

## **ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Номинация «Музыкальное искусство XXI века».

Климовец Александра Сергеевна

Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки

специальность «Музыковедение», III курс

Беглик Вероника Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель предметно-цикловой комиссии музыкально-теоретических дисциплин

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Основная часть.....	4
Заключение.....	20
Список использованной литературы.....	22
Нотное приложение.....	25

*Введение.* Образное содержание произведений музыкального искусства поистине многомерно и потенциально безгранично. Одним из любопытнейших для музыковедческого постижения образов в музыке композиторов различных национальных школ предстает образ времени. Время – это, безусловно, одна из фундаментальных категорий человеческой жизни, глубоко укорененная в философии, литературе и, конечно, музыке. Для белорусских композиторов, начиная примерно с середины XX века, образ времени довольно часто становился объектом музыкально-философских рефлексий. Высокая степень актуализации данного образа наблюдается в белорусском композиторском творчестве первой четверти XXI столетия, чем, по сути, и оказался обусловлен выбор темы настоящего исследования.

В белорусской музыке эта тема «звучит» особенно – в опоре на протяженные и порой драматически сложные исторические периоды жизни народа. Находящаяся на перекрестке цивилизаций, Беларусь пережила множество войн, подвергалась большому количеству культурных влияний. Это породило глубокую потребность в осмыслении прошлого, сохранении памяти и поиске национальной идентичности через призму истории. В истории и музыкальной культуре современной Беларуси время раскрывается не только как линейное или циклическое движение, но и как философская категория, оно теснее всего связано с памятью, идентичностью и самосознанием, бренностью и вечностью.

Усиление интереса к теме времени в музыке в наши дни, вероятно, связано и с технологическим прогрессом, информационной насыщенностью столетия, в котором мы живём. Наряду с представителями разных видов искусства, композиторы всё чаще обращаются к вечным вопросам смысла жизни, человеческого бытия.

Образ времени – явление содержательно многослойное в произведении, с флёротом загадочности. Восприятие музыкальных опусов, призванных осмыслить феномен времени, требует максимальной слушательской вовлечённости и

активности. Само по себе время – нематериальная категория, что делает временной концепт интересным и удобным для философичных и в некотором смысле абстрактных размышлений в любом виде искусства. Парадоксально, что именно эта в некотором смысле расплывчатая категория связана с точными единицами измерениями: секундами, минутами, часами, годами и т.д.

Трактовка времени разными видами искусства существенно различается. В изобразительных искусствах, например, время являет собой нечто «замороженное». В театральном и киноискусстве время, представленное как поток, движение, чем-то напоминает время в музыке и реальной жизни. Кинематограф, кроме того, позволяет совершать всевозможные временные манипуляции – монтаж, замедление, параллельные сюжетные линии с временным разворачиванием каждой из них и др.

Музыка разворачивается и существует во времени и через время. Её форма, содержание, движение – всё это проявление времени. Композитор искусно манипулирует слушательским восприятием музыки через темп, ритм (организация времени в определенные группы), метр, форму, вертикаль (гармония, полифония), создание конкретных временных промежутков (фразы, музыкальные мысли, темы) и т.д.

Итак, *объектом изучения* в данном исследовании стали произведения белорусских композиторов первой четверти XXI столетия, название которых указывает на содержащийся в них образ времени (либо намекает на его присутствие). *Цель исследования* – выявление общих и индивидуальных особенностей преломления образа времени разными авторами, как на уровне собственно образно-концептуального решения их произведений, так и на уровне избираемых ими средств музыкальной выразительности.

*Основная часть.* Рассмотрим для начала специфику *музыковедческой трактовки феномена времени*, который в музыкальном искусстве может быть квалифицирован как проблема междисциплинарного характера, находящаяся на пересечении философии, эстетики, психологии восприятия, исполнительского

искусства и теоретического музыкознания. Анализ существующей литературы демонстрирует не просто хронологическое накопление знаний, но сосуществование разнородных методологических парадигм, каждая из которых задает собственный ракурс видения предмета. Систематизация этих подходов позволяет выстроить целостную историографию вопроса, где философская онтология, семантика художественного образа, психология исполнительского акта и композиторская техника предстают не изолированными направлениями, но гранями единой проблематики, находящимися в состоянии продуктивного диалога.

Наиболее фундаментальный пласт исследований акцентирует тот факт, что музыка является способом бытия времени. У истоков этого направления стоит философско-эстетическая концепция А. Ф. Лосева, изложенная в работе «Музыка как предмет логики» [6]. А. Ф. Лосев закладывает основы феноменологического подхода, утверждая музыку как «чистое становление», как «слитость временного потока с вневременным смыслом». Развитие эти идеи получают в трудах М. А. Петиневой, которая в серии работ — «Темпоральность музыки» [13] и «Онтология музыкального: наброски к темпоралистской философии» — осуществляет строгую понятийную дифференциацию категорий «художественное время», «музыкальное время» и «время в музыке» [14]. Время здесь трактуется не как атрибут объекта, но как модус человеческого существования, получающий звуковое воплощение. Сходный вектор разрабатывают В. Д. Диденко и В. В. Калицкий в статье «Концептуализация феномена времени в музыке XX века», рассматривая эволюцию временных моделей сквозь призму смены ньютоновской и эйнштейновской парадигм [4].

Феномен времени нередко рассматривается музыковедением в наследии определенного композитора (как, например, в очерке С. В. Лукерченко «О категории времени в творчестве Ю. Буцко» [7]), в музыкально-исполнительском процессе (статья В. Ю. Григорьева «О роли времени в исполнительском творческом процессе» [3]); время пробовали и определить в какие-то рамки, и

наоборот осознать его как нечто всеобъемлющее, всепоглощающее и вездесущее, что порождало философские рассуждения о времени в музыке (работы И. Е. Эратовой «Время как музыка неслышимая» [17]). В трудах музыковедов представлены и попытки изучения времени посредством точных наук (С. К. Борисов «Время и энергетическая концепция в музыке и физике» [1]).

Итак, особое место в музыковедении занимают исследования, посвященные преломлению категории времени в творчестве отдельных композиторов. С. В. Лукерченко в статье «О категории времени в творчестве Ю. Буцко» раскрывает художественную философию композитора, в глубинном слое которой лежит идея «культурно-исторической телепатии» (М. Бахтин) — передачи и воспроизведения через пространства и времена сложных мыслительных комплексов [7]. С. В. Лукерченко считает, что внимание Ю. Буцко к проблеме времени обусловлено его религиозным мировоззрением и представлением о человеческой жизни, протекающей между двумя полярными сферами — земной и небесной. Композитор создает оригинальную концепцию, характеризующуюся смысловой «двуустойностью» прошлого и настоящего. Одной ее координат является циклическое время, трактуемое в онтологическом смысле как время непрерывного сотворения жизни, где свершившееся событие продолжает существовать вечно. Другой координатой выступает субъективное, психологическое время, соотносимое с категорией настоящего. Пространство музыкальных произведений Ю. Буцко — это пространство авторского воображения с присущим ему симультанным временем, поток которого можно приостановить в любой точке, погрузившись в воспоминание и вызвав к жизни образы разных эпох [7].

Трактовка временного параметра О. Мессианом стала объектом изучения в работе «Оливье Мессиан и философия времени в музыке XX века» Т. В. Цареградской [16]. Анализируя «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», исследователь выявляет иерархию, в которой категория времени занимает главенствующее положение. Т. В. Цареградская указывает, что для О. Мессиана

ритм есть не частный случай организации звуков, но способ проникновения в сущность времени — физического, психологического и метафизического [16]. Особую ценность представляет произведенный в данной работе анализ категорий «ритмических персонажей», «необратимых ритмов», «симметричных пермутаций» и «вне темпа». Важнейший тезис Т. В. Цареградской заключается в следующем: мессиановская концепция времени неразрывно связана с синестезией «звук-цвет»; лады ограниченной транспозиции трактуются композитором как «цвета», данные духовному зрению и трансформирующиеся во времени. Тем самым время у О. Мессиана обретает качество хроматической изменчивости [16].

В современном музыковедении развивается и направление, связывающее композиторские техники и структурный анализ музыкального времени. Так, А. В. Макина в работе «Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века» рассматривает философские концепции (К. Дальхауз, Ж. Делез) в связи с конкретными композиторскими техниками — преломлением идей «чистой длительности» А. Бергсона в полиритмии О. Мессиана и ритмических структурах И. Стравинского [8]. А. А. Мёдова в статье «Онтология времён музыки: физическое и астрономическое время в музыкальном произведении» постулирует множественность времен в одном произведении: время пульсации, время интонации, астрономическое время, биографическое время композитора [10].

Особое место в ряду исследований феномена времени в музыке времени занимают очерки Е. В. Назайкинского, а именно его статья «О многослойности музыкального времени» [11]. Разрабатывая категорию музыкального пространства-времени как целостного феномена, Е. В. Назайкинский вводит понятие «третьей координаты» музыкальной ткани — глубины. Принципиальным для его концепции становится разведение «времени развертывания» и «времени развития». Композиция трактуется им как временная структура, управляющая слушательским восприятием [11].

Принципиально иной ракурс изучения времени открывают исследования области теории музыкального содержания, в частности, труды Л. П. Казанцевой [5]. В рабочей программе учебной дисциплины «Теория музыкального содержания» автором выделена специальная глава, посвященная пространству и времени. Ключевое открытие Л. П. Казанцевой состоит в смещении исследовательской оптики: время рассматривается не как априорная форма существования музыкального материала, но как семантический компонент, элемент содержания. Аналитика интересуется не то, сколько длится произведение, а какой образ времени в нем запечатлен — линейный, циклический, остановленный, катастрофический. Л. П. Казанцева предлагает конкретный инструментарий для выявления данного образа в фактуре, ритмическом рисунке и композиционной стратегии [5].

Таким образом, можно заключить, что феномен времени в музыковедении исследуется в трех основных ракурсах. Во-первых, время изучается в связи с индивидуальными композиторскими концепциями, где оно предстает как онтологическая категория («циклическое время» у Ю. Буцко) или связывается с синестезией и ритмическим параметром (О. Мессиан). Во-вторых, время анализируется как структурный и процессуальный параметр, что проявляется в выявлении «многослойности временных пластов» в произведении (Е. В. Назайкинский) и связей композиторских техник с философскими концепциями дления музыкального целого. В-третьих, теория музыкального содержания (Л. П. Казанцева) смещает фокус на семантику времени, рассматривая его образ (линейный, циклический, остановленный) как самостоятельный элемент содержания, воплощенный в фактуре и композиционной стратегии.

Ключевым тезисом в нашей работе стал тезис о том, что в музыке время может выступать не просто параметром реализации произведения, но и *самостоятельным художественным образом, главной темой или философской идеей*. Композитор способен создавать звуковой «портрет» времени — будь то

сиюминутное настоящее, ушедшее прошлое, ожидаемое будущее или вечность. По наблюдению Л. П. Казанцевой, в музыкальном искусстве можно выделить различные «модусы» образа времени: настоящее, прошедшее, будущее и вечное [5, 18–19]. Каждый из этих модусов находит свое специфическое выражение в композиторском творчестве, и белорусская музыка дает яркие примеры такого рода художественных решений.

Наиболее разработан в белорусской музыке, пожалуй, *модус прошлого*, реализуемый через память и воспоминание. У В. В. Оловникова (1919–1996) время прошлое становится лейтмотивом творчества. Композитор прошел путь от рядового до гвардии капитана, и этот опыт навсегда остался в его душе. Патриотическая тема стала одной из основных в его послевоенном творчестве. Его знаменитая «Лесная песня» (1950), посвященная партизанам, настолько точно воссоздала дух военной эпохи, что ветераны ошибочно вспоминали ее как народную, слышанную в 1943 году. Феномен воспоминания о том, чего не слышал — блестящее подтверждение того, как музыка способна создавать иллюзию подлинного времени.

В симфонической музыке время осмысляется философски, как личное переживание истории. В поэме «Из дневника партизана» (1942) Н. И. Аладова время предстает как субъективный поток воспоминаний человека, прошедшего войну. Это уже не хроника событий, а *внутреннее психологическое время личности*. Образ времени прошлого на определенном этапе истории белорусской музыки XX века настолько стал доминантным, что суровый, мужественный образ партизана может быть квалифицирован как ее идейно-эмоциональный лейтмотив, звучащий даже в непрограммных симфониях, квартетах и концертах.

Трагический модус прошлого как коллективной памяти воплощен в масштабном проекте Национального академического Большого театра Республики Беларусь «Патетический дневник памяти», реализованном благодаря фонду Президента Республики Беларусь по поддержке культуры и

искусства (2024, автор концепции и сценария – А. Моторная, музыкальный редактор – О. Ходоско). На музыке Е. К. Тикоцкого (1893–1970), Н. И. Аладова (1890–1972), А. В. Богатырева (1913–2003), В. В. Оловникова (1919–1996), Е. А. Глебова (1929–2000) возникло оперно-хореографическое действо, где прошлое предстает как живая хроника. Сочетание музыкальных фрагментов с подлинными дневниковыми записями военных лет создает эффект «ожившей истории», где прошлое врывается в настоящее.

Если прошлое у белорусских композиторов часто связано с конкретикой событий, то модус *вечного* требует иных средств — архаики, созерцательности, выхода за пределы повествовательности. В белорусской музыке вечность может проявляться через обращение к древним фольклорным пластам, где время теряет линейность и замыкается в круге природных циклов. В этом контексте показателен один из опусов Д. Б. Смольского (1937–2017). В его камерной оратории «Песни Хиросимы» для чтеца, двух солистов и двух фортепиано (1966, сл. японских поэтов Т. Симидзу, Э. Янедзи, С. Фукуду, Т. Она, Х. Номи) вечное предстает не как идиллия, а как трагическое измерение — память о катастрофе, которая должна длиться вечно, чтобы не повториться. Д. Б. Смольский смело использует современные техники композиции (додекафонию, сонористику), чтобы создать эффект вневременного звукового пространства, где конкретная трагедия перерастает в общечеловеческий, вечный символ страдания и предупреждения.

Таким образом, белорусские композиторы создали целую галерею музыкальных образов времени — от документальной хроники до глубокого философского размышления о вечности, от личного воспоминания до коллективной памяти народа. В каждом случае время перестает быть фоном и становится главным действующим лицом произведения.

Далее о том, как образ времени трактован в современных белорусских композиторских опусах. Рассуждения композитора в его музыкальном замысле о феномене времени чаще всего отображены в заглавии композиции. Объектом

нашего изучения стали произведения белорусских композиторов, в названии которых фигурирует образ времени либо намек на его присутствие. Среди них

– «Время плыть на лодке» (№8) из цикла «Сказки волшебного дерева» для струнного оркестра А. Ф. Литвиновского (2001),

– "Время слабости человека и цветов" из диптиха для скрипки и контрабаса Г. К. Гореловой (2010),

– "Сronos" для фортепиано В. Н. Корольчука (2010),

– часть 4 «Портрет времени (М. Шагал Автопортрет с часами)» цикла «Портреты» (музыкальные иллюстрации картин белорусских еврейских художников) для камерного оркестра, солирующего кларнета, и ударных инструментов Г. К. Гореловой (2015),

– Симфония №6 «Точка невозврата» О. И. Ходоско (2016),

– «No time to explain» («Нет времени объяснять») для симфонического оркестра А. В. Цалко (2016),

– "To the time" («Ко времени») для вибратона и маримбы А. А. Даньшовой (2019),

– концерт-поэма «Сердце и время» для фортепиано и симфонического оркестра И. А. Комара (2020),

– "Le Temps Filant" ("Тающее время") для фортепиано Н. Синяковой (2020),

– «Разговор со временем» для фортепиано Ю. Тихоновой (2025).

Образ времени нередко фигурирует и в эстрадно-вокальных сочинениях белорусских композиторов. Приведем в качестве примера песни «Это время – моё!» Л. Захлевногo (1989), «Время не ждет» В. Раинчика (2021). Особый содержательный контекст, связанный с природной цикличностью, пейзажностью, возникает в произведениях, продолживших традицию сочинений А. Вивальди, Й. Гайдна и др. композиторов прошлого, посвященных поэтизации времен года. В их ряду «Четыре времени года» Г. К. Гореловой (1999), Сюита для симфонического оркестра В. И. Каретникова "Времена года"

(2003), 4 пьесы для фортепиано «Поры года» Л. И. Симакович (2016), Симфония № 2 "Поры года" для смешанного хора a'capella О. И. Ходоско (2024).

Рассмотрим подробнее *особенности содержательной и музыкально-выразительной трактовки образа времени* в некоторых из представленных в нашем списке сочинений.

\* \* \*

В виде не линейного движения, а сложного, многомерного потока, в котором прошлое (воспоминание) и настоящее (ощущение утраты) существуют одновременно, просвечивая сквозь друг друга, предстает время в *Симфонии №6 «Точка невозврата» О. Ходоско (2016)*<sup>1</sup>. Данный симфонический опус предстает перед слушателем как философское размышление о времени, его неумолимом ходе, невозможности вернуться в прошлое и хрупкой природе человеческой памяти. Композитор отказывается от традиционного драматического конфликта, создавая «совсем тихую симфонию» (по выражению О. П. Савицкой), где внешнее господство красок уступает место строгой, почти камерной звукописи.

В ряду параметров музыкальной выразительности при воплощении образа времени для композитора определяющим в данном опусе стал *тембровый*. Основным носителем этого образа стала в данном произведении уникально трактованная группа ударных. Выдвигая на первый план челесту, вибрафон и маримбу, композитор следует за традицией композиторов XX века, использующих эти тембры для создания зыбкой, ирреальной атмосферы. Челеста с её парящим, чуть «расфокусированным» звуком становится главным голосом времени — не настоящего, а воспоминания о нем.

Контраст между движением и покоем становится главным драматургическим приемом, отображающим двойственную природу времени. Фрагменты *tutti* внезапно сменяются эпизодами «застывания». В подобных

---

<sup>1</sup> Рукопись неопубликованной к настоящему моменту партитуры Симфонии была любезно предоставлена нам автором.

моментах время словно останавливается: на фоне тянущегося звука кларнетов возникает тремоло виолончели, или же «прозрачная» группа тембров (струнные, флейта и вибрафон) создает эффект хрупкого, вневременного звукового образа (см. Пример №1 в Нотном приложении). Особенно показателен эпизод с остинатным *pizzicato* виолончелей и контрабасов — это пульсирующая основа, на которую, словно обрывки мыслей или далекие голоса, накладываются отрывистые мотивы духовых, исполненные приемом *air noise* (см. Пример №2 в Нотном приложении).

Сквозь ткань настоящего прорастает главный символ ушедшего времени — «праидея» симфонии, простая и светлая до-мажорная мелодия, сочиненная композитором в детстве (см. Пример №3 в Нотном приложении). Она проводится начальном разделе Симфонии у челюсты<sup>2</sup>. Она не подвержена развитию, являясь идеальным, неизменным образом прошлого, символом утраченной гармонии мира. Ее продолжением (в четвертом разделе) становится тема в партии труб, основанная на секундовом мотиве вопроса, сопровождаемая алеаторическим хаосом звучания остальных инструментов оркестра.

После этого наступает финальный раздел, решенный как «сжатая зеркальная реприза», по наблюдениям О. П. Савицкой [15, 58]. В наступившей тишине челюста проводит ту самую детскую тему. Челесту сопровождает тембр маримбы, вплетается арфа и, наконец, вступает детский голос. Это не просто необычный и неожиданный тембр, это «звуковой портал» в детство. Композитор цитирует здесь текст одной из песен немецкой группы «Rammstein», слова которой — об умерших детях, становящихся ангелами, — переворачивают восприятие. Светлая песенка окрашивается в тона леденящей внутренней пустоты, одиночества и отрешенности. Детство оказывается недостижимым раем, «тем светом», куда можно заглянуть лишь через призму искусства.

---

<sup>2</sup> О. П. Савицкая трактует формообразование рассматриваемой Симфонии как «свободную сквозную композицию неконтрастных в темповом отношении пяти разделов» [15].

Финальный раздел Симфонии не подводит итог в традиционном смысле. Время не завершает свой бег, а возвращается на круги своя. Все заканчивается так же, как и начиналось — на одной тянущейся ноте у скрипок. И в этом «безмолвии» последнее слово вновь остается за вибратоном. Его затухающий звук — это и есть ответ на вопрос о времени: это эхо навсегда ушедшего, единственная форма, в которой вечность может существовать в бренном мире. О. Ходоско воссоздает не столько историю, сколько состояние — состояние человека, вглядывающегося в зеркало прошлого и видящего там лишь призраков, которые лишней раз напоминают о боли необратимости.

\* \* \*

Необратимость времени, невозможность вернуться назад в прошлое отобразила и *Симфония В. Воронова (2023)*, премьера которой состоялась на фестивале «Площадь искусств» в Санкт-Петербургской консерватории. В одном из интервью композитор так прокомментировал замысел данного опуса: «Нельзя ничего вернуть. Ни вступить в одну реку дважды, ни вернуть близких, ни повернуть вспять жизнь. Есть вещи, которые никогда не вернуть: если их больше нет, то их нет нигде» [2]. Особенности трактовки образа времени оказали влияние в данном случае на *композиционную логику* Симфонии и на *задействованные автором техники композиции*.

Написанная по заказу главного дирижера ЗКР Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии Николая Алексеева, Симфония В. Воронова двухчастна. Подобный облик произведения не только спровоцирован тем, что классический четырехчастный цикл композитору «не интересен», но и стремлением вписать произведение в заказанные дирижером компактные временные рамки – 30 минут общего звучания. По комментарию автора, «Внутри одной части есть некое диалектическое развитие, по словам автора, – в другой — нет» [2]. Не менее любопытным является и следующий комментарий автора – части Симфонии могут быть исполнены в любом порядке. Материал второй части произведения

изложен в свободно трактованной додекафонной технике, что, возможно, и указывает на стремление композитора создать ощущение разорванности и нелинейности времени, отразить трагедийность осознания его необратимости<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Ритмический и тембровый параметры* выходят на первый план в обрисовке образа времени в *Концерте-поэме «Сердце и время» И. Комара (2020)* – оригинально решенном с точки зрения концептуального содержания опусе. Композитор стремился показать своё отношение к определенным жизненным процессам человека: «Сердце и время стучат одинаково, однако в конце его сердце замедляется и он умирает, а время неизбежно течёт дальше, тем самым показывая, что смерти во времени не существует» [из личных бесед с композитором]<sup>4</sup>.

Основная идея произведения предельно ясно отображена в музыке Концерта-поэмы: разнообразная по вариантам фактурного изложения, задействующая фактически все регистры, партия солирующего фортепиано в начальных и конечных тактах произведения очевидно отображает стук человеческого сердца. Этот стук может быть воспринят и как изображение времени – сложная ритмическая организация тематизма возможно и направлена на воссоздание обобщенного и неуловимого образа времени. Диалектичность развития образа заключена в противопоставлении описанных начальных тактов конечным, в которых к звучанию оркестра подключена оstinатно повторяемая (в виде мерных четвертей) партия *метронома* (берущего на себя, по сути, функцию ударного инструмента), словно призванная подчеркнуть неумолимость хода времени (см. Пример №4 в Нотном приложении).

---

<sup>3</sup> Видеозапись материала Симфонии В. Воронова доступна по ссылке: [https://vk.com/video-34884057\\_456241065](https://vk.com/video-34884057_456241065)

<sup>4</sup> С партитурой Концерта-поэмы «Сердце и время» И. Комара можно ознакомиться в электронном виде по ссылке <https://elib.nlb.by:8070/viewer?markID=BY-NLB-br0001890903&fileID=10423349>. Видеозапись оркестрового исполнения сочинения доступна по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=xUWQi59cuWk>

Изначально синхронизированная с метрономом, партия фортепиано постепенно обнаруживает ритмические «неровности». В конечном итоге партия метронома начинает превалировать, оставаясь без сопровождения, что в свою очередь реализует принцип концертного взаимодействия участников рассматриваемого музыкального «действия». Уход в небытие партии фортепиано символически отображает постепенное угасание жизни. И в то же время продолжающая звучать несмотря ни на что партия метронома будто запечатлевает мысль о том, что "смерти во времени не существует".

\* \* \*

Принципиальна роль таких параметров, как *техника композиции и метроритм* в фортепианной пьесе "*Le Temps Filant*" ("*Тающее время*") Н. Синяковой (2020), которая, по словам автора, вдохновлена размышлениями о том, «что реально, а что всего лишь сон. Эту грань часто трудно ощутить»; время, по мысли автора, это «неуловимая субстанция» [из личных бесед с композитором]<sup>5</sup>. Знакомство с материалом данного произведения словно провоцирует мысли о том, насколько мы уверены в том, что видим и чувствуем. Тонко и неуловимо меняющийся гармонически и ритмически паттерн произведения, изложенного в технике, близкой минималистической, словно намекает на неуловимость грани между сном и реальностью, а, по сути, на неуловимость времени (см. Пример №5 в Нотном приложении).

Образ времени в трактовке Н. Синяковой имеет следующие особенности: переменный метр на протяжении всего произведения (как и в опусе И. Комара); непрерывность движения нижнего фактурного голоса, представленная в эклектическом соединении с «рваностью» мелодической линии; порождающие ощущение подлинного «истаивания» музыкального материала конечные такты пьесы, акцентирующие космически нереальный и едва уловимый характер

---

<sup>5</sup> Неопубликованная рукопись пьесы «Тающее время» Н. Синяковой была любезно нам предоставлена автором.

образа.

\* \* \*

Особую выразительность пьесе *А. Даньшовой «Ко времени» (2019)* придает *нетрадиционный инструментальный состав*: дуэт инструментов ударной группы – вибратона и маримбы<sup>6</sup>. Автором выстраивается диалог тембров (указывающий на преломление в драматургии произведения в том числе приемов *театрализации*), в котором вибратон выполняет функцию изменчивого аккомпанемента, а маримба выступает в роли солиста (хотя иногда их партии словно меняются ролями). Партия вибратона строится на повторяющихся паттернах из четырех нот шестнадцатыми длительностями, которые, взаимодействуя с линией маримбы, постоянно обновляют гармоническую краску. В свою очередь, мелодия маримбы отличается широкими скачками на диссонирующие интервалы — чаще всего септимы и ноны, что придает звучанию ощущение напряжения и неустойчивости.

«Ко времени» представляет собой пример сквозной композиции, где отсутствует жесткое деление на разделы, а единственным ориентиром формы служит реприза начального материала, возникающая в конце. Главным «инструментом» в создании образа времени становится *ритмическая организация*. Мелодическая линия в партии маримбы намеренно прерывиста и ритмически неопределенна: она то застывает в долгих длящихся нотах, то внезапно перехватывает движение шестнадцатыми у вибратона, стремительно взлетая вверх (см. Пример №6 в Нотном приложении). Кроме того, в теме часто акцентируется внимание на слабых долях такта, что в сочетании с переменным ритмом создает эффект зыбкости и хаотичности. Слушателю действительно сложно уловить четкий метроритм — это намерение композитора, благодаря которому течение времени воспринимается как размытое и неуловимое.

---

<sup>6</sup> Нотный материал сочинения пока официально не опубликован. С видеозаписью его исполнения можно ознакомиться по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=XvIVHVYIGIQ>

К финалу произведения все приходит к «пустым» интервалам — октавам и квинтам. На последней странице ненадолго паттерны шестнадцатых исчезают из партии вибрафона, переходя к маримбе, тогда как сам вибрафон теперь ведет линию двухголосными октавами. Само произведение завершается у маримбы квинтой. Этот уход от насыщенного движения к указанной квинтовой вертикали, символизирующий остановку времени, его растворение, подводит итог образного развития – от тревожной пестроты мгновений к ощущению вечности или пустоты (см. Пример №7 в Нотном приложении).

\* \* \*

В заключительном аналитическом очерке речь пойдет о пьесе №4 «*Портрет времени (М. Шагал Автопортрет с часами)*» цикла «*Портреты*» (музыкальные иллюстрации картин белорусских еврейских художников) для камерного оркестра, солирующего кларнета, и ударных инструментов Г. Гореловой (2015)<sup>7</sup>. В отличие от камерного диалога ударных в пьесе А. Даньшовой, Г. Горелова «рисует» образ времени средствами оркестра и солиста. Это, пожалуй, единственное произведений из всех рассмотренных нами, где образ времени представлен не столько с позиций автора-композитора, сколько сквозь призму его видения художником. Образная категория времени выведена автором на первый план, за счет использования контраста между статикой и динамическим импульсом, а также за счет особой тембровой драматургии.

В основе композиции лежит принцип остинато: оркестровая ткань строится на повторяющихся, механистичных элементах, которые создают ощущение неумолимого, «вечного» течения времени, существующего вне зависимости от человеческого переживания (см. Пример №8 в Нотном приложении). На этом фоне солирующий кларнет выступает как голос человека,

---

<sup>7</sup> Электронная версия партитуры сочинения доступна по ссылке <https://elib.nlb.by:8070/viewer?markID=BY-NLB-br0001350697&fileID=6610129>. Видеозапись его исполнения см. здесь <https://www.youtube.com/watch?v=ZRYH5iAozA0>

оказавшегося во власти этого временного потока. Его партия, напротив, полна экспрессии, гибкой фразировки и ритмической свободы — это попытка осмыслить время, вступить с ним в диалог или выразить сопротивление его равнодушному ходу.

Особую роль в создании «портрета» играет тембр и регистр. Кларнет используется композитором в разных ипостасях: то в низком, тревожно-гулком регистре, то в напряженном, пронзительном верхнем. Смена регистров создает ощущение временных «сдвигов» — взгляда на одно и то же явление словно из разных временных точек. Он то отступает, замолкая, то вновь вступает в неравную борьбу.

Партия ударных инструментов здесь выполняет функцию хронометра. В отличие от А. Даньшовой, в сочинении которой ритмическая хаотичность создавала ощущение размытости, Г. Горелова часто использует ударные как «точки отсчета» (см. Пример №9 в Нотном приложении).

Обратим внимание и на полифонию пластов: Г. Горелова не объединяет оркестр в едином порыве, а расслаивает его: остигатный фон живет в одном темпоритме, кларнет — в другом, свободном, а ударные играют роль метронома. Это позволяет слушателю одновременно ощутить и бесконечную длительность, и сиюминутное переживание.

Таким образом, если А. Даньшова в «To the time» исследует время через зыбкость музыкального материала, необычность ритма и тембра, погружая слушателя в «здесь и сейчас», то Г. Горелова в «Портрете времени» воплощает масштабную идею, в которой время предстает как объективная, возможно враждебная стихия, с которой человек пытается вступить в поединок.

\* \* \*

В завершение аналитического раздела кратко обратимся к еще двум опусам – А. Цалко и Ю. Тихоновой, авторами которых для воплощения образа времени применены оригинальные музыкально-выразительные приемы. В пьесе *«Нет времени объяснять» для симфонического оркестра А. Цалко (2016)*

образ времени трактован в юмористическом ключе<sup>8</sup>. Данный опус, тематизм которого решен в неоклассицистском духе, был задуман композитором как концертный экспромт, название которого содержит намек на исполнение без предварительных репетиций, «без объяснений». Определяющими при характеристике образа в данном сочинении стали *ритмический и фактурный* параметры. Ощущение ускоренного хода времени рождается уже в начальных тактах – оркестровое *tutti* буквально «выстреливает» многократной репетицией кластерного созвучия, изложенного на протяжении двух с половиной тактов шестнадцатыми длительностями, после чего наступает внезапная полуторатактовая генеральная пауза; далее прием повторяется вновь, при этом протяженность *tutti*'йного фрагмента звучания сокращена, тактов же «молчания» становится три (см. Пример №10 в Нотном приложении). Игровая логика композитора проявляет себя здесь не только в постоянной смене пропорций звучащего и незвучащего, но и в том, что даже моменты паузирования оркестра решены в переменном метре.

Основным композиционным приемом в фортепианной пьесе «*Разговор со временем*» Ю. Тихоновой (2025) становится диалог (о чем нетрудно догадаться из названия) между фактурными голосами, реализуемый в том числе с помощью приемов полифонизации музыкальной ткани (см. Пример №11 в Нотном приложении). Принципиально замедленный темп (*Andante*), проведение темы в виде ритмически синхронных октавных дублировок голосов указывают на неспешный вдумчивый характер олицетворяемого пьесой «разговора».

\* \* \*

*Заключение.* В современных белорусских композиторских опусах образ времени довольно часто становится предметом музыкального осмысления. Произведения, воссоздающие данный образ, характеризуются принадлежностью к различным жанровым сферам, а также разнообразием

---

<sup>8</sup> Видеозапись концертного исполнения данного сочинения доступна по следующей ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=uuxcz53boDQ>.

избираемого композиторами исполнительского состава. Глобальность, философичность, сопровождающие процесс музыкального олицетворения образа времени, нередко приводят композитора к выбору оркестровых средств (Г. Горелова, О. Ходоско, В. Воронов, И. Комар, А. Цалко). Глубоко личностный характер воссоздаваемого образа может приводить к обращению к тембру солирующего фортепиано, символизирующему, вероятно, голос самого автора (И. Комар, Н. Синякова, Ю. Тихонова). В произведении Г. Гореловой эту же функцию выполняет солирующий кларнет. В ряде рассмотренных опусов, кроме того, очевидно особое внимание композиторов к тембру и выразительным возможностям ударных инструментов (О. Ходоско, А. Даньшова, И. Комар), призванных воссоздать пульс времени, темпоритм которого уникален в каждом музыкальном замысле.

Обращает на себя внимание использование различных техник композиции в произведениях, исследующих феномен времени, таких, как, в частности, додекафония, минимализм. Привлечение именно указанных техник представляется неслучайным. Додекафония модифицирует традиционное ощущение музыкального времени, в сравнении с тональной системой; время становится фрагментарным, субъективным, наполненным деталями и внутренним напряжением. Музыкальный минимализм в свою очередь предлагает слушателю опыт восприятия времени, как растянутого, текучего, субъективного.

Содержательные акценты трактовки концепта времени композиторами, высвечивающие богатство и многогранность данной художественно-концептуальной идеи, варьируются у разных авторов. Так, О. Ходоско, В. Воронов, Г. Горелова демонстрируют его философское автобиографичное осмысление; ускользящее время, его оставшиеся мгновения запечатлены И. Комаром, Н. Синяковой; вечная схватка с неумолимым течением бытия, драматически-конфликтная интерпретация образа воплощены в опусах Г. Гореловой, И. Комара; в более мягком освещении – как диалог героя и

времени – тема представлена у А. Даньшовой и Ю. Тихоновой; наконец, произведение А. Цалко отразило возможно немного неожиданную юмористическую трактовку рассматриваемой идеи.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисов, С. К. Время и энергетическая концепция в музыке и физике / С. К. Борисов // Музыка и научные парадигмы: сб. статей. – Москва, 2022. – С. 112–125.
2. Воронов, В. В. «Работа композитора слишком кропотлива и сложна, чтобы писать большие опусы без уверенности, что они когда-нибудь прозвучат»: интервью / беседовала Г. Садых-заде – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7364632> (дата обращения: 26.03.2026).
3. Григорьев, В. Ю. О роли времени в исполнительском творческом процессе / В. Ю. Григорьев // Музыка и категория времени: сборник материалов конференции. – Москва: АСМ, 2003. – С. 5–15.
4. Диденко, В. Д. Концептуализация феномена времени в современной философско-эстетической мысли и музыкальном творчестве / В. Д. Диденко, В. В. Калицкий // Общество: философия, история, культура. – 2017. – № 9. – С. 18–24. – DOI: 10.24158/fik.2017.9.5.
5. Казанцева, Л. П. Рабочая программа учебной дисциплины «Теория музыкального содержания» по специальности: 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (уровень бакалавриата). – Астрахань: ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)», 2021. – 34с.
6. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев ; вступ. ст. А. А. Тахо-Годи ; сост. и подгот. текста И. И. Маханькова. – Москва: Правда, 1990. – С. 194–388.
7. Лукерченко, С. В. О категории времени в творчестве Ю. Буцко / С. В. Лукерченко // Музыка и категория времени: сборник материалов конференции. – Москва: АСМ, 2003. – С. 21–34.

8. Макина, А. В. Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века: монография / А. В. Макина. – Санкт-Петербург: Лань, 2021. – 234 с.
9. Малышев, И. В. Хронотоп музыкального произведения: Метаморфозы музыкального времени и пространства / И. В. Малышев // Вестник Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2019. – № 4. – С. 10–23.
10. Мёдова, А. А. Онтология времён музыки: физическое и астрономическое время в музыкальном произведении / А. А. Мёдова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 183–194. – DOI: 10.17223/22220836/35/17.
11. Назайкинский, Е. В. О многослойности музыкального времени / Е. В. Назайкинский // Музыкальная академия. – 2018. – № 2. – С. 15–21.
12. Остромогильский, И. В. Трактовка категории времени в новой музыке второй половины XX века. – URL: [http:// https://cyberleninka.ru/article/n/traktovka-kategorii-vremeni-v-novoy-muzyke-vtoroy-poloviny-xx-veka/viewer](http://https://cyberleninka.ru/article/n/traktovka-kategorii-vremeni-v-novoy-muzyke-vtoroy-poloviny-xx-veka/viewer) (дата обращения: 27.02.2026).
13. Петинава, М. А. Темпоральность музыки (Социальные и культурфилософские основания музыкальной культуры XX века): монография / М. А. Петинава. – Самара: Самарский государственный технический университет, ЭБС АСВ, 2016. – 186 с. – ISBN 978-5-7964-1941-0.
14. Петинава, М. А. Онтология музыкального: наброски к темпоралистской философии / М. А. Петинава // Аспирантский вестник Поволжья. – 2014. – № 3-4. – С. 38–41. – DOI: 10.17816/2072-2354.2014.0.3-4.38-41.
15. Савицкая, О. П. Симфоническая гексалогия Олега Ходоско: метаморфозы жанра и константы стиля / О. П. Савицкая // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2018. – № 32. – С. 50–59.
16. Цареградская, Т. В. Оливье Мессиаан и философия времени в музыке XX века / Т. В. Цареградская // Музыка и категория времени: сборник материалов конференции. – Москва: АСМ, 2003. – С. 34–44.

17.Эратова, И. Е. Время как музыка неслышимая / И. Е. Эратова // Музыка и категория времени: сборник материалов конференции. – Москва: АСМ, 2003. – С. 112–119.

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

*Пример №1. Ходоско О. И. Симфония №6 «Точка невозврата»: тт. 70–77.*

70 70  
2 Cl. *p*  
Vc. solo

*Пример №2. Ходоско О. И. Симфония №6 «Точка невозврата»: тт. 268–276.*

23  
268 268  
2 Fl.  
2 Cl.  
P-ti  
Mrb.  
T-tam  
P-no  
Vc.  
Cb.

Пример №3. Ходоско О. И. Симфония №6 «Точка невозврата»: тт. 29–38.

Musical score for Example 3, measures 29–38. The score includes parts for Cello (Cel.), Violoncello solo (Vc. solo), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Cello part features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 33. The Vc. solo part has a sustained note with a dynamic marking of *mp*. The Vc. and Cb. parts have pizzicato markings and a dynamic marking of *mf*.

Пример №4. Комар И. А. Концерт-поэма «Сердце и время»: тт. 277–283.

Musical score for Example 4, measures 277–283. The score includes parts for Maracas (M-mo.) and Piano (Pno.). The Maracas part consists of a rhythmic pattern of vertical strokes. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Пример №5. Синякова Н. Г. "Le Temps Filant" ("Тающее время"): тт. 25–34.

Musical score for Example 5, measures 25–34. The score includes parts for Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 25–29, and the second system covers measures 30–34. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in time signature and key signature.

Пример №6. Даньшова А.А. «Ко времени» для вибратона и маримбы:  
тт. 3–8.

Musical score for Example 6, measures 3–8. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves: Vibraphone (Vib.) and Marimba (Mrb.).

- Measure 3: Vib. has a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked *mp*. Mrb. has a continuous eighth-note pattern.
- Measure 4: Vib. has a half note (Bb4). Mrb. continues the eighth-note pattern.
- Measure 5: Vib. has a half note (C5). Mrb. continues the eighth-note pattern.
- Measure 6: Vib. has a half note (Bb4). Mrb. continues the eighth-note pattern.
- Measure 7: Vib. has a half note (A4). Mrb. continues the eighth-note pattern.
- Measure 8: Vib. has a half note (G4). Mrb. continues the eighth-note pattern.

Пример №7. Даньшова А.А. «Ко времени» для вибратона и маримбы:  
тт. 50–58.

Musical score for Example 7, measures 50–58. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves: Vibraphone (Vib.) and Marimba (Mrb.).

- Measure 50: Vib. has a half note (G4) followed by eighth-note patterns. Mrb. has eighth-note patterns, a quarter rest, and a half note (G4).
- Measure 51: Vib. has eighth-note patterns. Mrb. has a half note (G4) and a half note (Bb4).
- Measure 52: Vib. has eighth-note patterns. Mrb. has a half note (G4) and a half note (Bb4).
- Measure 53: Vib. has eighth-note patterns. Mrb. has a half note (G4) and a half note (Bb4).
- Measure 54: Vib. has eighth-note patterns. Mrb. has a half note (G4) and a half note (Bb4).
- Measure 55: Vib. has eighth-note patterns. Mrb. has a half note (G4) and a half note (Bb4).
- Measure 56: Vib. has a half note (G4). Mrb. has eighth-note patterns.
- Measure 57: Vib. has a half note (G4). Mrb. has eighth-note patterns.
- Measure 58: Vib. has a half note (G4). Mrb. has eighth-note patterns.

Пример №8. Горелова Г. К. Пьеса №4 «Портрет времени (М. Шагал Автопортрет с часами)» цикла «Портреты» (музыкальные иллюстрации картин белорусских еврейских художников) для камерного оркестра, солирующего кларнета, и ударных инструментов: тт. 1–2.

Musical score for Example 8, measures 1–2. The score is for a chamber orchestra and a solo clarinet. The instruments shown are Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Clarinet (Cl.). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *div.* and *ff marcatisissimo*. The Violin I part features a rapid, repetitive rhythmic pattern. The Violin II, Viola, and Cello parts also feature similar rhythmic patterns, with the Cello part marked *pizz.* (pizzicato). The Double Bass part is mostly silent. The Clarinet part is not visible in this snippet.

Пример №9. Горелова Г. К. Пьеса №4 «Портрет времени (М. Шагал Автопортрет с часами)» цикла «Портреты» (музыкальные иллюстрации картин белорусских еврейских художников) для камерного оркестра, солирующего кларнета, и ударных инструментов: тт. 16–18.

Musical score for Example 9, measures 16–18. The score is for a chamber orchestra, a solo clarinet, and percussion. The instruments shown are B♭ Cl., Bl., Bgo. Dr. (Low Bongo), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked *mf* and *pizz.* (pizzicato). The B♭ Cl. part features a melodic line. The Bl. part is silent. The Bgo. Dr. part features a rhythmic pattern. The Vln. I part features a rhythmic pattern. The Vln. II part features a melodic line with *gliss.* (glissando) markings. The Vla. part features a rhythmic pattern. The Vc. part features a rhythmic pattern. The D.B. part features a rhythmic pattern. The Clarinet part is not visible in this snippet.

Пример №10. Цалко А. «Нет времени объяснять»: тт. 5–10.

①  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  ②

①  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  ②

Пример №11. Тихонова Ю. «Разговор со временем»: тт. 20–31.

Musical score for Example No. 11, measures 20–31. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system (measures 20–25) features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes in measure 22. The bass clef part starts with a *mf* dynamic. The system concludes with a double bar line and a 6/8 time signature. The second system (measures 26–31) continues the piece. The treble clef part begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with various intervals. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a 6/8 time signature. The tempo marking **Presto risoluto** is positioned at the top right of the first system.