виде (без материала), так и — в особенности — ее восприятие. Приведем высказывание Ж. Гризе о важности такой категории, как «степень предслышания»:

А воздействовать на степень предслышания — это все равно что сочинять непосредственно музыкальное время, т. е. время перцептивное, а не хронометрическое.

Карлхайнц Штокхаузен уже предчувствовал важность данного фактора, используя в некоторых сочинениях (*Carré* [Квадрат] для четырех оркестров и четырех хоров, 1971) то, что он называет степенью изменения <...>, — понятие, прямо происходящее из теории информации.

Я полагаю, именно сюда должно быть направлено внимание композиторов, желающих придать времени музыкальное измерение. Это уже не столько сам звук, чья густота облечет в плоть время, сколько различие или отсутствие разницы между следующими друг за другом звуками; иными словами, переход от известного к неизвестному и процент [новой] информации, получаемой с каждым звуковым событием» [Гризе 2020, 98–99].

При этом, в отличие от минималистов, Штокхаузен не предусматривал, что процесс должен обязательно восприниматься слушателем, во многих случаях предполагается минимальная степень предслышания. Один из показательных примеров — уже упоминавшееся раннее сочи-

нение *Kontra-Punkte*, к процессуальной музыке не относящееся, но в котором, по замыслу автора, происходит сразу три процесса: тембровый (от разнотембрового камерного ансамбля — к монохромному звучанию фортепиано), ритмический (от разнообразия длительностей — к их «уравниванию») и динамический (от широкого диапазона динамических оттенков — к преобладанию тихой звучности). Для Штокхаузена эти процессы скрепляют всю композиционную логику, он даже сравнивает *Kontra-Punkte* с «Болеро» Равеля и «Прощальной симфонией» Гайдна. Несмотря на такое сравнение, опознать эти процессы на слух не так просто: во-первых, они идут не последовательно и постепенно, а скорее зигзагообразно, вследствие чего, во-вторых, слушателю непросто обратить внимание на изменения именно данных параметров.

Похожая картина — неочевидность для слушателя, в рамках каких именно параметров происходят изменения — наблюдается и в произведениях, относящихся к процессуальной музыке. Штокхаузен специально работал с такими понятиями, как частота (плотность) изменений и их степень. Он считал, что «время переживания не должно замедляться, степень переживания постоянно должна быть высокой. Для этого требуется одно из двух: либо при постоянной степени изменений — должна возрастать их временная плотность (насыщенность, частота), либо — при постоянной частоте изменений — должна возрастать их степень» (комментарий переводчика [Штокхаузен 2009а, 212]). Не менее важно для него соотношение внезапности и предвидения: «Действенная степень изменений, а также и момент внезапности, всегда требуют, чтобы мы переживали некоторое время определенную логичность течения, на которой основывается наше предчувствие и ожидание» [Штокхаузен 2009а, 211].

Можно сказать, что в формульной технике, утвердившейся в музыке Штокхаузена с начала 1970-х гг., синтезировались все предыдущие методы, и этот синтез стал оптимальным решением проблемы восприятия композиции. Процессуальность звука в формуле понимается композитором особенно широко и разнообразно: «Звук может изменяться ритмически, замедляться и ускоряться — все эти ритмические *accelerando* и *ritardando* *внутри звука* (поет как бы репетиции звука в разном темпе). <...> То, что было раньше одним звуком, превратилось сегодня в целую фигуру. И поэтому в одном тоне заключена вся информация, то есть самое главное различие — в отношении к тону» [Штокхаузен 1990b, 61]. О том, как вырастает произведение из формулы и как изменения происходят уже внутри звука, Штокхаузен подробно пояснил в комментариях к одному из своих ключевых произведений — «Инори» (включая «Лекцию о Ху»). Подобно тому как сама формула-мелодия является про-

екцией своего ядра из неповторяющихся звуков (Kern), так же и отдельные части, и все произведение представляют собой расширенные проекции формулы. Не случайно Штокхаузен, комментируя устройство цикла «Свет», как правило, не делает различий между ядром и формулой — для него они суть одно. И если это не принять во внимание, то господствующий в формульных композициях принцип проекции может восприниматься как слишком механистический. Но если мы осознали, что звуковые процессы продолжаются, прорастают в формы-процессы, то тогда станет очевидно, что Штокхаузен опирается на живой и дышащий организм как модель — недаром он сравнивает свои формулы с молекулами ДНК [Stockhausen, Cott 1974, 37]. Звук-процесс и форма-процесс часто полностью совпадают — особенно в статических композициях. В любом случае для Штокхаузена они суть проявления единого «мультипроцесса» — к такому выводу на практике и в теории пришел крупнейший новатор XX в.

Можно сказать, что в информационном отношении формульная техника Штокхаузена представляет собой оптимальную «золотую середину». Слушая «Инори» или «Свет», мы в каждый момент находимся на пороге тайны и удивляемся всем неожиданностям, но в то же время ощущаем связность и естественность этого развития, очень часто подобного росту живого организма или кристалла. В этом нам помогает то решающее обстоятельство, что исходный структурный принцип (формула), в отличие от произведений, написанных в технике групп или относящихся к *process music*, *звучит и остается в памяти*. Формулы дают немало мелодических инвариантов и могут использоваться в качестве традиционных лейтмотивов, но главное не это. Мы сами находимся внутри музыкального текста произведения — проекции порождающей модели — формулы (ее расширяющихся звуков), как внутри расширяющейся, но замкнутой Вселенной, путешествие по которой всегда проходит незнакомыми, таинственными путями. В высшей степени символичным выглядит образ Оператора («Михаэлион», 4 сцена «Среды» из «Света»), улавливающего коротковолновые сигналы, поступающие «из разных точек Вселенной», и трансформирующего их. Примерно так же, образно говоря, действует слушатель музыки Штокхаузена: вся неизвестная новая информация усваивается и трансформируется в сознании *post factum* в рамках заданного интонационно-структурного принципа — формулы.

Список источников

- [1] Асафьев 1971 — *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов); [ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой]. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1971. 378 с.
- [2] Булез 2004 — *Булез П.* Шёнберг мертв // *Булез П.* Ориентиры I : избр. ст. / пер. с фр. Б. Скуратов; ред. и предисл. К. Чухров]. Москва: Logos-altera, 2004. С. 83–90.
- [3] Варез 2009 — *Варез Э.* Освобождение звука / пер. с англ. А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 7–17.
- [4] Вёльфлин 2020 — *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств : учебное пособие / перевод с нем. А. А. Франковского. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2020. 244 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
- [5] Гризе 2020 — *Гризе Ж.* Tempus ex machina: Размышления композитора о музыкальном времени // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции : учебное пособие : для студентов уровня высшего образования (специалитет) по специальности 53.05.06 «Композиция» / П. А. Касане, П. Булез, Ф. Гваттари [и др.]; ред.-сост.: М. С. Высоцкая (отв. ред.) и др.; [пер. с фр. М. Высоцкой и др.]; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, каф. современной музыки. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 83–117.
- [6] Курт 1975 — *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / [Предисл. и коммент. М. Этингера]. Москва: Музыка, 1975. 551 с.
- [7] Лаврова 2020 — *Лаврова С. В.* После Теодора Адорно: новая музыка в Германии и Швейцарии начала информационной эпохи : монография / Министерство культуры Российской Федерации, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Санкт-Петербург: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 226 с.
- [8] Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 243–247.
- [9] Назайкинский 2003 — *Назайкинский Е. В.* О многослойности музыкального времени // Музыка и категория времени : Сб. материалов 5-й конференции из цикла «Григорьевских чтений» / [Отв. ред.: М. С. Скребкова-Филатова и др.]. Москва: АСМ, [Тип. Россельхозакадемии], 2003. С. 140–143.
- [10] Орлов 1992 — *Орлов Г.* Древо музыки / [Предисл. М. Друскина]. Вашингтон: Н. А. Frager & Co; Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. 409 с.
- [11] Ровенко 2016 — *Ровенко Е. В.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 840 с.
- [12] Стравинский 1963 — *Стравинский И.* Хроника моей жизни / [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. Ленинград: Гос. муз. издательство, 1963. 276 с.

- [13] Харлап 1986 — *Харлап М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва: Музыка, 1986. 104 с.
- [14] Холопова, Холопов 1984 — *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн: Жизнь и творчество / Предисл. Р. К. Щедрина. Москва: Советский композитор, 1984. 330 с.
- [15] Штокхаузен 1990 а — *Штокхаузен К.* Подобно свободной естественной науке... (интервьюер Л. Грабовский) // Советская музыка. 1990. № 10 (623). С. 65–68.
- [16] Штокхаузен 1990 б — *Штокхаузен К.* Дышать воздухом иных планет (интервьюер С. Савенко) // Советская музыка. 1990. № 10 (623). С. 58–65.
- [17] Штокхаузен 2009 а — *Штокхаузен К.* [О времени переживания] / пер. с нем. и коммент. В. Цыпина // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 210–212.
- [18] Штокхаузен 2009 б — *Штокхаузен К.* Четыре критерия современной музыки / пер. с англ. и коммент. В. Громадина // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 213–229.
- [19] Ястребцев 1960 — *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания... 1886–1908 : [в 2 т.]. Т. 2: 1898–1908 / под ред. чл.-корр. Акад. наук СССР А. В. Оссовского; [предисл. М. Янковского]; [подгот. к печати: К. А. Вертков и Э. Э. Язовицкая]; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музгиз, 1960. 636 с.
- [20] Stockhausen, Cott 1974 — *Cott J.* Stockhausen: Conversations with the Composer / [K. Stockhausen, J. Cott]. London: Picador; Pan Books, 1974. 235 p.
- [21] Edwards 1971 — *Edwards A.* Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter. New York: W. W. Norton & Company, 1971. 128 p.
- [22] Fineberg 2000 — *Fineberg J.* Spectral Music // Contemporary Music Review. 2000. Vol. 19. Issue 2. P. 1–5. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07494460000640221?needAccess=true> (дата обращения — 31.01.2022).
- [23] Lachenmann 1970 — *Lachenmann H.* Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift für Musiktheorie. 1970. Jg. 1. H. 1. S. 21–30.
- [24] Reich 2002 — *Reich S.* Music as a Gradual Process (1968) // Steve Reich. Writings about Music, 1965–2000 / [S. Reich, P. Hillier]; ed. with an intr. by P. Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.
- [25] Stockhausen 1963 — *Stockhausen K.* Momentform: [Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960, Text für ein Nachtprogramm des WDR, 'Die unendliche Form')] // *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens / [Hrsg. von D. Schnebel]. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. S. 189–210. (DuMont Dokumente).
- [26] Stuckenschmidt 1946 — *Stuckenschmidt H. H.* Arnold Schönberg // Aufbau: Kulturpolitische Monatsschrift [mit literarischen Beiträgen]. 1946. Jg. 2. H. 12. S. 1240–1245.
- [27] Wenk 1976 — *Wenk A.* Claude Debussy and the Poets. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1976. X, 345 p.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [*Musical form as a process*], edition, introductory article, pp. 3–18, and comments by Elena M. Orlova. Edition 2nd. Leningrad: Muzyka, 378 p. (in Russian).
- [2] Boulez, Pierre (2004). "Schönberg mertv" ["Schönberg est mort"]. In Pierre Boulez, *Orientiry I: izbrannye stat'i* [*Orientations I : Selected Writings*], translated from French by Boris Skuratov; edition and preface by Ketī Chukhrov. Moscow: Logos-altera, pp. 83–90 (in Russian).
- [3] Varèse, Edgar(d) (2009). "Osvobozhdenie zvuka" ["The liberation of sound"], translated from English by Anna Maklygina. In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii* [*Composers about modern composition*]: anthology, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; [editors-compilers: Tatyana S. Kyuregyan, Valeriya S. Tsenova]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 7–17 (in Russian).
- [4] Wölfflin, Heinrich (2020). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*], translated from German by Adrian A. Frankovskiy. 2th edition, stereotyped. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 244 p. (Uchebniki dlya vuzov. Spetsial'naya literatura [Textbook for high schools. Special literature]). (in Russian).
- [5] Grisey, Gérard (2020). "Tempus ex machina: Razmyshleniya kompozitora o muzykal'nom vremeni" ["Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical"]. In *Kompozitory sovremennoy Frantsii o muzyke i muzykal'noy kompozitsii* [*Composers of contemporary France about the music and the musical composition*]: manual for Higher education level students (specialist degree) on the specialty 53.05.06 Composition, editors-compilers: Marianna S. Vysotskaya (editor-in-chief) and others; [translated from French by Marianna Vysotskaya and others]; Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 83–117 (in Russian).
- [6] Kurth, Ernst (1975). *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v 'Tristane' Wagnera* [*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*], preface and comments by Mark Etinger. Moscow: Muzyka, 551 p. (in Russian).
- [7] Lavrova, Svetlana (2020). *Posle Theodora Adorno: novaya muzyka v Germanii i Shveytsarii nachala informatsionnoy epokhi* [*After Theodor Adorno: New music in Germany and Switzerland of the beginning of the information age*]: monography. St. Petersburg: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoy, 226 p. (in Russian).
- [8] Lotman, Juri M. (1992). "Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyy paradoks" ["Canonical art as an information paradox"]. In Juri M. Lotman, *Izbrannye stat'i* [*Selected articles*]: in 3 vols. Vol. 1: *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [*Articles on semiotics and typology of culture*]. Tallinn: Aleksandra, pp. 243–247 (in Russian).
- [9] Nazaikinskiy, Evgeny V. (2003). "O mnogosloynosti muzykal'nogo vremeni" ["About multiple layers of the musical time"]. In *Muzyka i kategoriya vremeni : sbornik materialov 5-y konferentsii iz tsikla "Grigor'evskie chteniya"* [*Music and categories of time: collection of materials of 5th conference from the cycle "Grigoryev readings"*], [editors-in-chief: Marina S. Skrebkova-Filatova and others]. Moscow: ASM, [Tip. Rossel'khozakademii], pp. 140–143 (in Russian).

- [10] Orlov, Genrikh P. (1992). *Drevo muzyki [Tree of Music]*. Washington: H. A. Frager & Co; St. Petersburg: Sovetskiy kompozitor, 409 p. (in Russian).
- [11] Rovenko, Elena V. (2016). *Vremya v filosofskom i khudozhestvennom myshlenii: Henri Bergson, Claude Debussy, Odilon Redon [Time in the philosophical and artistic thinking: Henri Bergson, Claude Debussy, Odilon Redon]*. Moscow: Progress-Traditsiya, 840 p. (in Russian).
- [12] Stravinsky, Igor F. (1963). *Khronika moyey zhizni [Chroniques de ma vie]*, translated from French by Lyubov' V. Yakovleva-Shaporina. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 276 p. (in Russian).
- [13] Kharlap, Miron G. (1986). *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii [Rhythm and metre in the oral tradition's music]*. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [14] Kholopova, Valentina N.; Kholopov, Yuri N. (1984). *Anton Webern: Zhizn' i tvorchestvo [Anton Webern: Life and Work]*, preface by Rodion K. Shchedrin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 330 p. (in Russian).
- [15] Stockhausen, Karlheinz (1990 a). "Podobno svobodnoy estestvennoy nauke..." ["Like free natural science"], interviewer Leonid Grabovskiy. In *Sovetskaya Muzyka*. 1990. No. 10 (623). P. 65–68 (in Russian).
- [16] Stockhausen, Karlheinz (1990 b). "Dyshat' vozdukhom inykh planet" ["Breathe the 'luft von anderem planeten'"], interviewer Svetlana Savenko. In *Sovetskaya Muzyka*. 1990. No. (623). P. 58–65 (in Russian).
- [17] Stockhausen, Karlheinz (2009 a). ["O vremeni perezhivaniya"] ["Über die Erlebnis Zeit"], translation from German and comments by Vyacheslav Tsylin. In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers about modern composition]*: anthology, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; [editors-compilers: Tatyana S. Kyuregyan, Valeriya S. Tsenova]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 210–212 (in Russian).
- [18] Stockhausen, Karlheinz (2009 b). "Chetyre kriteriya sovremennoy muzyki" ["Four criteria of the modern music"], translation from English and comments by Vladimir Gromadin. In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers about modern composition]*: anthology, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; [editors-compilers: Tatyana S. Kyuregyan, Valeriya S. Tsenova]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 213–229 (in Russian).
- [19] Yastrebtsev, Vasily V. (1960). *Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Vospominaniya... [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Memoirs of V. V. Yastrebtsev]*: [in 2 vols.]. Vol. 2: 1886–1908, edited by Alexander V. Ossovskiy; [preface by Moisey Yankovskiy; [preparation for printing: Konstantin A. Vertkov and Elza E. Yazovitskaya]; State Research Institute of Theatre, Music and Cinematography. Leningrad: Muzgiz, 636 p. (in Russian).
- [20] Cott, Jonathan (1974). *Stockhausen: Conversations with the Composer / [Karlheinz Stockhausen, Jonathan Cott]*. London: Picador; Pan Books, 235 p.
- [21] Edwards, Allen (1971). *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. New York: W. W. Norton & Company, 128 p.
- [22] Fineberg, Joshua (2000). "Spectral Music". In *Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19. Issue 2. P. 1–5. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07494460000640221?needAccess=true> (accessed: 31.01.2022).

- [23] Lachenmann, Helmut (1970). „Klangtypen der neuen Musik“. In *Zeitschrift für Musiktheorie*. 1970. Jg. 1. H. 1. S. 21–30.
- [24] Reich, Steve (2002). „Music as a Gradual Process (1968)“. In Steve Reich, *Writings about Music, 1965–2000* / [S. Reich, P. Hillier]; edition with an introduction by Paul Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, pp. 34–36.
- [25] Stockhausen, Karlheinz (1963). „Momentform: [Neue Zusammenhänge zwischen Ausführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960, Text für ein Nachtprogramm des WDR, 'Die unendliche Form')]“. In Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens* / [Hrsg. von D. Schnebel]. Köln: M. DuMont Schauberg. S. 189–210. (DuMont Dokumente).
- [26] Stuckenschmidt, Hans Heinz (1946). „Arnold Schönberg“. In *Aufbau: Kulturpolitische Monatsschrift [mit literarischen Beiträgen]*. 1946. Jg. 2. H. 12. S. 1240–1245.
- [27] Wenk, Arthur (1976). *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, X, 345 p.

Статья поступила в редакцию: 01.09.2022; одобрена после рецензирования: 12.09.2022; принята к публикации: 30.09.2022; опубликована: 10.10.2022.

The article was submitted 01.09.2022; approved after reviewing 12.09.2022; accepted for publication 30.09.2022; published: 10.10.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

хореографии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombbrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Постлюдия для альта с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (преьера — Konzerthaus Berlin) и другие.

Константин Владимирович Зенкин — доктор искусствоведения (1996), профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с 2009 также проректор по научной работе). Организатор и участник множества научных конференций в разных странах мира. Читал лекции и проводил мастер-классы в университетах Лёвена (Бельгия), Филадельфии (США), Гонконга (Китай), Белграда, России, Белоруссии, Казахстана, Молдавии, Китая. Выступает как солирующий пианист и в ансамбле. Автор книг, в т. ч.: «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (Москва, 1997); «Европейская музыка XIX века. Книга 1: Польша. Венгрия» (Москва, 2008, в соавт.); «Музыка — Эйдос — Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» (Москва, 2015). Главный редактор журналов «Научный вестник Московской консерватории» (ISSN 2079-9438 (print), с 2010) и «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» (ISSN 2782-1773, с 2020).

Лариса Алексеевна Миллер — музыковед, заведующая Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории. Окончила Ленинградскую консерваторию в 1990 г. в классе профессора А. Н. Кручининой по специальности «Музыковедение». Автор ряда статей, посвященных истории русской музыки, проблемам музыкального источниковедения и текстологии, наследию Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича. Входила в состав редколлегии серии «Петербургский

Konstantin V. Zenkin — Doctor of Art Research (1996), Professor of the Tchaikovsky Moscow Conservatory, since 2009 — also Vice Rector for research activities. Organizer and participant in many scientific conferences all over the world, read guest lectures and gave master classes in universities of Leuven, Hong Kong, Philadelphia, Belgrade, in Russia, Belarus, Kazakhstan, Moldova, China. Author of the books: «Chopin's Piano Miniature» (1995), «Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism» (1997; 2nd ed. — 2019), «Music — Eidos — Time. A.F. Losev and scope of contemporary discipline of music» (2015, in English transl. 2018). Chief-editor of the musicological magazines "Nauchnyy Vestnik Moskovskoy Konservatorii" ["Journal of Moscow Conservatory"] (ISSN 2079-9438 (print), since 2010), "Music of Eurasia. Traditions and the Present" (ISSN 2782-1773, since 2020).

Larisa A. Miller is a musicologist, head of the Scientific Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg State Conservatory. She graduated from the Leningrad Conservatory in 1990 in the class of Professor A. N. Kruchinina with a degree in Musicology. Author of a number of articles on the history of Russian music, problems of musical source studies and textual criticism, the heritage of N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, D. D. Shostakovich. Member of editorial boards of various publications ("Petersburg Musical Archive", the scientific journal of the St. Petersburg

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 4. 2022

Подписано в печать 10.10.2022. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Печ. л. 11,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 297.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru