

ВВЕДЕНИЕ

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ. ВОПРОСЫ РИТМА В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Ритм — один из первоисточников, первоэлементов музыки, всегда жизненно важный для музыкального искусства. В многовековой истории европейской музыки параллельно с развитием гармонии, мелодики и всех других элементов шло также и развитие ритмической стороны, иногда приводившее к крутой ломке установившихся, традиционных средств, ритма, к изменению «ритмического мышления». Эволюция ритмики побуждала теоретическую мысль описывать новые ритмические явления, устанавливать закономерности ритма, вырабатывать композиционные правила ритма и объяснять его сущность. Потребность в теоретических обоснованиях явлений ритма особенно ощущалась в периоды резких качественных сдвигов в ритмике. Один из таких периодов наступил в начале XX века, когда радикальные изменения затронули все главные элементы музыкального языка.

За многовековую историю музыки суждений о ритме сложилось немало. Но, несмотря на обилие описаний и теорий ритмики, сказанного в них недостаточно для того, чтобы понять современное состояние ритмики, ответить на вопросы творческой практики ритма в XX веке. Однако и по отношению к профессиональной музыке нескольких предыдущих веков достижения науки о ритме принципиально отличаются от достижений смежных музыкальных наук: о гармонии, полифонии, форме. Отличие в том, что в теории гармонии, как и в теории формы, на каком-то определенном историческом этапе было создано самостоятельное классическое учение (в теории формы даже дважды — учение о полифонических формах и о гомофонно-гармонических), а в теории ритма подобного классического учения не возникло. Лишь теория Аристоксена благодаря развитости и стройности могла бы считаться классической в области ритма. Но она, во-первых, связана с художественной практикой, слишком далекой от современного восприятия (несмотря на отдельные попытки реставрации), во-вторых, захватывает музыкальную ритмику в той стадии, когда она еще не отделилась от стиха и поэтому не может служить объектом учения о собственно музыкальном ритме.

Каковы же причины столь неодинакового развития учений о гармонии, полифонии, форме, ритме?

Самостоятельные учения о гармонии и полифонии возникли главным образом потому, что гармония и полифония в определенные периоды истории музыки стали важнейшей основой формы, ведущей формообразующей силой в музыкальном произведении. Строгие же законы формы произведения стали условием существования собственно музыкальных форм, их независимости от ближайших смежных искусств, поэзии и танца, от которых музыка была неотделима в своих жизненных истоках.

А для того чтобы какое-либо начало в музыкальной форме (гармония, полифония) смогло выполнять свою ведущую функцию, оно само должно быть развито и высокоорганизовано. И музыкальная форма, для того чтобы существовать самостоятельно, без непосредственной зависимости от других искусств, должна обладать высочайшей внутренней организацией. Этим первостепенным значением гармонии и полифонии для самостоятельности музыкальной формы и первостепенным значением формы для самостоятельности музыки как искусства, а также сложностью законов высокоорганизованной гармонии, полифонии, формы, требующей от музыканта специальных знаний и навыков, объясняется наибольшее развитие данных учений.

Что же касается ритма, то на протяжении нескольких последних веков в профессиональной музыке не складывались такие художественно значительные стили, где ритм играл бы основополагающую роль в форме и достиг высшей сравнительно с другими элементами организации.

Наиболее строгую организацию ритм приобрел, безусловно, в стиле венского классицизма, особенно у Бетховена, что выразилось в укреплении метрической системы¹. И как раз в этом стиле до наивысшей точки поднялась организация гармонии (благодаря строгой функциональной системе), а вместе с гармонией и ритмом — организация крупной инструментальной формы.

Однако строгость ритмической организации в этом стиле достигнута благодаря поддержке ритма со стороны гармонии. Поэтому в венскоклассической форме ритм уступает гармонии по значению и не становится третьим определяющим фактором, наряду с гармонией и тематизмом. Он оказывается первейшим и необходимым помощником и гармонии для ее функциональной организации, и гармонии с тематизмом, вместе взятых, для создания классической формы (она, как известно, преимущественно крупная).

¹ Понятие «ритм» в данной работе применяется в основном в широком смысле слова, оно включает в себя понятие «метр» как способ ритмической организации (определения ритма и метра см. во Введении и гл. 1). Но иногда вводится и понятие ритма в узком смысле слова, как соотношение длительностей соседних звуков, а также понятие метро-ритма, объединяющее ритм в узком смысле и метр.

Поскольку ритм в прошлом европейской профессиональной музыки не становился первоосновой формы и не превосходил другие элементы по организованности, создание специального учения о ритме не могло иметь активно-действенного, практического характера — оно не диктовалось потребностями музыкальной практики, и, наоборот, музыкальная практика не давала достаточного материала для теоретических выводов. По этой причине, в частности, метро-ритмическая теория Римана оказалась менее перспективной, чем его гармоническая концепция, хотя этот ученый одинаково энергично разрабатывал и проблемы гармонии и проблемы ритма.

В отношении ритмической активности редкое исключение составила музыкальная практика XX века. В творчестве одного из крупнейших композиторов этого столетия, Стравинского, ритм занял (правда, не в крупной, а в малой форме) столь же важную, ведущую позицию, какую раньше занимала гармония, изменив, таким образом, классическое соотношение элементов в организации формы. Уже один этот факт, не говоря о многих других, значительных, но менее принципиальных фактах возросшего значения ритма в XX веке, заставляет по-новому, более высоко оценивать формообразующие возможности ритма и рассматривать его в таком аспекте, какой был невозможен в прошлом. Ритмические достижения музыкальной практики XX века, с одной стороны, делают теоретическую проблему ритма актуальной для современной творческой практики, с другой — дают принципиально новый материал, позволяющий современной теории полнее, чем раньше, судить о ритме вообще.

В связи с тем что в теории ритма не сложилось классическое учение о ритме, в ней не выработалась и та многообразная методология анализа отдельных явлений ритма, которой располагает и теория гармонии, и теория полифонии, и теория формы. Классическое учение о гармонии, например, имеет стройную систему критериев, позволяющих судить о свойствах и качествах гармонии в целом и в деталях, в крупном и малом масштабе: устой — неустой, консонанс — диссонанс, тоника — субдоминанта — доминанта, тональность главная — тональность побочная, тональность родственная — тональность неродственная, модуляция — отклонение — сопоставление, трезвучие — септаккорд, созвучие терцового строения — созвучие нетерцового строения, звук аккордовый — звук неаккордовый и т. д. и т. п.

Благодаря многообразию и систематичности критериев в области гармонии, возможно дать ответы, например, на такие существенные вопросы, как отличие гармонии Вагнера или Дебюсси от гармонии Бетховена.

В теории же ритма, хотя и нет недостатка в общих концепциях, каждая исходит из тех или иных частных ритма, игнорируя другие, и поэтому оказывается весьма далекой от систематизированного многообразия, свойственного классическому учению

о гармонии. Так, одна концепция базируется на аристоксеновском учении о стопах, другая исходит из принципов ямбизма и квадратности, третья объясняет музыкальный ритм через ассоциации с внешним миром (подробнее об этих концепциях будет сказано в последующем обзоре литературы о ритме). Поэтому, несмотря на многообразие аспектов исследования ритма, из-за методологической неразработанности многих вопросов и отсутствия систематизации уже изученных явлений ритма, на такие существенные вопросы, как, например, отличие ритмики Вагнера или Дебюсси от ритмики Бетховена, получить ответ весьма затруднительно.

Основной методологический недостаток работ о ритме, на наш взгляд, состоит в недооценке музыкального ритма как специфически музыкального явления, в недостаточном внимании к его органическим связям с мелодикой, гармонией, формой.

Методология анализа ритма, как мы уже говорили, непосредственно зависит от материала, предоставляемого музыкальной практикой. Если сам ритм развит, организован и играет значительную роль в форме, то и методология его анализа также становится более совершенной. Так, наибольшая степень организации ритма, как мы отмечали, присуща стилю венского классицизма. Основанная на изучении этого стиля метро-ритмическая концепция Римана (несмотря на ее натяжки и догматизм, за которые она справедливо критиковалась) методологически ценна тем, что ритм не отрывается от ведущих средств организации музыкального материала, он всюду связан с гармонией, главным формообразующим элементом классической формы, и действие ритма, как и гармонии, рассматривается в органической связи с музыкальной формой.

Как было сказано выше, у композиторов XX века, по сравнению с композиторами прошлого, появилось нечто принципиально новое в использовании ритма, что одновременно и требует и позволяет обновить методологию анализа ритма.

Задача предлагаемой работы — определить выразительное и формообразующее значение ритма в ряде стилей композиторов XX века. При этом автор не задается целью систематизировать конкретные ритмические рисунки, а стремится дать описание различных типов ритмики, принципов ритмической организации, функционального значения ритма в форме. Выводы о музыкальном ритме и метре сделаны на основе анализа ритма в контрастных стилях композиторов одной и той же эпохи — первой половины XX века. Общее понимание ритма, на которое опирается автор, соответствует некоторым из существующих определений, данным прежде всего в работах советских теоретиков — Должанского (формулировка ритма)¹, Мазеля и Цуккермана (определение

¹ А. Должанский. Краткий музыкальный словарь. М.—Л., 1966.

метра, его различных градаций, соотношения с ритмом в широком и узком смысле слова)¹.

Несмотря на определенные достижения в разработке вопросов ритма, имеющиеся в русской дореволюционной и советской музыкальной теории, в отечественном музыковедении в целом проблемам ритма уделялось недостаточное внимание. На русском языке очень немного специальных музыкально-теоретических исследований о ритме, и диспропорция по численности между отечественными и иностранными работами на эту тему огромна (особенно если сравнить число русских и немецких трудов). Каковы бы ни были недостатки немецких и других иностранных работ о ритме, нельзя считать достоинством и слабое внимание к ритму в отечественной теории. Отрыв от практики здесь заметен еще и потому, что русскими композиторами XX века — Стравинским, Прокофьевым, Шостаковичем — сделаны важнейшие завоевания в области ритма. Примечательно также, что переворот в ритмике, оказавший влияние на всю музыкальную культуру XX века, совершил Стравинский, создав в 1912—1913 гг. балет «Весна священная», одно из самых русских своих произведений.

Музыкальное творчество XX века для теории ритма интересно не только благодаря новым ритмическим явлениям, благодаря произошедшему перевороту, но и потому, что в XX веке доведены до крайности тенденции ритма предшествующих веков. Сопоставление и сравнение различных, даже противоположных, стилей композиторов XX века по их ритмической индивидуальности дает возможность увидеть не только разнообразные стили ритмики и связанные с ними особенности музыкального содержания, но также исторически сложившиеся типы ритмики и связанные с ними общие типы эмоционального строя музыки.

Необходимостью сопоставить друг с другом ритмические стили с противоположными тенденциями, принадлежащие разным исторически сложившимся типам ритмики, продиктован также и выбор тех композиторов XX века, которым в этой книге посвящаются отдельные монографические главы: Стравинский, Прокофьев, Шостакович.

В музыке Стравинского и Прокофьева ритм очень активен, он обладает самостоятельной выразительностью, выделяясь среди других средств музыкального языка. Но, обладая высшей активностью, ритмика Стравинского и ритмика Прокофьева представляют собой крайние полюсы этой активности: в ритмике Прокофьева преобладает утверждение регулярности, в ритмике Стравинского — конфликтное нарушение регулярности.

С точки зрения крайности тенденций показательное сравнение ритмики Стравинского и Прокофьева с ритмикой еще одного выдающегося «ритмиста» XX века — Бартока. У Бартока ритм также

¹ Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.

активен и самостоятелен по выразительности. Но по характеру он занимает промежуточное положение между стилями Стравинского и Прокофьева (хотя ближе к Стравинскому) — в нем есть и регулярность, и затейливо-сложное нарушение регулярности. В индивидуальном стиле Бартока сочетается то, что свойственно разным типам ритмики, так резко выраженным в индивидуальных стилях Стравинского и Прокофьева.

Анализ ритмики Стравинского и Прокофьева, в силу крайности тенденций, дает более богатый материал для теоретических выводов, чем анализ ритмики Бартока, бесспорно интересной по оригинальным ритмическим находкам и ритмической технике композиции.

Но в XX веке наряду со стилями, отмеченными активной ритмикой, существуют и те, в которых ритмика в целом не выделяется как самостоятельное средство выразительности. К ним принадлежат прежде всего стили композиторов с экспрессионистической направленностью творчества. Ярче всего эта направленность выразилась у композиторов, воспринявших и продолживших позднеромантическую австро-немецкую традицию — у Шенберга и Берга.

В профессиональной музыке XX века есть и промежуточные типы ритмики. Мы встречаемся с ними, в частности, в произведениях Шостаковича, Хиндемита, причем в отдельных конкретных случаях преобладает тенденция либо к активизации ритма, либо, наоборот, к ослаблению его непосредственного действия.

Различные явления ритма не в равной степени дают материал для обобщений и не в равной степени ценны для теории. Наиболее плодотворно изучение активного ритма, поскольку он как выразительное средство выступает на первый план, играет существенную конструктивную роль, обладает самостоятельными закономерностями внутренней организации. Поэтому из крупнейших композиторов XX века первыми объектами внимания становятся Прокофьев и Стравинский, в чьей музыке ритм обладает всеми перечисленными качествами.

Для необходимой полноты представления о ритме нужны сравнения активных типов ритма со средними, а также и с относительно пассивными типами, когда ритму не принадлежит первостепенная выразительная и конструктивная роль. В качестве характерного контраста к крайне активным типам ритмики Прокофьева и Стравинского может выступить, в частности, ритмика Шостаковича. В ней выражены черты среднего типа и наряду с ними — того крайнего, в котором ритм отступает перед выразительностью мелодической интонации.

Итак, сопоставление контрастных типов ритмики оказывается возможным сделать на основе творчества трех крупнейших русских композиторов XX века: Прокофьева, Стравинского, Шостаковича.

2. ВОПРОСЫ РИТМА В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Литература о ритме, накопившаяся от античности до наших дней, весьма обширна. Многие труды специально посвящены проблемам ритма, и огромное число работ на самые разнообразные темы — описание культур тех или иных народов, монографии об отдельных композиторах, разборы каких-либо произведений — затрагивают вопросы ритма так или иначе, и в этих работах содержится в целом не меньше ценных наблюдений, мыслей, чем в специальных концепциях ритма.

Попытаемся выделить основные направления исследований ритма как в специальной литературе, так и в работах на другие темы.

ПОНЯТИЯ РИТМА И МЕТРА

Понимание музыкального ритма в музыковедческой литературе весьма различно, даже противоречиво. «Ни в одной области музыкального знания нет таких шатких и, в то же время, таких скудных сведений, как в этой»¹ (в теории ритмики. — В. Х.), — констатировал Булич в 1884 г. «Я думаю, что в музыке нет термина более неопределенного», — писал Лоу в 1942 г.²

В теории ритма мы встречаемся и с узким и с широким толкованием ритма, с представлением о ритме и как о специфически музыкальном явлении, и как о явлении, связывающем музыкальное искусство с природой. В различных определениях ритм предстает во всевозможных соотношениях с метром: он то противопоставляется метру, то трактуется как от него неотделимый, то полностью с ним отождествляется.

При делении понятия «ритм» на широкое и узкое руководствуются разными критериями. Один из таких критериев — масштаб ритмической единицы. В узком понимании ритма единицами берутся длительности звуков, в широком — построения, разделы, части формы. Подобное разграничение дано, например, в «Музыкальной форме» Способина. «Под понятием «ритм» в тесном смысле разумеется организованная последовательность звуковых длительностей».³ «Понятие «ритм» может быть истолковано шире, как соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы».⁴

Другой критерий деления понятия «ритм» на широкое и узкое — это включение в него или исключение из него понятия «метр».

¹ С. Булич. Новая теория музыкальной ритмики. Варшава, 1884, стр. 1.

² Egerton Lowe. What is Rhythm? «The musical times», 1942, July, p. 202.

³ И. В. Способин. Музыкальная форма. М., 1967, стр. 26.

⁴ Там же, стр. 27.

Узкого понимания ритма придерживается Риман в своих работах. Он предельно резко ограничивает ритм от метра. «Ритмика — учение о различных длительностях (долготе и краткости) тонов и о производимом этими длительностями художественном действии; поэтому ее следует строго отличать от метрики, объектом которой является различие тонов в смысле тяжести и легкости (силы и слабости)»¹.

Широкое понимание ритма, включающее в себя метр, впрочем, рассмотренное с точки зрения музыкального ощущения, дано в определении Люси («Музыкальное выражение»²). Автор говорит, что ритм есть «определенная упорядоченность чередования сильных и слабых звуков в музыкальной последовательности, где при помощи регулярных и нерегулярных отрезков времени, то есть через каждые 2, 3, 4 и более тактов, первый звук последовательности (который предыдущие звуки заставляют ожидать) передает нашему слуховому ощущению чувство успокоенности и впечатлительные останки или завершения, более или менее полного».

Среди современных нам суждений укажем на заключение Кушнарева, сделанное в статье «К проблеме анализа музыкального произведения». В нем дифференцированы отдельные стороны ритма и специально выделены акценты как средства метрики. Ритм понимается широко, как «единство всех временных отношений музыкального произведения»³. Определяет он следующее:

- а) абсолютные длительности тонов мелодии;
- б) отношения длительностей тонов и закономерность этих отношений;
- в) абсолютную силу акцентов;
- г) относительную силу акцентов и закономерность этих отношений».

Среди различных широких пониманий ритма следует выделить предельно широкие, которые предусматривают не только включение метра и структурных единиц формы, но и охват всех возможных временных соотношений. К ним приближается, например, определение ритма в «The Oxford Companion to Music». «В его (ритма. — В. Х.) полном смысле... покрывает все, имеющее отношение к временной стороне музыки (в отличие от высотной стороны), то есть он заключается в долях, акцентах, тактах, группировке нот в доле, группировке долей в такте, группировке тактов во фразе и т. д.»⁴.

Еще более показательна формулировка в позднем издании «Музыкального словаря» Грова: «Ритм... есть время, темп, метр

¹ Г. Риман. Музыкальный словарь. Перев. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, под ред. Ю. Энгеля. Москва — Лейпциг, 1896.

² Цит. по статье: E. L. o. w. e. What is Rhythm?, p. 202.

³ Хр. Кушнарев. К проблеме анализа музыкального произведения. «Советская музыка», 1934, № 6.

⁴ Цит. по статье: E. L. o. w. e. What is Rhythm?, p. 202.

и т. п., соединенное в одно. Неудивительно, что название использовалось для обозначения каждого из них в отдельности»¹.

Отождествление метра и ритма находим в раннем издании «Музыкального словаря» Грова: «ритм есть мера в музыке»².

В статье Блюма «Музыкальный хронометр» даны такие формулировки метра и ритма, которые выглядят как курьезная перестановка музыкальных понятий: «Р и т м — организованное чередование акцентов, среди которых одни являются главными, другие — побочными. М е т р — организованное чередование долгого и краткого, которое в музыке сложнее и многообразнее, чем в речи»³.

Если понятие ритма неустойчиво по своему объему и колеблется от самого узкого смысла (соотношение длительностей звуков) до самого широкого (вся временная сторона музыки), то понятие метра весьма устойчиво, хотя также имеет более узкие и более широкие толкования.

Наиболее узкое понимание находим, например, в «Кратком музыкальном словаре» Должанского, в статье о метре: «Метр — такой ритм, в котором все длительности одинаковы, а акценты одинаковой силы появляются через равные промежутки времени». Такое определение сводит метр к одной, важнейшей и наиболее строгой его форме — регулярно-акцентному метру. В других определениях признаются иные, более свободные формы метра. Так, в «Теоретических основах гармонии» Тюлина и Привано мы читаем: «Метр обычно бывает регулярным (с одинаковыми тактами), но встречается (главным образом в народной музыке) и нерегулярный (с неодинаковыми тактами). Нерегулярный метр бывает периодически переменным (с определенным порядком разных тактов) и свободным переменным (без определенного порядка)»⁴.

Наиболее подробная в советском музыкознании разработка понятий метра и ритма и их соотношений друг с другом сделана в «Анализе музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана. Здесь конкретизированы понятия ритма в узком смысле, ритма высшего порядка, метро-ритма, определены элементарные свойства и градации метра, уточнены соотношения понятий метра и ритма.

Понятие ритма в узком смысле («организация звуков по их длительностям», стр. 134) совпадает с приведенными выше. Ритм

¹ E. L o w e. What is Rhythm?, p. 202.

² Там же, стр. 202.

³ Carl Robert Blum. Das Musik-Chronometer. «Die Musik», Okt., 1927, S. 45.

⁴ Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Л., 1956.

Такая же классификация метров дана автором настоящей работы в статье «Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метро-ритмической организации)». Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., 1962. В определении Тюлина и Привано суженной представляется область нерегулярного метра (преимущественно — народная музыка): ведь нерегулярность метра стала важнейшей тенденцией в профессиональной музыке XX века.

высшего порядка охарактеризован следующим образом: «В более крупном плане возникают соотношения между небольшими построениями, более крупными частями, вплоть до соотношений между частями циклических произведений. Это значит, что закономерности масштабов, пропорций представляют собой ритм «в увеличении», ритм высшего порядка» (стр. 134). Термин «метро-ритм» объединяет ритм в узком смысле и метр: «все, касающееся протяженности, относят к ритму, а все, касающееся периодической размеренности времени и акцентности — к метру. Поэтому для обозначения их совместного действия возникают объединяющие термины «метро-ритм», «метрико-ритмический».

В понятии метра важно указание на два элементарных свойства: «Музыкальный метр — это та сторона ритма, которая, во-первых, определяет ощущение некоей единой меры — временной доли, измеряющей длительности (иначе говоря, метр вводит в ритмические соотношения соизмеряющее начало), во-вторых, создает объединение, группировку временных долей в более крупные цельности вокруг некоторых центральных, опорных моментов, так или иначе качественно выделяемых» (стр. 136).

Далее предложен ряд градаций метра (стр. 136):

1. Возникновение самого мерила — членение времени в музыке на отдельные малые участки — доли времени.

2) Группировка вокруг опорных моментов.

3. Образование сильных (тяжелых) долей, отмечаемых громкими акцентами.

4. Равномерное чередование опорных долей, акцентов».

Разрешение вопроса о соотношениях понятий метра и ритма, данное в «Анализе музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана, представляется наиболее полным и верным.

Прежде всего, характеристика метра в этом учебнике показывает неразделимость метра и ритма: «Метр (в древнегреческом языке — мера) есть основа ритма, внутренне ему присущая, вне которого ритм — соотношение длительностей — либо не может восприниматься как таковой, либо становится смутен, аморфен, лишен качественной определенности» (стр. 135). О ритме в широком смысле слова и его соотношении с метром сказано (стр. 137): «Ритм, как совокупность всех специфических закономерностей музыкально-временной области, есть понятие общее, объединяющее и как таковое «вбирает в себя» понятие метра».

Таким образом, ритм в широком смысле включает в себя метр, ритм в узком смысле противопоставляется метру. В общетеоретическом плане метр следует включать в понятие ритма — таков вывод авторов «Анализа музыкальных произведений».

Из существующих в настоящее время кратких определений ритма наиболее правильной автору данной работы представляется формулировка ритма Должанского в «Кратком музыкальном словаре» (в отличие от формулировки метра, по традиции суженной): «Ритм (от греч. *rythmos* — мерное течение) — чередование и со-

отношение музыкальных длительностей и акцентов¹. Каждое музыкальное произведение имеет свой ритм; средством измерения и осознания ритма является метр».

В XX веке из-за утвердившихся в прошлом представлений о метре лишь как о строгой регулярной акцентности, новые, усложненные формы ритмики стали казаться вышедшими из-под контроля метра, утратившими органическую связь с ним, так как они действительно не регулируются и не охватываются строгой формой метра. В высказываниях многих современных авторов о метре и ритме появилось противопоставление метра как механического мерила ритму как носителю музыкального содержания. «В чем отличие метра от ритма?» — задает вопрос Кенъен в статье «Современный метр». «Здесь можно бы принять метр как чисто математическую временную последовательность звуков, в то время как ритм — это то, что мы эмоционально воспринимаем. Часы тикают метрично, и железнодорожный поезд едет по металлу с равной скоростью. Но слушающее ухо переводит его в ритм. Для души невозможно воспринимать лишь метр, она всегда будет трансформировать последовательность одинаковых звуков шагов, копыт, девочки, играющей ровные гаммы, в ритм»².

Постоянно противопоставляют ритмическую свободу и метрическую скованность и сами создатели музыки XX века.

Наиболее резко разделяет ритм и метр Мессиа́н в книге «Техника моего музыкального языка», воюя с ненавистной ему тиранией строгого такта за свободную нерегулярность своей ритмики. Вот одно из его характерных высказываний: «... перед тактированными примерами я буду выписывать отдельно каждый ритм, нотируя его в естественном виде, то есть без метра»³. Традиционный строгий метр для ритмики Мессиа́на действительно оказался мучительным «прокрустовым ложем». Тем не менее он вынужден пользоваться им в ансамблевых и оркестровых партитурах, справедливо называя такую запись нотацией в «фальшивом метре».

На разграничении понятий метра и ритма настаивает и Хиндемит в книге «Мир композитора. Горизонты и ограничения». «Однако необходимо строго отграничить один термин от другого, — пишет он. — Под метром мы понимаем любой род временных явлений — удары, тоны, мотивы, — имеющих однородную форму и повторяющихся часто и непрерывно. Наличие временной регулярности выступает в качестве основного условия. Под ритмом мы понимаем, напротив, последовательность таких временных явлений, которые имеют неодинаковую длительность и не могут быть поняты метрически, хотя метр может быть приписан им и в боль-

¹ Так как «соотношение» включает в себя «чередование», было бы логичнее говорить лишь о соотношении музыкальных длительностей и акцентов. — В. Х.

² Мах Кенуон. Modern metres. «Music and Letters», 1947, Apr., p. 168.

³ Olivier Messiaen. The technique of my musical language. Transl. by John Satterfield. Paris, 1956, p. 22.

шинстве случаев приписывается. В нашей музыкальной культуре вряд ли можно найти ритмические формы, не смешанные с метром, только грегорианский хорал (помимо гимнов, секвенций и других сильно метризованных форм) содержит образцы такого рода»¹. Как показывает цитата, Хиндемит, в отличие от Мессиана, признает за метром более широкое поле деятельности, он склонен видеть его незримое присутствие даже там, где, вероятно, не слышна реально непрерывная равномерность длительностей или акцентов. Предполагает ли он как возможную и такую ритмику, где метрическое начало исчезает вовсе? «Несмотря на эту тенденцию к ясной организации, — продолжает Хиндемит, — метрическая структура может быть доведена до предела, если последовательности двухударных и трехударных элементов сменяются быстро, часто и очень нерегулярно или — аналогично — если меняется временная величина (длительность) метрического удара. В первом случае числитель дроби, обозначающий метрическое распределение, меняется быстро ($\frac{2}{8}, \frac{3}{8}, \frac{5}{8}$ и т. д.), в то время как во втором случае смущающее изменение происходит и в числителе и в знаменателе ($\frac{2}{2}, \frac{3}{8}, \frac{5}{16}, \frac{2}{4}, \frac{7}{32}$ и т. д.) Здесь, во втором случае, мы теряем всякое ощущение метрического порядка; в нашем интерпретационном суждении метрические последовательности достигают критической точки, за пределами которой невозможно почувствовать какой бы то ни было метр, и вступает в свои права лишь чувство неограниченной силы свободного ритма. С другой стороны, свободные ритмические формы могут столь же внезапно стать метрированными при введении малейшей регулярной временной повторяемости»².

Заметим, что Мессиа и Хиндемит понятие «ритм» используют в разных значениях. Мессиа, говорящий о конкретном и характерном (о фразировке в тактах, об отдельных ритмических формулах), имеет в виду ритм в узком смысле и противопоставляет его метру. Хиндемит же подразумевает ритм в широком смысле слова, как то разнообразие временных явлений, которое не охватывается понятием метра. Желая отделить один термин от другого, он вместе с тем не противопоставляет их и видит одновременное, смешанное их действие в музыке. Метр же оба композитора представляют как некую регулярность, более или менее строго выдерживаемую.

Рассматривая метр как форму организации ритма, как средство его осознания и видя решительное разграничение этих двух понятий у композиторов XX века, вплоть до полярного противопоставления (у Мессиа), мы должны сделать вывод о том, что

¹ Paul Hindemith. *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*. Zürich, 1959, S. 99.

² P. Hindemith. *Komponist in seiner Welt*, S. 100—101.

общепринятое содержание понятия метра слишком узко для того, чтобы оно могло быть мерой ритма в музыке XX века. Перед нами противоречие теории и практики, отставание теоретических обобщений от практических достижений, которого не избежали и сами новаторы-практики.

Ведь Мессиян под метром понимает, конечно, только один его вид — строгий, неизменно регулярный. Все остальные виды ритмических группировок он уже именуется «аметричной музыкой» (таков один из подзаголовков в начале его книги). В то время как в музыке давно утвердились переменные и разнообразные смешанные метры, подобное представление о метре кажется чрезмерно суженным. Борясь с метрикой в таком ее понимании, Мессиян тем не менее пишет как раз о принципах ритмической организации. Он описывает весьма определенные приемы композиции, сильно ограничивающие ритмическую «свободу» — ритмы с прибавленной точкой, необратимые ритмы, остинатные ритмические педали, ритмические каноны. Конечно, ритмике Мессияна свойственна метричность, и закономерности мессияновской метрики стоят ближе всего к закономерностям смешанных и переменных метров. Но для того чтобы охватить их, как и многие другие новые закономерности ритма, нужно ввести в теорию понятие метра в широком смысле слова и поставить в центр проблем ритмики принципы организации ритма.

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТОП

Поскольку уже с древних времен существовала теория стихосложения, вполне естественно, многих авторов захватила идея приложить теорию стиха к музыке и прежде всего — теорию стоп.

Фундаментальную основу такого рода изучения музыкальной ритмики заложили работы известного исследователя древнегреческой ритмики *Рудольфа Вестфалья*. — «Элементы музыкального ритма»¹ и «Всеобщая теория музыкальной ритмики»². Вторая выполнена Вестфалем совместно с его учеником по ритмике, известным собирателем народных песен *Ю. Н. Мельгуновым*. Филолог Вестфаль и пианист Мельгунов хорошо дополняли друг друга. Как мы узнаем из «Материалов по музыкальной ритмике», результатами их сотрудничества явились: «Прежде всего та памятная многим ясная игра Юлия Николаевича, которую Вестфаль назвал аристоксеновской, затем ритмическое издание некоторых фуг Баха — совместный труд Мельгунова и Вестфалья, замечания о ритмике народных песен и ритмические пометы в двух выпусках записанных Ю. Н. Мельгуновым русских песен, вышедшее в 1880 году

¹ Rudolf Westphal. Elemente des musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opern — Musik, I Teil. Jena, 1872.

² Rudolf Westphal. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach. Leipzig, 1880.

известное сочинение Вестфала «Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit I. S. Bach» и две статьи Ю. Н. Мельгунова: «О ритме и гармонии русских песен» и «К вопросу о русской народной музыке». Позднее, уже в конце своей жизни, Ю. Н. Мельгунов занялся составлением двух учебников по музыкальной ритмике: одного — элементарного, другого — специального, для музыкантов, но окончил только первый учебник, а для второго подготовил материалы. Элементарный учебник, помеченный 1892 годом, то есть предпоследним годом жизни Юлия Николаевича, представляет сокращение книги Вестфала «Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik» иногда с заимствованием из нее дословно или в виде парафразы целых мест, но с добавлением многих музыкальных примеров, взятых как у музыкальных классиков, так и из народных славянских и литовских песен. На эту работу было бы несправедливо смотреть как на вполне самостоятельную: самая книга Вестфала явилась в значительной степени результатом, как мы заметили выше, совместных занятий Вестфала с Ю. Н. Мельгуновым; затем некоторые отделы и замечания учебника (о видах стоп, о нотных знаках, употребляемых музыкантами-классиками для выражения меры, и о тех нотных знаках, которые следовало бы для этого установить, о характере акцентуации у Баха и Мендельсона, о метаболическом ритме), введены Юлием Николаевичем самостоятельно; наконец, подбор музыкальных примеров, которые представляются весьма ценным пояснением теории, является работой одного Юлия Николаевича. Что касается второго учебника, то он, по предположению Юлия Николаевича, должен быть одновременно и учебником форм музыкальных сочинений; материал, подготовленный для этого учебника, заключается в ритмических таблицах к сочинениям музыкантов-классиков с указанием основных ритмических единиц, рода ритма и акцентуации, а также в систематическом собрании примеров из славянских народных песен на все роды ритма. Наконец, Ю. Н. Мельгунов оставил много весьма ценных ритмических разметок в сочинениях Бетховена, Шопена, Шумана, Мендельсона-Бартольди, Глинки, разметок, сделанных им, по-видимому, в разное время»¹.

Как следует из этой длинной цитаты, труд Вестфала уже в момент своего появления оказал ощутимое влияние на музыкальную практику — появилась новая исполнительская редакция фуг Баха, возникла новая их трактовка в фортепианном исполнении. Но она оставила также и заметный след в теории. Под прямым впечатлением книги Вестфала появилась «Новая теория музыкальной ритмики» Булича, где автор подробно пересказывает содержание вестфалевской книги и в заключении пишет о ней: «Вообще сочинение это должно составлять необходимую принадлежность

¹ «Материалы по музыкальной ритмике», вып. 1. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. III, вып. I. М., 1907, стр. X—XII.

библиотеки всякого сколько-нибудь серьезного музыканта (равно как и филолога)...»¹.

Параллели ритмики древнегреческих произведений и ритмики европейской музыки, начиная от грегорианского хорала до Вагнера включительно, проведены в книге *Эбди Вильямса* «Теория музыкального ритма Аристоксена»². Для сравнения с античностью автор отбирает из различных последующих эпох сочинения с текстом. Отражение греческих стоп Вильямс видит в лигатурах грегорианского хорала, претворение некоторых ритмических формул и правил — в песнях Шуберта и Брамса, он находит общность в ритмике од Пиндара, трагедий Софокла и месс, ораторий Генделя и Баха, сравнивает «Электру» Софокла и Р. Штрауса, говорит о преобразовании ритмических принципов греческой музыки-драмы у Вагнера.

Однако многие теоретики признают, что ритмика, особенно в инструментальной музыке, весьма далеко ушла от закономерностей, сформулированных Аристоксеном. Тот же Вильямс в другой книге, «Ритм современной музыки», говоря не только о музыке, связанной с текстом, употребил весьма небольшое число греческих терминов и сравнил античное и современное следующим образом: «Наши ритмические структуры, как правило, более сложны, и в этом отношении они отражают сложные условия современной жизни; но по существу они следуют тем же принципам, что у греков, которые развили искусство и науку ритма до крайней точки, возможной в условиях одноголосной мелодии»³.

Точку зрения, прямо противоположную Вестфалю — Мельгунову, высказал *Риман* в «Системе музыкальной ритмики и метрики». Уже в предисловии он подчеркивает, что даже «история зарождения греческой поэзии доказывает постоянный переход новых элементов из инструментальной практики в поэтические формы и вполне очевидно, что музыка вовсе не была продуктом поэзии». «То, что необходимо сделать, это вообще не становиться на путь поэтической метрики»⁴.

Во главу угла Риман ставит учение о мотивообразовании, так как мотив есть «наименьшая единица значимого содержания и определенной выразительной ценности»⁵.

Попытку примирить противоположные точки зрения Вестфалья и Римана делает *Вимайер* в книге «Музыкальная ритмика и метрика»⁶. Соглашаясь с мыслью Вестфалья о том, что связь поэзии и

¹ С. Булич. Новая теория музыкальной ритмики, стр. 47.

² C. F. Eddy Williams. The Aristoxenian theory of musical rhythm. Cambridge, 1911.

³ C. F. Eddy Williams. The rhythm of modern music. London, 1909, p. 84.

⁴ Hugo Riemann. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903, S. VI—VII.

⁵ Там же, стр. VIII.

⁶ Theodor Wilmayer. Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg, 1917.

музыки так же стара, как стары сами эти искусства, Вимайер считает возможным в анализе музыкальных ритмов опираться на теорию стиха и находит нужным всю первую главу книги заполнить описаниями стихотворного ритма. Вместе с тем автор книги отбрасывает античное учение о сочленениях стоп. Взамен этого он рассматривает роль мотива и фразы в музыкальном целом, следуя здесь уже за Риманом, и приходит индуктивным путем к построению первой законченной формы — периода.

В советском музыкознании теория музыкальных стоп разрабатывалась в основном в связи с вопросами музыкальной формы и анализа музыкальных произведений. *Катуар* в «Музыкальной форме» (ч. I), идя по пути Римана, рассматривал музыкальные стопы в неразрывной связи со структурой периода, с расположением каденций внутри периода, с тяжелыми и легкими тактами¹. При этом Катуар освободил учение о музыкальной речи от римановской догматики ямбизма, узаконив наряду с ямбом также и хорей (трохей). Через понятия трохея первого и второго рода Катуар объяснил некоторые сложные случаи ритмического взаимодействия мелодии и гармонии на примерах в основном из Бетховена.

Специальное внимание теории стоп уделено в уже упоминавшемся «Анализе музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана. В параграфах о стопах высшего порядка и внутридольных стопах (написанных *Цуккерманом*) из всех видов стихотворных стоп оставлены лишь двудольные (ямб, хорей), трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест) и четырехдольные (пеоны). При этом все стопы в конечном счете сводятся к двум видам — ямбическому и хорейческому в широком смысле слова. Такая классификация делает удобным использование стоп в анализе произведений, обычно столь затруднительное из-за многообразия музыкальных вариантов стоп по сравнению со стихотворными.

В книге дана характеристика изначальных, объективных свойств стоп, позволяющая определить и их выразительные возможности, и их роль и место в форме. Например, в ямбе отмечена динамическая устремленность, а распространенность ямба объяснена через закономерности музыки как временного процесса: «Ямбическая направленность более или менее крупного масштаба естественно связывается с процессом поступательного движения в музыке, как искусство, развертывающемся во времени»². Отмечена определенная закономерность направленности стоп в различных слоях фактуры: мелодии — с ее постоянной изменчивостью и обновлением, ощутимым движением вперед — ближе тенденции ямбического характера, для аккомпанеента же естественны тенденции хорейческого характера.

¹ Г. Катуар. Музыкальная форма. Под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля, Л. Половинкина, ч. I. М., 1934.

² Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 154—155.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru