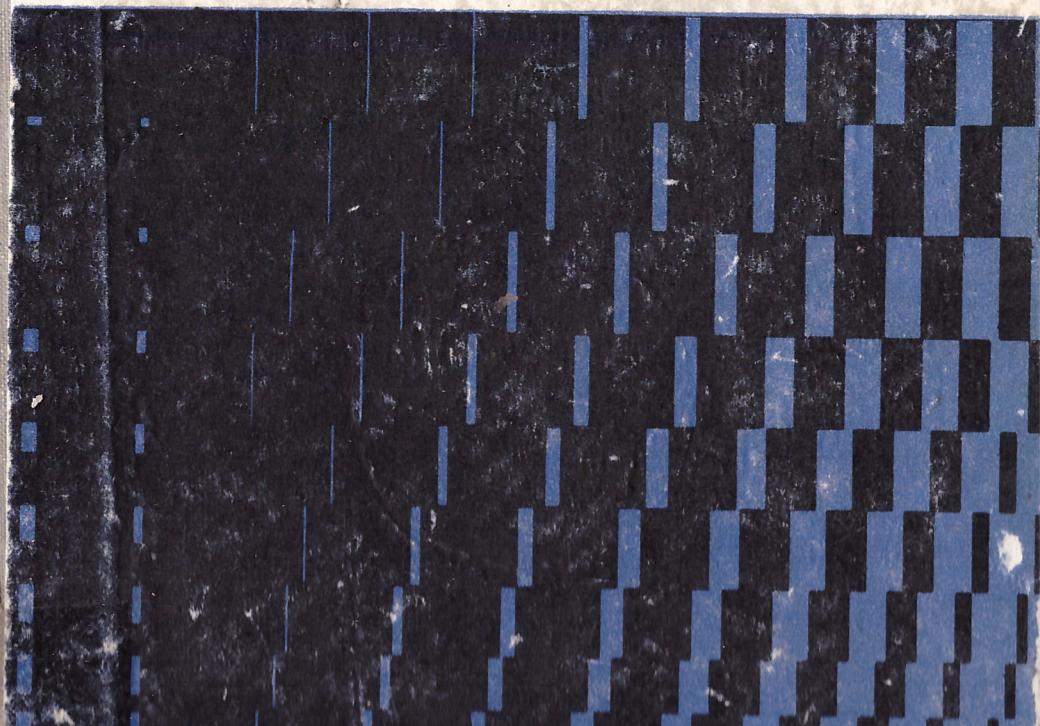


В. ХОЛОПОВА

**ЗАПРОСЫ РИТМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА**



В. ХОЛОПОВА

Отдел домашнего  
обучения

**ВОПРОСЫ РИТМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ  
СЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

58971



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1971

## ОТ АВТОРА

Предлагаемая читателю книга написана на основе кандидатской диссертации того же названия. Автор выражает свою благодарность научному руководителю диссертации проф. Л. А. Мазелю за многолетнюю помощь, а также официальным оппонентам О. В. Соколову, Г. П. Таранову, рецензенту Г. А. Орлову и коллегам по кафедре теории Московской консерватории, в частности, В. П. Бобровскому и В. А. Цуккерману, за ценные замечания. Автор благодарит также Г. А. Балтер, И. Г. Рецикову, оказавших помощь в переводах, и сотрудника библиотеки Московской консерватории И. А. Адамову, сделавшую доступными редкие материалы.

X73 Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., «Музыка», 1971, 304 стр.

Книга В. Холоповой посвящена выразительной и формообразующей роли ритма в творчестве композиторов XX века. Книга рассчитана на музыкодевов, педагогов и студентов музыкальных учебных заведений.

9—1—2

657—71

78C2

## 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 уставновившихся, 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 ритмiku 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 близайших 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 системы<sup>1</sup>. 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 необходимейшим помощником гармонии для ее функциональной организации, и гармонии с тематизмом, вместе взятых, для создания классической формы (она, как известно, преимущественно крупная).

<sup>1</sup> 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 ученик 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 частностей ритма, игнорируя другие, и поэтому оказывается весьма далекой от систематизированного многообразия, свойственного классическому учению

с 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 цenna 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)<sup>1</sup>, Мазеля и Цуккермана (определение

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

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 показательно сравнение ритмики Стравинского и Прокофьева с ритмикой еще одного выдающегося «ритмиста» XX века — Бартока. У Бартока ритм также

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

<sup>1</sup> А. Должанский. Краткий музыкальный словарь. М.—Л., 1966.

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 цепны 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 скучных сведений, как в этой»<sup>1</sup> (в теории ритмики. — В. Х.), — констатировал Булич в 1884 г. «Я думаю, что в музыке нет термина более неопределенного», — писал Лоу в 1942 г.<sup>2</sup>.

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 «Музикальной форме» Способина. «Под понятием «ритм» в тесном смысле разумеется организованная последовательность звуковых длительностей».<sup>3</sup> «Понятие «ритм» может быть истолковано шире, как соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы».<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup> С. Булич. Новая теория музыкальной ритмики. Варшава, 1884, стр. 1.

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

<sup>3</sup> И. В. Способин. Музикальная форма. М., 1967, стр. 26.

<sup>4</sup> Там же, стр. 27.

Узкого понимания ритма придерживается Риман в своих работах. Он предельно резко отграничивает 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)»<sup>1</sup>.

Широкое понимание ритма, включающее в себя метр, впрочем, рассмотренное с точки зрения музыкального ощущения, дано в определении Люси («Музыкальное выражение»<sup>2</sup>). 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 впечатление остановки 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»<sup>3</sup>. 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.»<sup>4</sup>.

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

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

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

В статье Блюма «Музыкальный хронометр» даны такие формулировки метра и ритма, которые выглядят как курьезная перестановка музыкальных понятий: «Ритм — организованное чередование акцентов, среди которых одни являются главными, другие — побочными. Метр — организованное чередование долгого и краткого, которое в музыке сложнее и многообразнее, чем в речи»<sup>3</sup>.

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)»<sup>4</sup>.

Наиболее подробная в советском музыказнании 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

<sup>1</sup> E. Lowe. What is Rhythm?, p. 202.

<sup>2</sup> Там же, стр. 202.

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

<sup>4</sup> 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 сужденной представляется область нерегулярного метра (преимущественно — народная музыка): ведь нерегулярность метра стала важнейшей тенденцией в профессиональной музыке XX века.

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

<sup>2</sup> Цит. по статье: E. Lowe. What is Rhythm?, p. 202.

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

<sup>4</sup> Цит. по статье: E. Lowe. What is Rhythm?, p. 202.

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 разнотемности 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 громкостными 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. *rhythmos* — мерное течение) — чередование и со-

отношение музыкальных длительностей и акцентов<sup>1</sup>. Каждое музыкальное произведение имеет свой ритм; средством измерения и осознания ритма является метр».

В ХХ 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»<sup>2</sup>.

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

Наиболее резко разделяет ритм и метр Мессиан 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»<sup>3</sup>. Традиционный строгий метр для ритмики Мессиана 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 Хинденпит 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-

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

<sup>2</sup> Max Keay. Modern metres. «Music and Letters», 1947, Apr., p. 168.

<sup>3</sup> 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 грекорианский хорал (помимо гимнов, секвенций и других сильно метризованных форм) содержит образцы такого рода<sup>1</sup>. 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 смещающее 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 стать же внезапно стать метризованными при введении малейшей регулярной временной повторяемости<sup>2</sup>.

Заметим, что Мессиан и Хиндемит понятие «ритм» используют в разных значениях. Мессиан, говорящий о конкретном и характерном (о фразировке в тактах, об отдельных ритмических формулках), 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 выделяемую.

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 Мессиана), мы должны сделать вывод о том, что

<sup>1</sup> Paul Hindemith. Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen. Zürich, 1959, S. 99.

<sup>2</sup> 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 Мессиан под метром понимает, конечно, только один его вид — строгий, неизменно регулярный. Все остальные виды ритмических группировок он уже именует «метрической 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, Мессиан 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 Мессиана свойственна метричность, и закономерности мессианской 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 Вестфала — «Элементы музыкального ритма<sup>1</sup>» и «Всеобщая теория музыкальной ритмики<sup>2</sup>». Вторая выполнена Вестфalem 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 Вестфала, замечания о ритмике народных песен и ритмические пометы в двух выпусках записанных Ю. Н. Мельгуновым русских песен, вышедшее в 1880 году

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

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

известное сочинение Вестфала «Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmis 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 Rhythmis» 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 независимую: 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 моры, 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 музикальных 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<sup>1</sup>.

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

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

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

Параллели ритмики древнегреческих произведений и ритмики европейской музыки, начиная от гregoriанского хорала до Вагнера включительно, проведены в книге Эбди Вильямса «Теория музыкального ритма Аристоксена»<sup>2</sup>. Для сравнения с античностью автор отбирает из различных последующих эпох сочинения с текстом. Отражение греческих стоп Вильямс видит в лигатурах гregoriанского 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 музыкальной 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: «Наша ритмическая 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»<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>.

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

Попытку примирить противоположные точки зрения Вестфала и Римана делает Вимайер в книге «Музыкальная ритмика и метрика»<sup>6</sup>. Соглашаясь с мыслью Вестфала о том, что связь поэзии и

<sup>1</sup> С. Булич. Новая теория музыкальной ритмики, стр. 47.

<sup>2</sup> C. F. Eddy Williams. The Aristoxenian theory of musical rhythm. Cambridge, 1911.

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

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

<sup>5</sup> Там же, стр. VIII.

<sup>6</sup> Theodor Wimayer. 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, следя здесь уже за Риманом, и приходит индуктивным путем к построению первой законченной формы — периода.

В советском музыкоизании теория музыкальных стоп разрабатывалась в основном в связи с вопросами музыкальной формы и анализа музыкальных произведений. Катуар в «Музыкальной форме» (ч. 1), идя по пути Римана, рассматривал музыкальные стопы в неразрывной связи со структурой периода, с расположением каденций внутри периода, с тяжелыми и легкими тактами<sup>1</sup>. При этом Катуар освободил учение о музыкальной речи от римановской догматики ямбизма, узаконив наряду с ямбом также и хорей (трехей). Через понятия трехея первого и второго рода Катуар объяснил некоторые сложные случаи ритмического взаимодействия мелодии и гармонии на примерах в основном из Бетховена.

Специальное внимание теории стоп удалено в уже упоминавшемся «Анализе музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана. В параграфах о стопах высшего порядка и внутридоловых 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 хореическому 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 искусстве, развертывающемся во времени»<sup>2</sup>. Отмечена спределенная закономерность направленности стоп в различных слоях фактуры: мелодии — с ее постоянной изменчивостью и обновлением, ощущим движением вперед — ближе тенденции ямбического характера, для аккомпанемента же естественны тенденции хореического характера.

<sup>1</sup> Г. Катуар. Музыкальная форма. Под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля, Л. Полюбинкина, ч. I. М., 1934.

<sup>2</sup> Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 154—155.

В «Анализе» указаны тенденции изменения стоп в процессе развития формы. Особенно показательны сравнения ямба и хорея. Основная тенденция их развития — от хорея к ямбу, от слабых окончаний в начале к сильным окончаниям в конце, а при наличии затаакта — к росту этого затаакта по мере развития. В стопах высшего порядка возникающая в процессе формы активизация выражается в смещении тяжелого такта «вправо». Та же тенденция отражается и в развитии трех- и четырехсложных стоп: от дактиля к анапесту, от первого пеона к четвертому. В четвертом пеоне особенно подчеркиваются его возможности создавать нагнетание, устремление, приводятся примеры его в каденционных, кульминационных участках формы, а также — во вступлениях к главным частям формы.

Роль стоп в форме объясняется также и через различную способность к расчленению у ямбических и хореических стоп: ямб дает прерывные импульсы, хорей создает почву для непрерывного развития. Для иллюстрации приведен следующий характерный пример: «В «Хорошо темперированном клавире» большая часть прелюдий (34 из 48, а в первом томе даже 18 из 24) хореична, и в очень многих из них господствует непрерывное движение. Напротив, большинство фуг (33) ямбично; гораздо большее их ритмическое разнообразие не допускает равномерной непрерывности (даже несмотря на дополняющую ритмику)<sup>1</sup>.

В «Анализе музыкальных произведений» упоминается давний спор в теории музыки за преобладание ямба или хорея — традиционная школа держалась хореических взглядов в практике расчленения музыкальной формы, функциональная школа приняла за основу метрического понимания ямбический принцип. Вполне естественно, современный учебник не считает возможным разрешить этот спор в пользу одной из сторон.

Казалось бы, вопрос о музыкальных стопах получил с течением времени ясное и стабильное разрешение<sup>2</sup>. Но в 1947 году появилась одна любопытная новая работа о стопах в музыке, которая указала на совершенно неожиданный ракурс этого вопроса, весьма спорный, как мы увидим, — это книга Губер «Пророды ритмов в мифах и картинах художников. Их использование в произведениях Иоганна Себастьяна Баха и Людвига ван Бетховена»<sup>3</sup>. Анализ произведений Баха и Бетховена ведется по теории Аристоксена. Но, в отличие от всех других исследователей, Губер сначала подробно рассказывает об античной стопе в ее

<sup>1</sup> Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 162.

<sup>2</sup> На основе теорий стоп, в их применении к формообразованию, построен также вышедший в 1960 г. специальный учебник ритма, книга Купера и Майера «Ритмическая структура музыки» (Grosvenor W. Coopert, Leonard B. Meier. *The rhythmic structure of music*. Chicago, 1960). О ней будет рассказано в следующем разделе главы.

<sup>3</sup> Anna Gertrud Huber. *Ethos und Mythos der Rhythmen*. Strasbourg-Zürich, 1947.

первоначальном значении, а затем элементы этого содержания стыскивают в стопах произведений Баха и Бетховена. Например, активные ямбы в противосложении фуги Двадцать девятой сонаты Бетховена выражают «существо самого Бетховена, которое победно борется с собственным «я» в последней схватке»<sup>1</sup>. Или, прежде чем речь пойдет о пиррихии у Баха и Бетховена, приводится рассказ Лукиана о нем как о военном танце в мифах древних греков. Адонический стих (он связан с мифом о Персефоне и Адонисе, с боязнью смерти-зимы) обнаруживается в скорбном Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Автор приводит большое число подобных соответствий древних и классических ритмов и в приложении к книге дает репродукции с изображением мифологических сцен. При этом Губер делает вывод, что совпадения значений ритма у антиков и классиков не случайность, а результат точного знания композиторами греческих мифов и их стихотворного строя. (Автор ссылается на античные сюжеты у Баха и на выписки отрывков из древнегреческой литературы в разговорных тетрадях Бетховена)<sup>2</sup>.

С мыслию о намеренной ориентации Баха и Бетховена на античность, со своего рода стилизацией их ритма под ритм давно ушедшей культуры вряд ли можно согласиться. Не менее спорна и идея, будто одни и те же ритмы могут выражать одинаковое содержание в столь различных культурах, как музыка древней Греции и европейская музыка XVIII—XIX веков. Необходимо учесть, что греческая ритмика была связана со словом и не знала гармонии, и ритм там был вполне самостоятельным и эффективным выразительным элементом, в то время как Бах и Бетховен довели до высшего уровня организации гармонии, и выдающаяся ритмика обоих композиторов питалась энергией гармонии и мелодической линии, а не только собственно ритмическими, временными контрастами долгого и краткого. И поскольку временное начало у Баха и Бетховена находится в значительной зависимости от ладогармонического начала, сравнение стилей антиков и классиков неправомерно, так как это сравнение господствующего и зависимого.

## РИТМ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Эта проблема представляется наиболее сложной и наиболее актуальной для практики XX века. Ей будут посвящены многие страницы основной части книги. Заметим, что проблема ритма и формы вставала не во все времена. Например, в некоторых древних культурах, где вырабатывались законченные, определенные формулы ритма (ниже будут приведены образцы древнеиндийской и старинной классической турецкой ритмики), эти формулы разрешали вопрос о форме.

<sup>1</sup> A. G. Nübel. Ethos und Mythos der Rhythmen, стр. 13.

<sup>2</sup> Там же, стр. 71—93.

Актуальность проблемы ритма и формы возникла главным образом в связи с появлением беспрограммных, чисто инструментальных жанров, в первую очередь сонаты и симфонии, жизненность которых обусловлена в очень значительной степени прочностью и совершенством формы, логической связностью всех компонентов, внутренней динамикой.

Из всех явлений формы ритмические соотношения теснее и очевиднее всего связаны с наименьшими частичками формы — мотивами, фразами, тематическими структурами, — здесь и были замечены раньше всего связи ритма с формой. Еще учение о музыкальных стопах и их сочленениях Вестфала — Мельгунова указывало именно на наличие определенных ритмических структур в форме целого.

Однако при описании стоп ни функции отдельных групп, ни их соотношение с целым не оговаривалось. Все точки над «и» здесь поставил основоположник и наиболее яркий выразитель функционального направления в музыкальной теории — Риман. С музыкальной формой Риман связывает не ритм в целом и не какие бы то ни было отдельные ритмические образования, а систему организации ритма — метр.

Остановимся на метрической концепции Римана, которую он излагает не только в упомянутой специальной работе — «Система музыкальной ритмики и метрики», но и во всех работах, касающихся композиций, формы, гармонии — например, «Упрощенная гармония»<sup>1</sup>, «Систематическое учение о модуляции»<sup>2</sup>, «Краткое учение о композиции»<sup>3</sup>.

Важнейшее достижение Римана — теоретическое обоснование восьмитакта как основной, нормативной метрической структуры классической темы.

Поскольку метр, по Риману, имеет своим объектом различную тяжесть звуков, метрическая пара «легкое — тяжелое» берется им как логическое отношение первого ко второму, подобно пропорции и пропорции, вопросу и ответу (об этом Риман говорит в Заключении «Системы музыкальной ритмики и метрики»), и постепенно развивается до восьмитакта.

«Основные положения этой книги, — пишет Риман, — основаны на предпосылке, что различная тяжесть ритмических временных единиц обозначает не что иное, как познанное отношение второго к первому, которое как бы противопоставляется последнему, отвечает ему и представляет собой единство вместе с ним того или иного порядка»<sup>4</sup>.

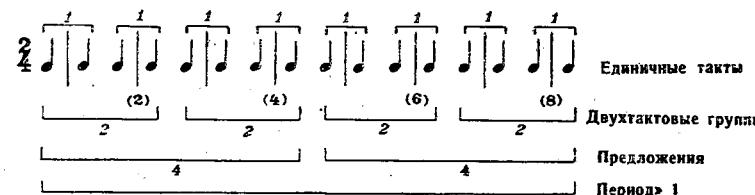
<sup>1</sup> Г. Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. Перев. Ю. Энгеля. Москва — Лейпциг, 1901.

<sup>2</sup> Г. Риман. Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах. Перев. Ю. Энгеля. Москва — Лейпциг, 1898.

<sup>3</sup> Hugo Riemann. Grundriss der Kompositionslehre. Leipzig, 1910.

<sup>4</sup> H. Riemann. System der musikalischen Rhythmis und Metrik, S. 196.

«Мы прежде всего стоим перед познанием того, — продолжает он, — что непрерывное сопоставление единиц равной величины по принципу ответа второго на первое образует основу построения музыкальной формы:



Риман объединяет такты в группы подобно долям внутри такта, чтобы одному легкому такту соответствовал другой, тяжелый. По тому же принципу он соединяет два двутакта внутри предложения и, наконец, два предложения внутри периода.

По теории Римана, у каждого такта внутри периода оказывается свое метрическое назначение, причем господствует ямбическая тенденция — от легкого к тяжелому: восьмой такт является самым тяжелым, четвертый — относительно тяжелым, следующая ступень убывающей тяжести приходится на второй и шестой такты, легкими являются все нечетные такты.

Метрическое назначение тактов в периоде для Римана неразрывно связано с гармоническим их наполнением. «Чем тяжелее время, тем определенней ожидается от него гармоническое действие»<sup>2</sup>. «Одно нужно запомнить, что каденция при всех обстоятельствах должна приходить на сильное время»<sup>3</sup>.

Действие найденных строгих законов метра и связанных с ними законов гармонии Риман усматривает только в пределах периода, который трактован как понятие метрическое (в цифровых обозначениях Римана обычно это построение в 8 тактов). Его анализ крупных форм (см., например, три тома анализов всех фортепианных сонат Бетховена) производится с помощью этой восьмитактовой мерки. То, что метрические и гармонические законы в построениях больше периода Риман представлял как качественно иные, видно из следующего его высказывания: «Симметрию в 8 + 8 тактов также можно еще легко уловить и поэтому в ней можно, пожалуй, допустить усиление заключительной силы 16-го такта. Дальше, однако, чисто ритмическая симметрия не может продолжаться; место ее заступает группировка по содержанию, то есть противопоставление и смена различных тем...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Riemann. System der musikalischen Rhythmus und Metrik, S. 198.

<sup>2</sup> Г. Риман. Упрощенная гармония, стр. 254.

<sup>3</sup> H. Riemann. Grundriß der Kompositionslärre, Teil 1, S. 68—69.

<sup>4</sup> Г. Риман. Систематическое учение о модуляции, стр. 13.

Конечно, беспредельно многообразная практика не отвечает идеальному, чистому римановскому восьмитакту. В случаях расхождения теоретической схемы с живой музыкальной практикой Риман рассматривал все несовпадающие варианты как уклонения от нормативного. В расширенном периоде он отмечал дублировки тактов (повторения легких времен, например, 5<sup>a</sup>, 5<sup>b</sup>, 5<sup>c</sup>), в сокращенном — пропуски тактов, элизии (также чаще — легких тактов), допускал существование генерального затаха, тактовой триоли, а также повторения отдельных частей периода, не говоря уже о вторгающейся каденции, приводившей к перекрециванию периодов. В двух последних случаях проставлялись обозначения типа 8=5 или 8=1. Риман считал возможным начало периода со второго такта, со второй двутактовой группы, со второго предложения, описывал вступления и дополнения. В 16-тактовых периодах ради ямбической схемы Риман считал два такта за один и снова получал те же восемь тактов<sup>1</sup>.

Если подходить к обозначениям Римана лишь как к внешнему подсчету тактов, его приемы должны показаться искусственными и странными. Но если понять, что за номером такта кроется обозначение его метрической функции в форме (моменты тяжелые, относительно тяжелые, легкие), то следует согласиться с их целесообразностью, как и с правильностью самой теории восьмитакта, применительно к той музыкальной практике, на которую опирался Риман в своих выводах. Почему же эта, по внешнему виду чисто числовая, теория немецкого ученого оказалась верной? Именно потому, что ученый оперировал не отвлеченными числами и не абстрагированным метром вообще, а метро-ритмической стороной гармонии, главного формообразующего элемента у классиков XVIII—XIX веков, прежде всего у венских классиков (там и найден идеальный восьмитакт Римана). Но теория эта, выросшая в определенный исторический период как обобщение конкретной музыкальной практики не может быть абсолютной, приложимой ко всем культурам и эпохам (сам этот взгляд Риман не мог разделять, создавая концепцию, претендующую на всеобщность). Метрическая теория Римана, обобщавшая законы творчества венских классиков — законы строжайшей в истории музыки организации, — оказалась и применимой больше всего к венским классикам и композиторам, придерживавшимся их метрических норм формообразования — Мендельсону, Шуману, Шопену, Брамсу, Чайковскому и многим другим. Эту теорию уже нелегко «приложить» к произведениям мастеров строгого стиля, а подчас к полифонии И. С. Баха, не говоря о многих стилях музыки XX века.

<sup>1</sup> И все же, несмотря на многочисленные оговоренные отступления от схемы, догматически проведенный принцип ямбизма приводил Римана к противоречиям жесткого метрического членения и разнообразнейшей музыкальной фразировки, к неестественности и нарочитости в его исполнительских редакциях.

Последующие немецкие теоретики, как правило, в вопросах метрики основывались на выводах Римана, доказывая их и смягчая крайности. *Вимайер*, вновь возродивший идею Вестфала о музыкальных стопах, при подсчете тактов, как уже говорилось, оперирует методом Римана — см. книгу «Музыкальная ритмика и метрика» — и варьирует римановскую идею о двух метрических функциях следующим образом: «Все музыкально-метрические определения формы покоятся на различии между первым (определяющим) и вторым (определенным), или, иными словами, — на соотношении вопроса и ответа, которое проявляется на всех уровнях»<sup>1</sup>.

*Розенталь* в статье «Проблема музыкальной метрики», критикуя ямбическую догму Римана, тем не менее развивает его метрическую теорию о тактах возрастающих порядков. Он пишет: «Восприятие всех тактовых групп, тактов, тактовых долей кажется мне наиболее правильным, если нет принципиального различия между всеми этими метрическими категориями...»<sup>2</sup>.

Соотношение между опорными моментами (пунктами) различных метрических единиц Розенталь представлял в виде следующей иерархии: «Главный пункт двутактовой группы мы будем называть главным пунктом группы, или, короче, пунктом группы первого порядка, главный пункт четырехтактовой группы — пунктом группы второго порядка, восьмитактовой группы — пунктом группы третьего порядка, 16-тактового периода — пунктом группы четвертого порядка, 32-тактового — пунктом группы пятого порядка». «...Между тактовыми долями, тактами и группами тактов различие не качественное, а только количественное...» — таков вывод Розенталя<sup>3</sup>.

Как мы видим, этот автор пошел дальше Римана, считавшего, что за пределами периода законы метра становятся качественно иными, чем в периоде.

Законченный вид идея метрического построения формы приняла у Конюса, получив название «метротектонизм». Теория Конюса уже серьезно отличается от римановского учения о метрике, расходясь с ним по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, в ней не абсолютизируется квадратность (и восьмитактовость) как норма, и наряду с нею признаются нормативными любые неквадратные группировки тактов.

Во-вторых, принцип деления малого построения (периода, в римановском понимании) на его метрические единицы — такты — переносится на крупную форму, в которой показывается ее деление на метрические единицы — построения.

<sup>1</sup> Th. Wiegmaier. *Musikalische Rhythmis und Metrik*, S. 196.

<sup>2</sup> F. Rosenthal. Probleme der musikalischen Metrik. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1925—26, Feb., S. 274.

<sup>3</sup> Там же, стр. 274.

По Конюсу, нет принципиальных различий между соотношениями тактов и построений. В статье «Adagio sostenuto» сонаты Бетховена op. 27 № 2 в метро-тектоническом освещении Конюс делает следующий вывод: «Части музыкального организма суть такты высших порядков различных степеней. Организм в целом есть гигантский такт наивысшего порядка, размеренными долями которого являются все вошедшие в его состав такты низших порядков»<sup>1</sup>.

Не отделяя друг от друга принципов метрики внутри построений от временных соотношений между построениями (подобно Розенталю и в противоположность Риману), уходя от абсолютизации Римана, Конюс пришел также к абсолютизации — он признал временную пропорциональность в качестве самостоятельной закономерности музыкальной формы. Считая, что самостоятельными закономерностями в крупной форме обладают тематизм и тонально-гармоническое развитие, а все прочие элементы имеют более или менее подчиненное значение, автор данной работы согласен с утверждением Римана о принципе «группировки по содержанию» в масштабах крупнее периода<sup>2</sup> и со следующим выводом Способина о пропорциональности в форме: «Соподчинение частей формы в отношении пропорциональности зависит не только от их простого, точного или приближенного соответствия по количеству, но и от всей совокупности формообразующих элементов, особенно мелодической высотности и ладотональных соотношений»<sup>3</sup>.

В связи с проблемой «ритм и формообразование» заслуживает внимания уже упомянутый специальный учебник по ритмике, книга *Купера* и *Майера* «Ритмическая структура музыки»<sup>4</sup>. Авторы ее вновь вернулись к теории музыкальных стоп, но не ограничились классификацией стоп и характеристикой их свойств и рассмотрели «работу» стоп в музыкальной форме.

В связи с такой задачей и сама классификация стоп оказалась иной, чем у других авторов. Купер и Майер разделили музыкальные стопы не только на ямбы, хореи, дактили и т. д.<sup>5</sup>, но выделили различные «архитектонические уровни» (или «архитектонические ступени»), на которых действуют ямбы, хореи и другие стопы. Архитектонические ступени — это различные масштабы, где проявляют себя стопы от одного простого такта до продолжительности всего произведения. Количество ступеней, таким образом, зависит от протяженности разбираемой формы — в анализах Купера и

<sup>1</sup> Г. Э. Конюс. «Adagio sostenuto» сонаты Бетховена op. 27 № 2 в метро-тектоническом освещении. Сб. «Статьи, материалы, воспоминания». М., 1965, стр. 100—101.

<sup>2</sup> Г. Риман. Систематическое учение о модуляции.

<sup>3</sup> И. В. Способин. Музыкальная форма, стр. 28.

<sup>4</sup> G. Cooper, L. Meyer. *The rhythmic structure of music*. Chicago, 1960.

<sup>5</sup> Авторы книги используют только пять «основных ритмических групп» (стр. 6): ямб, трохей, анапест, дактиль, амфибрахий.

Майера они доведены до пяти (но с подразделами, например — 5<sup>a</sup>, 5<sup>b</sup>).

Анализ стоп на разных уровнях дал авторам возможность в тех случаях, когда стопы переплетаются между собой, воспринимать такие моменты не как трудность, перед которой останавливается аналитик, а как специфическое ритмическое усложнение, какие естественно возникают в живом течении музыкальной формы. Например, на одних и тех же временах такта образуется противоречие стоп: в мелодии — легкая доля ямба, в гармонии — тяжелая доля хорея (в книге нотный пример 134). Не отказываясь от точного определения стопы и в то же время избегая натяжки, Купер и Майер здесь и в подобных случаях отмечают как бы временную «полистопность» на одной из архитектонических ступеней (вводится подразделение ее — 2<sup>a</sup>, 2<sup>b</sup>), в то время как на других ступенях (от третьей и выше) показывают твердый порядок организации стоп. Некоторые главы и разделы специально посвящены разбору сложных метро-ритмических явлений, в частности синкопичности, метрической перекрестности, переменности метра, полиметрии, ритмической двойственности, неопределенности.

Аналитический метод авторов разбираемой книги силен постоянными связями ритмических явлений со всеми другими компонентами музыкальной формы. Например, в задании (на стр. 142) учащимся предлагается следующее: «Анализировать симфонию Моцарта «Юпитер», I часть, такты 1—19, на всех архитектонических уровнях. Как изменения в ритмической организации являются результатом изменений в мелодическом движении, гармонии, оркестровке и других элементах музыки?».

Действенность теории стоп Купера и Майера, в сравнении, например, с метротектонизмом Конюса, обусловлена еще и тем, что авторы «Ритмической структуры музыки» оперируют не только соотношениями временных пропорций, но и соотношениями метрических тяжестей, которые в свою очередь выведены из характера гармонических каденций, мелодических фраз и других подобных явлений. Форма здесь рассматривается не только с точки зрения ее симметрии, пропорциональности, но и с точки зрения динамики. Об этом говорят и названия отдельных глав: гл. V — Ритм, подвижность, напряженность, гл. VI — Ритм, неразрывность, форма.

Конечно, есть определенная опасность все большего увеличения масштаба стопы, до протяженности крупной формы, — опасность утратить связь между воображаемыми стопами и реальной акцентировкой в произведении, то есть впасть в умозрительность.

Ее почти избегают Купер и Майер, прежде всего потому, что анализируют произведения или отрывки сравнительно небольшой протяженности, а многотактные произведения выбирают в быстром темпе, что позволяет относительно легко охватывать их ритмические соотношения.

Тем не менее практичесность и действенность книги ограничены уже рамками самого жанра — учебной, «школьной» теории.

Достижение советских теоретиков в раскрытии проблемы ритма и формы — это теория масштабно-тематических структур (или «ритмо-синтаксических», или «мелодико-синтаксических»), развитая Мазелем и Цуккерманом<sup>1</sup>.

Хотя уже Риман указывал на логическую обоснованность структуры 1+1+2 в предложении и структуры 1+1+2+4 в периоде, а также на существование структур 2+2+2+2, 2+1+1 и 4+1+1+2<sup>2</sup>, он не создал самостоятельного учения о видах тематических структур, а именно таким оно является в работах Мазеля и Цуккермана.

Теория масштабно-тематических структур (наиболее подробно она изложена в «Аналиze музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана, в специальной главе, написанной Мазелем) прежде всего делает отбор наиболее распространенных в музыке структур темы, сложившихся в условиях гомофонии. К основным структурам относятся периодичность, группы периодичностей, суммирование, дробление, дробление с замыканием. Подробная классификация масштабно-тематических структур охватывает, кроме этих основных, еще и их важнейшие разновидности, некоторые более редкие структуры и, наконец, выделяет группу смешанных структур. Так, распространенной разновидностью групп периодичностей названа «пара периодичностей», характерная для строения народных мелодий. Среди структур суммирования отмечено двойное и тройное суммирование, а также структура перемены в четвертый раз, являющаяся одновременно одним из принципов тематического строения музыкальной формы вообще. Аналогичным образом среди структур дробления указано на двойное дробление. Помимо основных структур рассматриваются «цепочная» структура с формулой abbc, симметрия abba и другие. Одновременно с описанием масштабно-тематических структур уточняются некоторые близкие или сходные с ними теоретические понятия. Например, при сличении понятий «периодичность» и «симметрия» (которая долгое время в теории музыки означала то же, что и периодичность) объясняется, что периодичность во временных процессах играет ту же уравновешивающую роль, что и симметрия в пространственных явлениях. Или указывается на различие «дробления» и «вычленения»: первое — явление масштабное, второе — тематическое.

Характеристика избранных структур сделана всесторонне: с точки зрения природы музыки и логики человеческого мышления, возможностей образного истолкования, формообразующих свойств, степени универсальности или специфичности, а также распростран-

<sup>1</sup> Работы: Л. Мазель. Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы. Рукопись, 1940. Библиотека Московской консерватории. В. Цуккерман. Принципы масштабно-тематического развития. Рукопись, 1941 (у автора). Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1960. Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений.

<sup>2</sup> Они упомянуты, например, в книге: Н. Риетманн. System der musikalischen Rhythmis und Metrik, S. 202—203.

раненности в музыкальных произведениях, в связи с исторической эволюцией музыкальных стилей; в соотношении с ближайшим (для структур) родственным искусством — поэзией. Например, ставится вопрос, почему суммирование распространено в музыке больше, чем дробление. Причина указывается та же, что при объяснении ямбической устремленности формы — преобладание активных, «восходящих», процессов над «нисходящими», свойственное природе музыки как временного искусства. Пример другого рода: при разборе структуры дробления дается выразительное образное ее истолкование — «душевный отголосок»; оно объясняет появление этой структуры в лирических темах. При анализе многочисленных примеров из музыкальной литературы постоянно чувствуется исторический фон к изложению теории, а иногда даются и прямые обобщения по истории структур, например сравнивается суммирование у И. С. Баха, венских классиков, Шопена, Чайковского.

Примеры на различные виды масштабно-тематических структур, приведенные из поэтических произведений, не только подтверждают мысль об общей логике, лежащей в основе структур музыкальных и стихотворных, — логике человеческого мышления, — но и обогащают эстетическую сторону работы.

Вопрос о формообразующих свойствах масштабно-тематических структур разрешается через определенные степени устойчивости и неустойчивости структур. Пара периодичностей определена как структура не вполне устойчивая, требующая продолжения развития или повторения (в народной куплетной песне). Дробление характеризуется как структура неустойчивая, еще больше тяготеющая к последующей завершенности (например, в первом предложении — дробление, во втором — суммирование). Структура суммирования, естественно, расценивается как устойчивая, а структура дробления с замыканием выделяется как максимально устойчивая, ибо в ней содержатся все три основных этапа логического развертывания мысли — изложение, развитие, подытоживание, и при этом дважды проявляется принцип суммирования — во всей структуре и в суммирующей части. Наконец, устойчивая или неустойчивая структура сравнивается с устойчивой или неустойчивой гармонической каденцией: дробление (2+1+1), завершающее предшествующее построение, можно назвать «половинным» структурным кадансом по обратной аналогии с суммированием, часто выступающим в роли «полного структурного каданса».

Теория масштабно-тематических структур показала, что наряду с известными композиционными формами (простой двухчастной, трехчастной и т. д.) в истории музыки закономерно выкристаллизовывались и отбирались также и наиболее совершенные «микроформы» — формы самой темы. Из этой теории следует, что наименьшая из композиционных форм — период — складывается не механически из тактов, двутактов, четырехтактов, а по определенным формулам, среди которых постепенно выработались наиболее совершенные, получившие широкое распространение. Пока-

зательно, что математик Зарипов, занявшийся проблемой сочинения музыки с помощью кибернетической машины и создавший ряд опытных мелодий, ввел в программу для машины основные масштабно-тематические структуры<sup>1</sup>. На примере «машины» мелодий видно, насколько точно структуры, о которых идет речь, воспроизводят синтаксический строй «музыкальной речи», музыкальной темы.

Состояние современной музыкально-теоретической науки по вопросам ритма и формы в целом особенно ярко показывает книга Ноймана «Временные структуры. Учение о музыкальном ритме»<sup>2</sup>.

Рассмотрим несколько важных пунктов его работы. Прежде всего, заметно, что базируется Нойман на метрической теории Римана, но развивает ее с применением некоторых понятий, введенных Куртом. «Энергетические» понятия Курта проглядывают, в частности, в новых определениях каденций периода. Неустойчивую серединную каденцию Нойман называет «тоном напряжения», устойчивую заключительную — «тоном успокоения». Так обозначается ритмическая пара, которая и становится у этого автора основой не только периода, но и всех структур (форм) малого и крупного масштаба. «Наши примеры невелики по количеству тактов, они соответствуют периоду в традиционном учении о формах. В более крупном масштабе парное очертание узнается в двухчастных танцах сюит (аллеманды сюит Баха), в еще более крупных соотношениях парных частей между собой, как, например, в последовании двух взаимосвязанных частей, медленной и быстрой (в доклассической сонате, которая состоит из двух таких пар, см., например, скрипичные сонаты Генделя) или в прелюдии и фуге»<sup>3</sup>. Как видно из этого суждения, и в 50-х годах XX века в немецкой науке остались следы традиционной философской концепции: желание найти некий абсолютный общий принцип: то наблюдение, которое действительно верно по отношению к периоду, оказывается бессмысленной абстракцией при его бесконечном распространении.

Однако у Ноймана есть замечания о метре, которые возможны лишь в эпоху, когда строгий метр сильно поколеблен. Прежде всего, узаконен метр как регулярный, так и нерегулярный, и по поводу первого сказано (подобно Конюсу), что последование тактов равной длительности в конце концов можно представить как один большой такт<sup>4</sup>.

Нойман специально ставит вопрос о роли ритма в форме (имеется в виду классическая форма с дифференциацией функций

<sup>1</sup> Р. Х. Зарипов. О моделировании мелодий заданного стиля на цифровых вычислительных машинах. Проблемы кибернетики, вып. 15. М., 1965.

<sup>2</sup> Friedrich Neumann p. Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus. Bd. II. Wien, 1959.

<sup>3</sup> F. Neumann p. Die Zeitgestalt, S. 32.

<sup>4</sup> Там же, стр. 28.

частей). В книге есть отдельные пункты с заголовками, где разбирается ритм в начальных и вступительных частях, в заключительных частях, переходных. Автор вплотную подходит к мысли о формообразующих функциях ритма — неустойчивости и устойчивости. Нойман приводит следующее наблюдение о гемиолах<sup>1</sup>. В музыке встречается своеобразное отклонение от трехдольного метра, называемое гемиолой. Хотя в трехдольном метре при гемиоле появляются фигуры нового, двудольного метра, первоначальный порядок ударений не исчезает совсем. Он скрыто присутствует и получает наиболее отчетливое выражение в момент совпадения ударений обоих метров. Момент гемиолы несет с собой напряжение, а момент совпадения ударений — разрешение его, подобное разрешению диссонанса в консонанс. Благодаря этому своему свойству момент совпадения применяется в заключительном такте построения. Кроме того, момент совпадения после гемиолы может служить гранью построений. Примеры приводятся из музыки разных эпох: Леонард фон Лангенгау, Гендель, Брамс, Орф<sup>2</sup>.

Вот это осознание формообразующих сил ритма (ритмическое напряжение и разрешение, регулярный метр как один такт), наш взгляд, является достоинством работы. Главный же недостаток «Учения о музыкальном ритме» 1959 г. — значительное отставание от времени: автор опирается на практику классики XVIII—XIX веков и полностью исключает из поля зрения те принципиально новые явления (в ритме, гармонии, форме), которые возникли уже в начале XX века.

Между тем многие важнейшие художественные течения XX века поставили совершенно новые вопросы о форме в музыке и о ее тематических, полифонических, гармонических, ритмических средствах.

Характер резких перемен в музыкальном языке, произошедших на рубеже XIX и XX веков, невозможно объяснить, минуя состояние гармонии, этого относительно самостоятельного элемента музыкальной формы на протяжении нескольких последних веков. Ослабление и исчезновение тяготений, заметное в музыке начала XX века, лишило музыку мощнейшего источника ее динамики и таким образом подрывало музыкальную форму изнутри<sup>3</sup>.

Уменьшение гармонической динамики настоятельно требовало дополнительных средств объединения музыкальной формы и насыщения ее динамикой. Один из путей был предсказан Танеевым — применение контрапунктических форм. Совершенно иным выходом из той же статики формы оказалась интенсификация ритма, ис-

<sup>1</sup> Гемиола в современном значении — появление двудольных мотивов в трехдольных тактах, точнее — размещение трех двудольных мотивов в двух трехдольных тактах.

<sup>2</sup> F. Neumann. Die Zeitgestalt, S. 87.

<sup>3</sup> Прямую зависимость формы от тональной системы специально подчеркнул С. И. Танеев в своем знаменитом вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» (1909), говоря о «формующем элементе тональности».

79 96

пользование его динамических возможностей. Наиболее ярко эта тенденция выявилась у Стравинского и Бартока.

Картина высвобождения ритма из-под власти гармонии и опасности для творчества, которое это освобождение несет, нарисована в резко полемической статье Курта Вестфала «Границы моторно-ритмического». Вестфалю процесс представляется следующим:

«Музыка трех последних столетий (до конца XIX века) была сделана из материала, в котором мелодика, гармония и ритмика, казалось бы, нерасторжимо связаны между собой. Равновесие элементов, которое имелось в XVIII веке и менялось лишь немногим, в течение XIX века утрачивалось в пользу гармонии, которая к концу этого развития (примерно при Регере) стала почти единственным носителем выразительности. Мелодика и ритмика получали импульсы для своей выразительности по существу от гармонии. Но вая музыка смогла бы возникнуть только тогда, когда существовавший материал распался бы и разрушились его связи. Элементы ритмики, мелодики и гармонии должны были выйти из связей, в которые они вошли, чтобы быть свободными для нового объединения. Мы уже пережили начало этого процесса и находимся в середине его; мы уже отделили элементы друг от друга, но еще не можем связать их в принципиально новую форму единства. Мелодика и ритмика, скованные в XIX веке, должны были при этом резко выделить свое выразительное и формообразующее значение. Мелодико-полифонический конструктивизм, руководимый исключительно законами мелодии, а не движущими силами гармонии, возник наряду с музыкой, основанной в сильной мере на формообразующих способностях ритма, и ритм — при использовании ударных инструментов — рисковал превратиться в единственного носителя музыки. Потребность отныне освобожденный элемент ритма оставить в его первичной силе психологически объясняется реакцией на волшебство импрессионистических и изможденность неоромантических звучаний. Так возникали произведения, связанные с балетом, танцем, ставящие ритм как главный принцип во главу угла. Это было в новой ситуации необходимо и потому хорошо. Но чисто моторный ритм должен очень скоро узнат границы своих возможностей»<sup>1</sup>.

«Сегодня, после того как мы недавно снова слушали «Весну священную» под управлением Ансерме и восприняли ее хладнокровно, почти непостижимо, что это произведение когда-то будило фантастическое воодушевление, что его примитивная ритмика, в частности, в «Плясках щеголих», могла так сильно действовать на всех музыкантов, что в нем видели произведение будущего огромного значения». «В переходное время музыка, опирающаяся на

<sup>1</sup> Kurt Westphal. Grenzen der motorisch-rhythmischen Gestaltung. «Anbruch» 7/8, 1929, S. 295.

голый ритм, выполнила исторически важную задачу. В своей книге «Современная музыка» я пытался показать, как ритмика брала на себя формообразование, преодолевая сопротивление функционального мира звуков. Когда рухнула функциональная гармония, которую толкнул на смерть Дебюсси, музыка потеряла свою устремленность. Сильно раздутые симфонические формы стали механически свертываться, афоризм остался в конце концов единственной возможностью изнемогающей гармонии. Спасительный ритм стал на место, занятое прежде гармонией. Он дал музыке продолжительность во времени; если музыкальное произведение с начала до конца выдерживается в непрерывном ритмическом движении, оно по крайней мере нелегко может выдохнуться»<sup>1</sup>.

Прокомментируем эту большую выдержку.

Бессспорно, серьезна и верна мысль о былой подчиненности ритма гармонии и о новом значении ритма для формы, не базирующейся на строгих функциональных связях гармонии. Совершенно верно и замечание о падении в своей ценности изолированного ритма. Но уже вызывает возражение проводимая через всю статью мысль, что развитие ритма вызвано было лишь досадной необходимостью укрепить форму, а для характера музыки имело только дурные последствия. Действительно, если ритм лишен богатого мелоса или гармонии, он не спасает от скучности, бедности языка — примером могут служить «Орнаменты» Блахера, которые будут разбираться в связи с современными ритмическими теориями. Но в XX веке ритм вступил в органическое, неразрывное соединение с мелодией и полифонией (у Стравинского), с богатой гармонией (у Прокофьева, Бартока), и в результате появились свежие, полнокровные, жизненные произведения. Возрождение ритма, следовательно, было требованием не только формы, но и содержания. Поэтому не иначе как узостью вкуса автора статьи можно объяснить недооценку художественных качеств «Весны священной» Стравинского, одного из самых выдающихся произведений XX века. Здесь уместно привести одно любопытное замечание Бекинга (из книги «Ритм как источник познания») о том, что переданная в музыке радость движения немецу представляется деградацией искусства, так как музыка, по его мнению, должна быть возвышенной<sup>2</sup>.

Вопрос о ритме и форме остается все же не полностью разрешенным по отношению к классическому наследию и весьма мало разработанным по отношению к новым стилям первой половины XX века, где он иногда становится подчас столь же важным, как и вопрос о ладе и гармонии.

<sup>1</sup> K. Westphal. Grenzen der motorisch-rhythmischen Gestaltung, S. 296—297.

<sup>2</sup> Gustav Becking. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, 1928.

## ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

О связи пульса и дыхания с умеренным музыкальным темпом, с его основной ритмической единицей — четвертной длительностью, — писали многие. Например, именно с этого начинает Риман свою «Систему музыкальной ритмики и метрики». «Тщательные опыты доказывают, — пишет Риман, — существование довольно узко ограниченной средней величины времени, в которой все люди отмечают временные отрезки чувственно воспринимаемого ряда явлений как не быстрые, не медленные; то, что мы соблюдаем эту середину при ходьбе (в противоположность бегу, семенящему шагу, с одной стороны, и ползанию, — с другой стороны) и также при всех делах, поскольку торопливую и вялую работу мы не считаем нормальной, указывает на строгую взаимосвязь выбора этой основной меры с нашей естественной телесной организацией. Фактически эта мера точно совпадает с нормальной временем мерой, которая присуща важнейшему органу нашего тела — сердцу. Гербарт, который первым подчеркнул основополагающее значение естественной меры для установления скорости чередующихся явлений, выразил ее в секундах — чуть меньше  $\frac{3}{4}$  секунды, около

75—80 ударов в минуту. Отклонения от этой нормы наше чувство оценивает всегда определенно, как медленное и быстрое»<sup>1</sup>.

Научное обоснование некоей точной, абсолютной меры времени чрезвычайно важно для Римана в его стремлении построить законченную, совершенную концепцию ритма. Далее на этой базе Риман развивает свою метрическую теорию.

Литература на русском языке располагает ценным научным трудом, объясняющим суть психологического переживания ритма и музыке, — это «Психология музыкальных способностей» Теплова, гл. VIII — «Чувство ритма»<sup>2</sup>. Ссылаясь на опыты ряда ученых-психофизиологов, Теплов дает два важнейших вывода о природе музыкального ритма.

Вывод первый: чувство ритма в основе своей имеет моторную природу.

Эта краткая формулировка по существу дает материалистическое объяснение воздействия музыки на слушателя. Вот данные некоторых опытов о мускульных движениях при музыкальном восприятии, на которые Теплов опирается.

Сишор (стр. 276): «...восприятие (музыкального времени. — В. Х.) состоит не в сопоставлении объективных звуков или промежутков между ними, а в сопоставлении того, как мы сейчас продуцируем длительность, с воспроизведением того, как мы продуцировали первую длительность. Если при этом наши действия совпадают, мы говорим, что длительности равны...».

<sup>1</sup> Н. Риман. System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 4—5.

<sup>2</sup> Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. М.—Л., 1947.

■ В. Н. Холопова

Мак-Даугал (стр. 274): «Без пульсирующих телесных изменений восприятие ритмической серии звуков будет совершенно абстрактным пониманием длительностей и интенсивностей».

«Восприятие ритма никогда не бывает только слуховым, оно всегда является процессом слухо-двигательным», — говорит Теплов (стр. 277).

Вывод второй: «Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительности музыки» (стр. 284). Как отмечено исследователями, музыканты-профессионалы разрешают труднейшие ритмические задачи при исполнении или слушании музыки, но не могут справиться со сравнительно простыми ритмическими задачами вне музыки. Объясняется это тем, что «ритм в музыке является выражением эмоционального содержания. Данное ритмическое движение отличается от всякого другого тем, что оно и только оно имеет «вот такую-то» совершенно определенную выразительность. Всякое другое ритмическое движение, отличающееся хотя бы на ничтожные доли секунды, будет «совсем другим», качественно отличным, потому что оно уже не имеет этой выразительности» (стр. 283). Этому факту не придал должного значения Далькроз, пытавшийся системой ритмической гимнастики развить сначала общий телесный ритм, а потом, как продолжение, музыкальный ритм. В книге Теплова специально подчеркнуто значение акцентной стороны ритма. «Обязательным условием ритмической группировки, а следовательно и ритма вообще, является наличие акцентов, то есть более сильных или выделяющихся в каком-либо другом отношении раздражений. Без акцентов нет ритма» (стр. 270).

Общефизиологические объяснения некоторых важных явлений ритма дает Леви в статье «Вопросы психобиологии музыки».

Подтвердив еще раз, что «одна из основ музыки, ритм — принадлежность всех без исключения жизненных функций — от сокращения клетки, от дыхания и биения сердца до самых высших процессов, происходящих в мозгу»<sup>1</sup>, и отметив в то же время неопределенный по окраске, «слепой» характер ритмического возбуждения, Леви сосредоточивает внимание на закономерности связей конкретных ритмов с положительными и отрицательными эмоциями.

Автор утверждает, что есть двусторонняя связь между положительными эмоциями и высокой степенью ритмичности, с одной стороны, и отрицательными эмоциями и ритмической дезорганизацией — с другой стороны. Леви указывает и на важнейшую физиологическую основу такой связи ритмики с «системами удовольствия» и «системами неудовольствия»: «Ритмичность характерна именно для «систем удовольствия» прежде всего потому, что их

<sup>1</sup> В. Леви. Вопросы психобиологии музыки. «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 38.

деятельность связана со стремлением к повторению раздражений. Что же касается «отрицательных» систем, то здесь тенденции к ритмичности нет, поскольку функция этих систем — как можно быстрее удалить раздражитель или удалиться от него. Другими словами, «системы удовольствия» вызывают деятельность, направленную на поддержание, продолжение их работы, «системы неудовольствия» — деятельность, прекращающую их собственную работу»<sup>1</sup>.

Леви приводит объяснение и важнейшей для музыки связи акустической консонантности с физиологической ритмичностью. После смерти Гельмгольца, предполагавшего эту связь, было подтверждено, что «чем более акустически резонансно звукосочетание, тем согласованнее и ритмичнее работают воспринимающие его нервные клетки. Наибольший акустический и физиологический резонанс возникает при идеальном консонансе — мажорном трезвучии. Минор, будучи еще консонансом, уже содержит в себе некоторое, самое минимальное нарушение резонанса»<sup>2</sup>.

### ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ РИТМЕ ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ

Каждый теоретик, поднимающий вопрос о сущности ритма, считает необходимым указать на его прообразы в природе (особенно часто ритм сравнивают с ровным падением капель и ровным биением пульса), но книг специально о связях музыкального и немузикального ритма очень немного. Назовем всего четыре известные нам крупные работы: Бюхер. Работа и ритм<sup>3</sup>; Бекинг. Музыкальный ритм как источник познания<sup>4</sup>; Флик. Морфология ритма<sup>5</sup>; Виллемс. Музыкальный ритм<sup>6</sup>.

Первая из перечисленных книг, «Работа и ритм», написанная немецким историком хозяйства, содержит богатейший материал о трудовых песнях разных народов, причем песни классифицированы по видам работ. Бюхер не только проводит идею о влиянии ритмов на склад древних песен, то есть о трудовом происхождении музыкальных ритмов, но и доказывает мысль, что в трудовом процессе сложились именно те формулы ритма, которые экономят, сберегают энергию труда.

В книге Бекинга «Ритм как источник познания» впервые в музыковедческой литературе предпринимается попытка объяснить ту или иную музыкальную ритмiku как отражение эмоциональ-

<sup>1</sup> В. Леви. Вопросы психобиологии музыки, стр. 40.

<sup>2</sup> Там же, стр. 41.

<sup>3</sup> Карл Бюхер. Работа и ритм. Перев. с нем. С. Заяцкого. «Новая Москва», 1923.

<sup>4</sup> G. Becking. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.

<sup>5</sup> Gotthilf Flik. Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg (Schwarzwald), 1936.

<sup>6</sup> Edgar Willemse. Le rythme musical. Etude psychologique. Paris, 1954.

ного строя общества. Автор выбирает наиболее важные и устоявшиеся ритмические стили и связывает их появление с идейными течениями, национальными чертами характера, сформировавшими те или иные выдающиеся личности художников-творцов. Особенно подробно Бекинг разбирает периоды отечественной, немецкой истории. Мерилом ритмического характера он избирает акцент, ударение. Опираясь, таким образом, на конкретные различия в акцентировке у Баха, Моцарта, Бетховена, романтиков, Бекинг верно схватывает некоторые отличительные черты эмоциональной настройки их музыки, отражающей, в свою очередь, определенное мировоззрение, определенные идеи.

Интересно, как Бекинг через ритм показывает различие в национальных характерах. У итальянцев, по его мнению, движение представляется как основное, удары имеют только функцию опоры. Радость от движения характеризует само итальянское мировоззрение. Немец же это представляется деградацией искусства, так как музыка, по мнению немца, должна быть всегда возвышенной (последнее высказывание нами уже приводилось).

Однако смущает в книге избранный Бекингом метод ритмического анализа. Инструментом анализа взято сопровождающее движение, дирижерский жест, который выражает наиболее типичный характер музыки того или иного композитора. Полученная одним росчерком пера характеристика целого творчества какого-нибудь великого немецкого классика, конечно, не может не страдать однобокостью. Трудно с полной серьезностью отнести, например, к «Исторической таблице фигур тактирования» на стр. 214—215, где движения изображены графически и снабжены подписями типа: «сердечно вниз» (Гайдн), «притягивать и отодвигать» (Шуман).

Несмотря на условность, схематизм некоторых суждений, сама идея работы очень цenna, поскольку она говорит о жизненных функциях художественного произведения и противостоит абстрактно-формалистическим концепциям музыки.

Эту положительную характеристику, к сожалению, нельзя отнести к работе «Морфология ритма», представленной другим немецким автором, Фликом, на соискание ученой степени доктора философии. В этом труде мы снова сталкиваемся с тягой к абстрактному философствованию и созданию «мировых» концепций.

Книга Флика посвящена не более и не менее, как ритму вообще. I часть книги — «Простой ритм» — рассматривает ритм в физических, химических, биологических, психологических и исторических явлениях. II часть — «Сложный ритм» — говорит о музыкальном ритме и ритме речи. Думается, что выводы по I части вряд ли дают дополнительные научные данные физикам, химикам, историкам, к музыке же они тем более не применимы, так как музыкальный ритм специфичен. Раздел о музыкальном ритме содержит отдельные, иногда существенные наблюдения, но они могут быть применены лишь как частные, изолированные. Направлен-

ность же работы в целом — абстракция ритма — не имеет, по сути дела, никакой цели, ибо всякая истина конкретна.

Виллемс в своей объемистой книге «Музыкальный ритм» поставил задачу показать всю широту связей музыкального ритма с внешним миром. Автор касается, вероятно, всех общих вопросов ритма, не пытаясь углубиться ни в один из них, поэтому тема внешних связей ритма здесь занимает места больше, чем где-либо. III глава книги специально посвящена истокам вдохновения, пытающим музыкальный ритм. О содержании главы лучше всего говорят следующие заголовки параграфов (их всего 13):

- § 3 Шумы природы
- § 4 Шум машин
- § 5 Растения
- § 6 Пение птиц
- § 7 Животные
- § 8 Язык и поэзия
- § 9 Человеческие движения
- § 10 Танец
- § 11 Другие искусства
- § 12 Музыкальные инструменты
- § 13 Подсознательные импульсы.

Увидев столь многообразные источники музыкального ритма, Виллемс говорит и об обратном, о способности музыкального ритма изображать явления внешнего мира и чувства человека, а затем и о способности ритма к активному воздействию на психику и даже физиологию человека. Показывая изобразительность ритма, автор в первую очередь упоминает сравнения Швейцера, нашедшего в ритмике И. С. Баха изображения страха, радости, успокоения, затем приводит примеры изображения в музыке движения машин («Пасифик» Онеггера и «Завод» Мосолова). Мысль о способности ритма к активному психофизиологическому воздействию автор иллюстрирует примерами экстатического негритянского танца и лечения больных с помощью ритма. Книга Виллемса, вышедшая в середине XX века, из-за гладкой банальности ее истин скорее снимает все проблемы музыкального ритма, чем разрешает их.

## ИСТОРИЯ РИТМИКИ

Долгий путь развития музыкального ритма вызывал желание не только создавать время от времени ритмические теории, но в конце концов и дать исторический обзор развития музыкального ритма. Наибольшего внимания, на наш взгляд, заслуживают две книги по истории ритмики, вышедшие в середине XX века — «Ритм и темп» Закса<sup>1</sup> и «Жизнь музыки как временного искусства» Бринера<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Curt Sachs. Rhythm and Tempo. A study in music history. New York, 1953.  
<sup>2</sup> Andres Briniger. Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst. Wien (u. a.), 1955.

Их появление было предвосхищено написанной значительно раньше содержательной книгой *Дюмениля* «Музыкальный ритм», полно и всесторонне охватывающей вопросы ритма, от общего естественно-научного обоснования до анализа конкретных соотношений ритма с тектом<sup>1</sup>. 8 глав из общего числа 12 посвящены особенностям ритмики разных исторических периодов — невменной записи, нотации Гвидо д'Ареццо, грекорианского plain-chant, реформы духовной музыки, «современной музыки», начиная от Баха и кончая Дебюсси.

В работе *Бринера* «Жизнь музыки как временного искусства» в центр внимания поставлен один вопрос — взаимодействие метра и ритма на протяжении истории музыки (метр здесь — соотношение акцентов, ритм — соотношение длительностей).

Вот некоторые небезынтересные исторические данные из этой книги.

Начинает автор с очерка о мензуральной системе, о старинных модусах, в которых ритм, по его мнению, идентичен метру. В музыке XV—XVI веков он отмечает уже разрушение старого метрического принципа — усилились колебания тактового размера, метрика более прямо стала зависеть от выразительности отдельных моментов (например, в мотетах Обрехта, Жоскина).

Следующий этап, выделяемый *Бринером*, — эпоха барокко, когда в метро-ритме господствует регулярность и моторика.

Ритмика венских классиков отличается подчеркнутой акцентностью. В отличие от более ранних эпох, такты у классиков динамицируются, утрачивая характер статического последования. К началу XIX века исчезает времязмерительность, свойственная предклассической эпохе, главенствующим становится внутренний импульс.

У романтиков усиливается тенденция против метрической функции такта. В произведениях Шумана, Шопена, Брамса ритмико-мелодическое развитие стоит на грани между тактовой и свободно-динамической акцентировкой. Брамс любит средствами эпизодических акцентов создавать новые метры внутри тактов (развивая начинания Бетховена).

Дальнейший этап развития метро-ритма — внедрение метрической переменности, то есть попытки с помощью метра отмечать нерегулярные акценты в музыке.

В немецкой музыке выявляется стремление преодолевать метр внутренней динамикой мелодии, для которой тактовое изложение становится второстепенным, внешним (Малер, Шенберг).

Последняя (третья) глава книги является опытом анализа развития временной размеренности в музыке XX века.

У композиторов XX века *Бринер* видит две различные направленности в трактовке метро-ритма. У Хиндемита ритм целиком

<sup>1</sup> René Dumesnil. *Le Rythme musical. Essai historique et critique*. Paris, 1921.

подчинен метрическому порядку, акцент в ритме — это акцент на сильной доле, но сам метр часто меняется. У Шенберга и Берга соотношение метра и ритма совершенно иное — здесь избегается не только метрическая акцентуация, но даже ритмическая периодичность.

Наконец, у композиторов XX века наблюдается и новое явление — «тематический ритм». *Бринер* находит случаи его применения у Бартока и Шенберга. Можно прибавить к ним и примеры из Скрипичного и Камерного концертов Берга, в которых сам композитор некоторые темы называет «главный ритм» (*Hauptrhythmus*).

Как видим, избранное *Бринером* мерило, а именно соотношение метра и ритма (ритма в узком смысле слова), позволило ему увидеть важнейшие вехи в историческом развитии ритмического элемента музыки.

Книга *Закса* «Ритм и темп» — наиболее фундаментальный труд по истории ритма. Работа *Закса* представляет собой исследование по всеобщей истории музыки, с акцентом на ритмической стороне.

Вот ее оглавление:

- I. Основные понятия
- II. Начальная и примитивная стадия
- III. Дальний Восток
- IV. Древний Израиль и начало восточной церкви
- V. Ближний и Средний Восток
- VI. Индия
- VII. Греция и Рим
- VIII. Ранние средние века и расцвет средневековья
- IX. Поздние средние века
- X. Ренессанс: теории ритма и темпа
- XI. Ренессанс: ритмический стиль
- XII. Барокко
- XIII. Стиль рококо и эпоха просвещения
- XIV. Романтизм
- XV. Настоящее время.

Представление об истории ритма у *Закса* не противоречит положениям книги *Бринера*, которые вкратце были только что изложены. Но в крупной работе *Закса* собран богатейший документальный материал — выдержки из бесчисленных трактатов по теории музыки, начиная с глубокой древности, нотные образцы. Документы отражают споры, ожесточенные дебаты, исстари ведущиеся по вопросам музыки. Работа имеет типично академическую направленность — большая часть ее посвящена древней истории, средневековью и лишь около 100 страниц из 380 — эпохе от венского классицизма до настоящего времени.

Не углубляясь в специально теоретическое исследование ритма, *Закс* уточняет и проясняет многие ритмические термины и употребляет некоторые новые, например «числовой ритм» (*numerical*

hythm). Понятие применено в связи с описанием ритмики Бартока, Стравинского (стр. 370) и обозначает смешанные метры типа  $\frac{11}{4}$  или переменные метры  $\frac{4}{4} : \frac{5}{4} : \frac{6}{4}$  при условии равномерной ритмики (в данном случае — равномерное движение четвертями).

Конечно, нет никакой возможности пересказать содержание книги Закса, покажем лишь отдельные, характеризующие ее стиль детали.

Возьмем главу VIII — «Ранние средние века и расцвет средневековья». После разъяснения, какие века истории имеют эти названия, говорится о формировании ритма в европейской музыке под влиянием общения с восточными странами, рассказывается об эпохе, когда ритм еще никак не обозначался в записи. История ритма ставится в связь не только с инструментарием, но и с речевыми языками Европы — ни один из языков, замечает Закс, не строился по принципу долгое — краткое, языки имели различие ударного и безударного. Мы узнаем о сплаве в церковной музыке раннего средневековья «ученой» поэзии, отражающей традиции Древней Греции и Рима, с гимнами народного характера, гораздо более простыми. Закс выделяет те моменты в истории ритма, когда утверждается лонга как длительность, равная трем единицам («тройное совершенство»), и затем, когда она окончательно становится «несовершенной», то есть равной двум единицам (что для нас стало единственным принципом деления длительностей). Касаясь ритмической стороны в ранней полифонии, автор указывает на одно чрезвычайно важное правило сочинения, которое дает представление о взаимосвязи ритма и зарождающейся гармонии: любая нота, составляющая консонанс с тенором или с cantus firmus, была лонга (четвертная), любая нота, составляющая диссонанс, была бревис (восьмая). Закс рассказывает о борьбе вокруг строгой метрической системы и об установлении этой жесткой метрики в произведениях Перотина Великого, окончательно лишившего певца свободы распева. Очень интересны выводы автора книги о мензуральной нотации. Он рассказывает, что в мензуральной системе при наличии долгих и коротких звуков не были точно определены их длительности (две единицы или три кратких единицы в одной крупной), что была обозначена лишь функция долгого и краткого, а длительность звука зависела от длительностей соседствующих с ним. «Наша система нотации механична, мензуральная же — функциональна», — таково заключение Закса (стр. 168).

Историю ритмики, изложенную в специальных трудах, дополняют фактически все те наблюдения над ритмикой различных культур и стилей — древних и современных, народных и профессиональных, — которые содержатся как в литературе о ритме, так и в работах на любые другие темы. Идет ли речь об особенностях

той или иной национальной народной культуры или о чертах индивидуального стиля какого-либо композитора — как правило, среди этих особенностей и черт отмечаются и отличительные свойства ритма.

## РИТМИКА НЕКОТОРЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

В дополнение к разделу по истории ритмики мы приведем несколько описаний ритмики разных национальных культур, взяв их как отдельные примеры из огромного числа (систематический обзор народно-национальных культур вывел бы нас за рамки темы книги).

Почти в каждой работе о народно-национальном творчестве содержатся указания на ритмические особенности — настолько существенно они отличаются от распространенных принципов классической европейской музыки XVIII—XIX веков. (См., например, «Очерки по истории музыки народов СССР» Беляева<sup>1</sup>, книгу Даузра «Джаз»<sup>2</sup>, брошюру Синявера «Музыка Индии»<sup>3</sup>, статьи Кузнецова «Древние основы испанской музыкальной культуры»<sup>4</sup>, «Арабская музыка»<sup>5</sup>.) Иногда проблема ритма и его записи разбирается отдельно как особо значительная и сложная, например в книге Елатова «Ритмические основы белорусской народной музыки»<sup>6</sup>, в статье Тифтиди «Закономерности ритма домбровой музыки казахского народа»<sup>7</sup>.

а. *Старинные индийские ритмы*. В XIII веке индийский теоретик Шарнгадева составил 120 формул старинных индийских ритмов Дечи-талас (их таблица приведена во Французской музыкальной энциклопедии Лавиньяка, в статье «Индия»<sup>8</sup>). Ритмы Дечи-талас представляют собой определенные формулы с весьма необычными для нас сочетаниями длительностей. Особенность их в том, что ритмические рисунки не имеют периодичной повторности, регулярного внутреннего деления. Если каждую формулу представить как один такт, с наименьшей длительностью

<sup>1</sup> В. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1—2. М., 1962—1963.

<sup>2</sup> Alfons M. Daug. Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung. Eisenach und Kassel, 1958.

<sup>3</sup> Л. Синявер. Музыка Индии. М., 1958.

<sup>4</sup> К. А. Кузнецов. Древние основы испанской музыкальной культуры. Сб. «Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка». Труды научно-исследовательского института театра и музыки, т. 2. Л., 1940.

<sup>5</sup> К. А. Кузнецов. Арабская музыка. Там же.

<sup>6</sup> В. Елатов. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.

<sup>7</sup> Н. Ф. Тифтиди. Закономерности ритма домбровой музыки казахского народа. Сб. «Искусство и иностранные языки». Алма-Ата, 1966.

<sup>8</sup> Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Directeur Albert Lavignac, Première partie. M. J. Grosset, «Inde». Paris, 1913, p. 301—304.

в качестве измеряющей доли, то этого рода такты будут обладать смешанными размерами, вроде следующих:

$$\frac{5}{16}, \frac{7}{16}, \frac{8}{8}, \frac{9}{8}, \frac{10}{8}, \frac{11}{8}, \frac{14}{32}, \frac{15}{8}, \frac{16}{8}, \frac{37}{16}$$

Самое пристальное внимание на старые индийские ритмы обратил Мессиан. Найдя в них нечто очень близкое своим собственным ритмическим структурам, он стал говорить о Дечи-талас как об одной из основ своего ритмического стиля. Действительно, некоторые из индийских формул весьма напоминают мессиановские ритмы с добавленной маленькой длительностью. Приведем некоторые из ритмов Дечи-талас:



53



76



105



106



118

Однако даже по сравнению с самыми сложными ритмами Мессиана старинные индийские формулы кажутся все же еще более сложными и непривычными для нашего ритмического ощущения, не охваченными современной нам музыкальной практикой.

*б. Старинные турецкие ритмы.* Непериодичность групп, нерегулярность акцентов отличает и старинные турецкие ритмы. Они тоже имеют вид определенных ритмических формул, но, в отличие от Дечи-талас, некоторые из них весьма протяжены. Беляев в статье «Турецкая музыка» отмечает следующие особенности ритма.

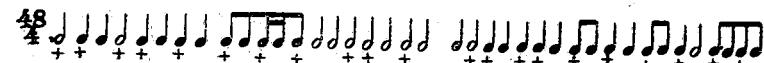
«Ритм ее (турецкой музыки.—В. Х.) не отличается, тем обобщающим характером, который он имеет в европейской музыке, благодаря сведению его к основным элементам — двойке (двуходольность) и тройке (трехдольность). Наоборот, он распадается на ряд ритмических формул, рассматриваемых в качестве самостоятельных ритмических образований, являющихся таким же результатом ритмического творчества, каким является мелодия в отношении мелодического творчества. В турецкой музыке нет

обобщенных двухдольных и трехдольных ритмов, у них есть ритмические формулы, несущие только им одним присвоенные названия, как аксак — хромой, мандыра — овчарня, хаиф — легкий и т. д. . . Некоторые из них весьма капризны, представляя собою сочетания трехдольных и двухдольных элементов. Другие же при этом отличаются еще большими размерами и могут быть выражены в довольно внушительных дробях:  $\frac{16}{2}, \frac{28}{4}, \frac{32}{4}, \frac{48}{4}$  и т. д. Вот примеры некоторых ритмов турецкой классической музыки:

Ритм аксак — «хромой»:



Ритм сакиль — «тяжелый» — представляет собою весьма сложное образование из тридцати девяти ударов, укладывающихся в  $\frac{48}{4}$  (в примере Беляева  $\frac{44}{4}$ . — В. Х.):



Запоминание таких сложных ритмов затруднительно. На помощь исполнителю (играющему обычно на бубне) изобретены особые мнемонические формулы, по которым он заучивает ритмы<sup>1</sup>.

*в. Средневековые европейские модусы.* К числу ритмических формул могут быть отнесены и средневековые модусы, введенные в европейскую музыкальную теорию в XII—XIII веках. Описания их есть во многих работах. Например, в книге Обри «Трубадуры и трубверы» мы читаем: «Всякая мелодия должна быть заключена в один из шести модусов, признанных мензуралистами. Modus, или *тапегies*, есть ритмическая формула, которая повторяется в течение всего произведения столько раз, сколько это потребуется»<sup>2</sup>. Далее идут объяснения каждого модуса с примерами ритмических формул. Из них мы узнаем, что наиболее применительными были модусы первый, второй и третий, а модусы четвертый, пятый и шестой в практике использовались редко. Кроме того, ритмический рисунок стопы мог варьироваться благодаря замене одной ноты (лонги или бревис) группой нот (лигатурой) с той же общей протяженностью. Основные же ритмические рисунки первых трех стоп очень просты и нисколько не удивительны для европейской классической музыки XVIII—XX веков:

<sup>1</sup> В. Беляев. Турецкая музыка. «Советская музыка», 1934, № 5, стр. 54—62.

<sup>2</sup> П. Обри. Трубадуры и трубверы. Перев. с франц. З. Потаповой. М., 1932, стр. 59.

Первый модус		и т. д.
Второй модус		и т. д.
Третий модус		и т. д.

В отличие от ритмических формул старинной индийской и старинной турецкой музыки европейские модусы представляют собой строго периодичную регулярную повторность простейших кратких ритмических рисунков. Поскольку возможна ритмическая вариантность тактов, то модусы — это те ритмические схемы, которые должны удерживать музыкальное произведение в русле строгой регулярной метрики.

Наряду со старинными стилями, в различных народно-национальных культурах обнаруживаются особые закономерности ритма, отличные от норм музыкальной классики XVIII—XIX веков и лишь частично соприкасающиеся с профессиональной музыкой XX века. Как на примеры изучения особенностей национальной ритмики укажем на две работы — Моцева (Болгария) и Рудневой (СССР).

г. *Болгарские ритмы*. Книга Моцева «Характерные ритмы в творчестве болгарских композиторов»<sup>1</sup> рассказывает об особенностях оригинальнейших болгарских ритмов, сложившихся и сохранившихся в массовой народной культуре.

Вот некоторые из этих образцов, примеры довольно редких смешанных метров:

<sup>1</sup> Александър Д. М о ц е в. Характерни ритми в творчеството на българските композитори. София, 1957.

Сам факт подобных ритмических образований говорит о существовании параллельно с законами регулярного ритма классической европейской музыки также и принципов ритмической нерегулярности. К ним стала постепенно клониться европейская музыка в своей эволюции на протяжении XIX века, совершив качественный скачок в начале XX века.

д. *Ритмика русского фольклора*. Статья Рудневой «Ритмика стиха и напева в русской народной песне»<sup>1</sup>, несмотря на свою краткость, представляет нам ритмику русской народной песни более сложной, богатой и разнообразной, чем принято считать. Конечно, Руднева указывает на пятидольность (в основном в свадебных песнях), семидольность (в хороводных), то есть на те смешанные метры, которые в качестве национальной особенности получили богатое преломление в русской классике и через нее — всеобщее признание. Наряду с этими распространенными известными группировками, Руднева приводит весьма редкие, своеобразные комбинации:  $\frac{5+3}{4}$ ,  $\frac{8+5}{4}$ ,  $\frac{3+3+4}{4}$  а также (в северных песнях)  $\frac{14}{8} \frac{4+5+5}{8}$ ,  $\frac{15}{8} \frac{2+2+3+2+3+3}{8}$ .

В работе Рудневой как характерные народные отмечены и такие ритмические приемы, которые в профессиональной музыке стали особенно широко использоваться только в XX веке (в частности, у Стравинского).

Так, полиметрия определена как характерная возможность в 12-мерных 11-сложных песнях и в качестве образца приведена «Камаринская»: пение идет на  $\frac{3}{4}$ , сопровождение — на  $\frac{2}{4}$ , начиная со слабой доли, пляска — на  $\frac{2}{4}$ , начиная с сильной доли.

Как прием, весьма устойчивый в свадебных песнях, показана вставка в середину стиха его второго полустишия в измененном ритме, что отличает, например, все варианты песни «Просо»:

вставка  
«А мы просо сеяли, сеяли».

Автор выделяет различные приемы ритмического варьирования в русских песнях. Среди них проведение фраз в увеличении и в уменьшении («в двойной ритмической подаче»), превращения простой формулы на  $\frac{4}{8}$  в усложненную на  $\frac{5}{8}$ , варьирование такта неизменной величины в разных метрах при помощи акцентов —  $\frac{3}{4} : \frac{6}{8}$ , варьирование акцентов в словах, варьирование длины фразы в мелодии.

<sup>1</sup> А. В. Р у д н е в а. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Рукопись, 1967. Кабинет народной музыки при Московской консерватории.

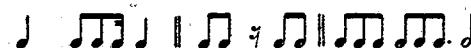
## НОВЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА

Среди новых ритмических теорий XX века выделяется теория Мессиана. Она весьма подробно изложена в его книге «Техника моего музыкального языка»<sup>1</sup> и предполагается еще более широко быть развитой в его «Трактате о ритме»<sup>2</sup>.

Ритму Мессиан посвящает 6 начальных глав книги «Техника моего музыкального языка» (гл. II—VII), где дает описание своих ритмических приемов, их истоков, касается соотношения метра и ритма и проблемы нотации ритма.

Первым из приемов ритмики Мессиан демонстрирует ритм с добавочной длительностью (иначе — ритм «с прибавленной нотой», или «с прибавленной точкой»). Автор книги берет какой-либо про-

стой ритм, например  , или  , или  и добавляет к одной из нот маленькую длительность, паузу или точку:



Полученные таким путем новые, интересные рисунки ритма Мессиан рекомендует применять, ссылаясь на примеры у Стравинского.

Распространив на ритм приемы преобразования тем в полифонии, Мессиан составил таблицу некоторых форм увеличений

<sup>1</sup> O. Messiaen. The technique of my musical language.

<sup>2</sup> Мари в книге «Оливье Мессиан» (Pierrette M a r i . Olivier Messiaen. Paris, 1965) указывает, что к созданию «Трактата о ритме» Мессиан приступил в 1947 г., но еще не закончил этого многотомного труда. Намечен следующий план работы (стр. 77—78):

1. Философия длительности.

2. Метрика греков и ее средства (греко-латинская метрика и ее остаток в болгарской). Анализ «Весны» Клода Лежена — имеет отношение к поэме Баифа — переменность метров.

3. Индийский Деш-талас (правила ритмики и символы космического).

Ритм звезд, атомов.

4. Plain-Chant (невмы, арсис и тезис).

Ритм в «Пении птиц».

Фольклор.

5. О соотношении звукокрасок.

6. Акцентизация Моцарта.

Ритм Дебюсси (влияние воды на его язык).

Анализ «Весны священной» Стравинского.

7. Необратимые ритмы в их многочисленном соотношении друг с другом (крылья бабочек, корпус человека, магия).

Пермутации.

Анализ произведений (симфония «Турангалила», Органная месса, Месса на день св. Троицы, 7 Хокку).

и уменьшений. (гл. IV). Систематика увеличений ритмов такова: а) добавление четверти длительности; б) добавление трети длительности; в) добавление точки, то есть половины длительности; г) классическое увеличение, то есть прибавление двойной длительности каждой из нот; д) прибавление тройной длительности; е) прибавление четверной длительности.

Систематика уменьшений ритмов представляет собой ту же таблицу, но прочтенную справа налево.

Мессиан допускает и неточные увеличения (и уменьшения), которые, по его мнению, вносят большое ритмическое разнообразие.

Применяя прием ракоходного прочтения ритмов, Мессиан выводит группу «необратимых ритмов», то есть таких симметрично построенных ритмических формул, которые ракоходно читаются так же, как в прямом движении. Наконец, Мессиан разбирает наиболее сложные элементы своей ритмической техники — полиритмию и ритмические педали.

Наипростейшей, детской полиритмии Мессиан называет двойную полиритмию, в которой накладываются друг на друга ритмы неравной длительности (например, в  $\frac{9}{16}$  и в  $\frac{10}{16}$ ) и повторяются до тех пор, пока не придут к исходной комбинации. Нужно заметить, что эта «детская» полиритмия является важнейшим средством ритмики Стравинского, ритмики достаточно сложной.

Мессиан же показывает все более и более сложные полиритмические комбинации, наложения ритмов на различные виды увеличения и уменьшения, наложение ритма на его обращение, ритмические каноны. Каноны, в свою очередь, составляются из основных вариантов ритмов и производных в увеличении или в уменьшении. В нотном примере № 56 (к стр. 25 книги Мессиана) приведен канон, включающий в себя все формы увеличения и уменьшения ритмов из таблиц. «А — исходный ритм, В — его увеличение путем добавления четверти длительностей. Каждый из последующих ритмов является увеличением или уменьшением ритма предыдущего, степени преобразования различны, С — уменьшение на одну пятую, D — уменьшение на одну четвертую, E — добавление трети длительностей, F — классическое уменьшение, G — добавление точек, H — снятие точек, I — классическое увеличение, J — уменьшение на три четверти длительностей, K — добавление двойной длительности, L — уменьшение на две трети длительностей, M — добавление четверной длительности, N — уменьшение на четыре пятых длительностей, O — добавление тройной длительности, последнее проведение исходного ритма».

Ритмическая педаль также свидетельствует о полиритмии, так как педаль — это остинатно повторяемая фигура, могущая сопровождать музыку, построенную на совершенно иных ритмах или накладываться на другие ритмические педали. Ритмическая педаль — обособленный элемент музыкального языка, она может

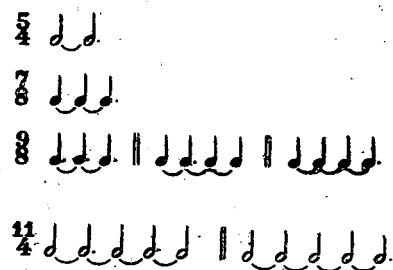
не совпадать с мелодической или гармонической педалью (например, в гармонической педали — 29 аккордов, в ритмической — 17 длительностей).

Ритмическая теория Мессиана ценна тем, что она раскрывает секреты одного из самых новых и сложных ритмических стилей в XX веке. Однако преподнесена эта теория автором «Техники моего музыкального языка» не как теория в собственном смысле слова — с рациональным обоснованием новых закономерностей, с исследованием исторических путей к данному стилю, — а чисто эмпирически, как свод практических рекомендаций с нотными иллюстрациями<sup>1</sup>.

В частности, в этой книге главными источниками своей ритмики Мессиан признает индийские формулы XIII века (Деци-талас) и грегорианский хорал. В то же время он не отрицает влияния на него русской музыки и, в частности, «Весны священной» Стравинского (важно заметить, что нотным примером № 1 в «Технике моего музыкального языка» он ставит ритмическую формулу из финала «Весны священной»). В плане «Трактата о ритме» мы видим и упоминание болгарских ритмов.

К ритмике Мессиана ведет другой, более естественный путь — это эволюция европейской музыки к концу XIX — началу XX века, которая пришла к большому развитию нерегулярных форм ритма, в частности разнообразных смешанных метров, на 5, 7, 9, 11 долей, — они могут выглядеть как мессиановские ритмы «с прибавленной точкой».

Таковы пятидолльные размеры, твердо укрепившиеся в европейской музыкальной практике со времен Глинки, семидольные размеры, ставшие в начале XX века уже вполне обычными, смешанные девятидольные размеры, как в хоре «Ой, беда идет, люди» из «Сказания о невидимом граде Китеже», таковы же и знаменные одиннадцатидольники из «Садко» и «Снегурочки» Римского-Корсакова:



<sup>1</sup> Такую же оценку теории Мессиана в целом дает Ю. Н. Холопов в статье «О трех зарубежных системах гармонии». Сб. «Музыка и современность», вып. 4: М., 1966. Разбор ритмической теории Мессиана, есть также в книге: Karl H. Wörgler. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1954.

Как ритмы с прибавленными или отнятыми точками можно расценить также и формулы болгарских ритмов, характерные образцы которых были приведены выше.

Сам же Мессиан о своих ритмах с прибавленной точкой говорит, что они образуют группы по пять, по семь, по одиннадцать или по тринадцать долей с единицей в шестнадцатую длительность<sup>2</sup>.

Можно предположить, что слух Мессиана отобрал и довел до рафинированной утонченности и изысканности те оригинальные ритмические элементы, которые столь ярко выразились в восточноевропейских культурах, особенно в русской профессиональной музыке.

Изысканность ритма для Мессиана означала большую индивидуализацию и закрепление определенных формул. Сложность и утонченность формул нерегулярного ритма и оказалась тем общим, что обнаружил композитор между своими ритмическими комбинациями и Деци-талас.

Однако в таком вершинном своем произведении, как «Три маленькие литургии», Мессиан воспользовался относительно простыми ритмами, а в тех сочинениях, где ритм особенно изыскан, он не всегда достигает задуманного эффекта. Во всяком случае, по поводу «малых длительностей» Онеггер пишет: «...я отношусь ко всем подобным ухищрениям весьма скептически: они выглядят впечатляюще только на бумаге, тогда как при прослушивании их можно вовсе не заметить». «...Я убедился в том, что все, казавшееся мне случайными погрешностями пианистической манеры исполнения, на самом деле оказалось записанным в нотах самым тщательным образом»<sup>3</sup>.

К числу новых теорий ритма, получивших известность на Западе, принадлежит теория «варьированных метров» Блахера (ФРГ). Объяснение ее впервые дано самим автором в 1950 г. в предисловии к «Орнаментам» для фортепиано, имеющим подзаголовок «Семь этюдов на варьированный метр». Теория разбирается в книге Вернера «Новая музыка на переломе», в разделе «Ритмические системы»<sup>3</sup>.

Вернер пишет: «Блахер дает каждому такту другую метрическую структуру. Причиной было наблюдение, что перемены такта становятся интенсивнее с развитием формы. Метрическая структура строится так, чтобы она была лишена произвола и случайности, по математическим фигурам, рядам и комбинациям. О методе варьированных метров Блахер говорит, что он «сильно обогатит область ритмики и формы», хотя, как он предусматривает, «некоторые давно проверенные приемы композиторской тех-

<sup>1</sup> O. Messiaen. The technique of my musical language, p. 17.

<sup>2</sup> Артур Онеггер. Я — композитор. М., 1963, стр. 157—158.

<sup>3</sup> K. Wörgler. Neue Musik in der Entscheidung, S. 232—243.

ники (например, канон, фуга), вероятно, будут принесены в жертву новой ритмике». «Однако получаются новые, стоящие на высшей ступени симметрии, интересные пересечения ритмических серий с музыкальными фразами, варьированные репризы и т. д.». «Семь орнаментов» построены в следующих рядах:

№ 1 и № 2: простые арифметические ряды:

2 3 4 . . . . 9 и возвратные: 3 4 . . . . 9 . . . . 4 3

№ 3: 2 3 4 3 4 5 4 5 6 . . . . 6 7 8 и возвратные

№ 4: принцип циклических вариаций:

4 5 3 2 5 3 2 4 3 2 4 5  
4 5 3 2 2 4 5 3 3 2 4 5<sup>1</sup>.

Прервем здесь длинную цитату из Вернера — представление о теории «варьированных метров» она дает достаточно ясное. Обратимся к произведению и спросим, каковые художественные качества «Орнаментов»? Продуманная метрическая конструкция производит впечатление непрерывного обновления, живого движения. Но поражает крайняя бедность мелодико-гармонических средств, на фоне которой даже самые головокружительные метрические вариации воспринимаются всего лишь как искусственное лихорадочное возбуждение. Неудовлетворительный художественный результат как нельзя более выпукло обрисовывает недостатки теории. На первый взгляд, вызывает недоверие детская наивность метрических расчетов: 2, 3, 4, 5, 6... Но не в этом коренной недостаток теории. Сам принцип арифметической прогрессии размеров встречается у таких крупнейших «ритмистов», как Стравинский и Барток, правда, встречается лишь в отдельных случаях и вовсе не является где бы то ни было руководящим законом композиции. Главный недостаток — игнорирование звуковысотности, гармонии в конструкции целого, — чем эта специальная, частная теория и отличается весьма невыгодно, например, от римановской общей теории метра.

Необходимость осмыслить многие новые явления современной музыки, обосновать их закономерности, вызвала в XX веке целый поток теорий и концепций. А все большая роль технических наук в знаниях современного общества породила, с одной стороны, у музыкантов желание использовать аппарат точных наук, с другой стороны — у работников точных наук применить их знания к музыке (как и к другим искусствам). Но результаты во многих случаях пока еще остаются малозначительными, а иногда и сомнительными, что объясняется обычно недостаточным знанием одного из двух предметов — искусства или технического аппарата. Как пример одной из многих подобных теорий разберем книгу

Ротермель «Понятие музыкального времени начиная от Морица Гауптмана»<sup>1</sup>.

Ротермель касается вопросов не только собственно музыкального ритма, она включает ритм во временной процесс музыки в целом и обозревает его с далекой точки зрения, с позиции связи музыкального времени и музыкальных высот. Цель книги — доказать органическое единство времени и высоты в сфере музыки и их взаимозависимость в музыкальном произведении.

Излагая мысль о связи длительностей и высот, Ротермель ссылается на аналогию Гауптмана, данную в книге «Природа гармонии и метра», 1873 г.<sup>2</sup>. Но у Гауптмана, по мнению современного исследователя, это лишь абстрактная аналогия, а в действительности высоты и длительности органически связаны.

Если звуковые сигналы идут с временными интервалами в минуты или секунды, мы воспринимаем их как временные явления, если же они часты и измеряются числом колебаний в секунду, сигналы воспринимаются нами как высотные явления. Границей служит число колебаний в 16 герц, оно делит звуковые явления на макровремя (длительности) и микровремя (высоты).

Отправляясь от этой верной посылки (пограничная связь времени и высоты), Ротермель переходит к иного рода связям длительностей и высот. На основе сходных числовых выражений, принятых для соотношений длительностей и высот, автор книги составляет таблицу переводов конкретных ритмических фигур в конкретные высотные сочетания. Приводим сокращением примеров таблицу подобных «переводов», помещенную в книге на стр. 21 (см. нашу стр. 52).

Таблица наглядно показывает, что определенные ритмические группы и звуки действительно имеют одинаковое числовое выражение. Но совпадения внешних знаков конкретных видов длительностей и высот, даже при учете их пограничных связей как явлений, еще не доказывают совпадения их в человеческом восприятии или какого-либо сходства в выразительном действии на слушателя музыки. Более того, на основании нашего музыкального опыта можно говорить о несоответствии некоторых весьма сложных и редких ритмических комбинаций и наипростейших и повсеместных сочетаний высот. Возьмем группу «скачущих ритмов» в их действии в области такта (см. схему на стр. 52). Они образованы от деления единицы времени одновременно на 3 и 2, на 4 и 3, на 5 и 4 доли (в продолжении таблицы Ротермель, которого мы здесь не даем, — еще и на 5 и 3, 6 и 5 долей). Их ритмические фигуры представляют собой весьма специфические симметричные группы с зеркальным отражением, «необратимые ритмы» по Мессиану (но в отличие от мессиановских ли-

<sup>1</sup> Marion Rothärmel. Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. Regensburg, 1963.

<sup>2</sup> M. Hauptmann. Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig, 1873.

Причины	Действие в области такта	Действие в области высоты
Простые ритмы		
2	 и т. д. — такт на $\frac{2}{4}$	Созвучие основного тона и октавы
3	 и т. д. — такт на $\frac{3}{4}$	Созвучие основного тона и второй квинты, например С—g
5	 и т. д. — такт на $\frac{5}{4}$	Созвучие осн. тона и большой терции во второй октаве
Сложные ритмы		
(4, 2, 1)	1 v v такт на $\frac{4}{4}$	Созвучия С с с
(6, 2, 1)	1 v v - v v такт на $\frac{6}{8}$	С с g
(9, 3, 1)	1 v v - v v - v v такт на $\frac{9}{8}$	С g d
Скачущие ритмы		
3		Квинтовый консонанс типа Ccg С комбинациями
5	 и т. д.	Квартовый консонанс типа Cgs — то —
4	 и т. д.	Терцовый консонанс Сce нами
Смешанные ритмы		
(4, 3, 2)	 и т. д.	Аккорды типа С G c
(6, 4, 3)	 и т. д.	С F c

шенные центральной длительности). Использование этих групп в музыкальных произведениях (исключая первую) нельзя назвать постоянным, в то время как «соответствующие» им высотные интервалы (чистая квинта, квarta, большая терция) применены несметное число раз.

Таким образом, таблица Ротермель — это не перевод ритмических музыкальных сущностей в высотные музыкальные сущности, а всего лишь аналогия, какой она и была у Гауптмана, в 1873 г., но более детально развитая<sup>1</sup>.

Ротермель же делает из нее цепь новых выводов.

Ссылаясь на расчеты американского композитора Коуэла и опыты Штокгаузена, Ротермель получает из соотношений длительностей с метром шкалу темпа, а из количества и силы обертонов — шкалу тембра; и чтобы уравнять шкалы длительности, метра и высоты, вырабатывает правило динамики. Полученные таким путем связи между всеми элементами музыкального языка должны послужить научным объяснением метода тотальной серииности, который стал распространяться в музыке начиная с 1949 г.

Конечно, подобная теория, оперирующая числами и игнорирующая кардинальные различия при приложении их к качественно разнородным явлениям (высота и длительность), полностью игнорирующая также и понятие формы музыкального сочинения, дает сомнительные научные результаты. Насколько бессильна такая теория с развитым техническим аппаратом в музыкальной практике, можно убедиться хотя бы по авторским нотным примерам, показывающим новый метод сочинения в действии — они удручают своей примитивностью и музыкальной непрофессиональностью (см. примеры в книге на стр. 74 и 76). Эта «практика» сочинения показывает, что теория не имеет никакого отношения к тем композиторам XX века, с которыми она хочет себя связать — Мессиану, Булезу, Веберну.

Говоря о работах по ритмике авторов XX века, мы должны констатировать, что значительная часть их вовсе не учитывает новых ритмических находок композиторов нашего века (некоторые работы упоминались выше). Те же труды, которые делают предметом исследования в первую очередь новые ритмические явления, рассматривают их оторванно, вне исторических связей с традицией. В итоге в настоящее время мы не располагаем обобщающими трудами по теории ритма XX века, как и не имеем классического учения о ритме (о причинах этого говорилось в начале главы).

<sup>1</sup> Советский ученый Л. Термен в содружестве с американцем Г. Коуэлом в 30-х годах XX века сконструировал аппарат, воспроизводящий ритмы делений одной и той же единицы времени на 2, 3, 4, 5, 6 и больше долей в любых сочетаниях. Аппарат «Ритмикон» установлен, в частности, в Акустической лаборатории им. Н. Гарбузова при Московской консерватории. Ритмикон упоминается в «Grove's dictionary of music and musicians». Fifth edition. London, 1954.

## РИТМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Решение исполнительных проблем не входит в задачу этой книги, но обилие разнообразного материала о ритме в исполнительстве, тесное соприкосновение некоторых поднятых там вопросов с интересующими нас теоретическими задачами заставляют остановить внимание хотя бы на некоторых из этих вопросов.

Исполнители придают проблеме ритма первостепенное значение. Даже в нашем отечественном музыказнании при отсутствии специальных книг по теории и истории ритма есть книга Мостраса «Ритмическая дисциплина скрипача»<sup>1</sup>, диссертация Архангельского «Ритм и исполнение (ритм как основа исполнения)»<sup>2</sup>. Нейгауз в начале своей книги «Об искусстве фортепианной игры» дает отдельную главу (гл. 2) «Кое-что о ритме»<sup>3</sup>. Вполне понятно, что у исполнителей всех специальностей затрагиваются вопросы ритма, поскольку ритм (в самом широком смысле слова, включающий агогику и силу акцентности) входит в число собственных средств исполнителя, в отличие от гармонии или мелодии, строго предуказанных композитором. Наиболее актуальной ритмическая проблема оказывается для дирижеров, и в их книгах и статьях подняты разнообразные вопросы ритма.

Самой животрепещущей темой для дирижеров является акцентуация и тактирование полиритмических моментов, в частности моментов противоречия мелодических мотивов и записанных тактов или мелодических мотивов между собой. Один из характерных спорных вопросов: подчеркивать ли громкостью мелодические акценты, временно противоречащие такту? Берлиоз в книге «Дирижер оркестра» пишет об опасности показать акценты вместо времен и заменить синкопы переменой метра: «Дирижер, разделяя такт по числу ударений или акцентов, которые в нем содержатся, разрушает для всех видящих его слушателей эффект синкопической формы и игру ритма самого пленительного интереса заменяет однообразным изменением такта»<sup>4</sup>.

Многие случаи такого рода анализирует Пазовский в книге «Записки дирижера»<sup>5</sup>. Он указывает на метро-ритмические конфликты между мелодией голоса и сопровождением (например, в арии Мизгирия из «Снегурочки» Римского-Корсакова), на необозначенные композитором полиметрии (в пляске Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова — сочетание размеров  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ ). Подобно Берлиозу, Пазовский настаивает на

<sup>1</sup> К. Г. Мострас. Ритмическая дисциплина скрипача. М.—Л., 1951.

<sup>2</sup> В. А. Архангельский. Ритм и исполнение (ритм как основа исполнения). Рукопись, 1946. Библиотека Московской консерватории.

<sup>3</sup> Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967.

<sup>4</sup> Г. Берлиоз. Дирижер оркестра. Перевод с франц. П. Шуровского. М., 1894, стр. 16—17.

<sup>5</sup> А. Пазовский. Записки дирижера. М., 1966.

разграничении акцентов метрических (подспудных) и ритмических (явных). Под первыми он понимает то, что Берлиоз назвал «временами», то есть сильные и относительно сильные метрические моменты. Когда эти моменты поддержаны гармонией, они даже при тихой звучности дают логический подспудный акцент, к которому устремляется музыкальная фраза. Пазовский призывает придавать особое значение логическому акценту и отличать его от внешне-громкостного (явного).

Очень настойчиво автор разбираемой книги подчеркивает значение дирижерского «раза» (акцента на сильной доле первого такта произведения), который с первых же нот должен придать звучанию правильный метрический порядок.

Необходимость метрического экспонирования музыкального произведения для того, чтобы слушатель правильно воспринимал произведение, очень убедительно продемонстрировал Агарков в статье «Об адекватности восприятия музыкального метра»<sup>1</sup>. Автор этой статьи опирается на данные специального эксперимента, где слушатели с разным уровнем музыкальной подготовки определяли размер произведений по начальным отрывкам тем, содержащим ритмические сложности. Изучение большого количества неправильных ответов (в сравнении с нотами) подвело к мысли, что виновата не только недостаточная натренированность слушателей в восприятии ритмов, но порой и ритмическая нечеткость исполнения, а иногда и умозрительность композиторской записи. Эксперимент сразу обнаружил всю глубину ритмической проблемы, от непонимания ритмики слушателями до непонимания ее создателями музыки. Но он показал также и неполноту бытующих ныне теоретических представлений о ритме. Так, авторы проделанного опыта в нескольких случаях невольно стимулировали неправильные ответы, так как дали ритмически сложные отрывки в изоляции от формы целого произведения, не вполне ясно представляя себе характер ритмических процессов в музыкальной форме.

Вопрос о правильной нотации, которая точно отражала бы ритмический замысел композитора, многократно поднимался в литературе о ритме. В данной главе уже говорилось, в частности, о записи ритма у Мессиана «в естественном виде» и «в фальшивом метре». Проблема нотации приобрела в наше время особую остроту и из-за современных новшеств в ритме и из-за того, что благодаря им современное ухо стало особенно чутким к ритмической остроте и сложности произведений прошлого. Вот что пишет Хавлик в статье «Об адекватной нотации ритмических и метрических форм»: «С возрождения «объективного и элементарного», благодаря великим музыкальным новаторам Стравинскому и Бартоку и последующему переосмыслению временной сущности

<sup>1</sup> О. Агарков. Об адекватности восприятия музыкального метра. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М., 1970.

музыки, начинают постепенно открывать, какое богатство и какая свежесть заключена в области временных структур в произведениях классиков и доклассиков, особенно в творчестве Баха<sup>1</sup>.

Пафос актуальной статьи Хавлика направлен на изменения в старой музыкальной нотации, которая скрывает метрические намерения старых композиторов: вряд ли кто-нибудь из современных издателей выпустит произведение Гете с орфографией гетевского времени, однако в музыке со старыми мастерами дело обстоит именно так. В статье приводятся интереснейшие примеры полиметрии и переменных размеров у Баха (в аллеманде из «Французской сюиты» ми мажор, в прелюдии ре минор из I тома «Хорошо темперированного клавира»), указывается на постоянные колебания метра в баховских курантах, отмечается канон в соанте Моцарта ре мажор, полностью скрытый в существующей записи, приводятся примеры сложных ритмических форм в произведениях Шопена.

То, что предложено в статье Хавлика, практически и, вероятно, независимо от него, было осуществлено Бартоком в его редакции «Хорошо темперированного клавира».

Барток предпринял редакцию с педагогическими целями и сопроводил издание объяснительной статьей («Дополнение» к I тому) и попутными комментариями. В них Барток указывает и на ритмические особенности прелюдий и фуг. В «Дополнении» он пишет: «Иногда мы встречаем совершенно удивительные тактовые сдвиги. Так, например, в прелюдии фа-диез мажор (I тетрадь), первая половина шестого такта, в сущности, принадлежит еще предыдущему такту и должна была бы вместе с ним образовать один такт на  $\frac{18}{16}$ , тогда как вторая половина его относится к первой половине следующего такта — и так далее вплоть до восьмого такта; его вторая половина вместе с девятым тактом дает опять такт на  $\frac{18}{16}$ . С этого места указанная неправильность прекращается»<sup>2</sup>. Кроме невыписанной переменности такта, Барток отмечает и примеры полиметрии в «Хорошо темперированном клавире». В той же статье он продолжает: «Намного сложнее явление, при котором в одном голосе имеется тактовый сдвиг, а в другом голосе его нет. В одной из следующих тетрадей мы опубликуем такого рода фугу в партитурном изложении; в каждом голосе будут расставлены свои тактовые черты, соответствующие фразам этого голоса». Подобные же указания на переменность

метра и полиметрию Барток делает и в комментариях к нотному тексту.

Работы о ритме исполнительского профиля, всегда интересные благодаря своей непосредственной связи с конкретными художественными произведениями и выразительными моментами, в то же время иногда содержат и частные теоретические выводы. Например, в своеобразном практическом руководстве по исполнению, «Курсе чтения партитур» Таранова, мы находим такой важный частный вывод — о существовании в произведении направляющего ритмического движения, особенно важного в изложении для фортепиано<sup>1</sup>.

Разработка вопросов ритма, как мы пытались показать в этом кратком обзоре, не претендующем на полноту, ведется во многих направлениях и все же не дает цельной картины действия ритма в музыке. На наш взгляд, важнейшая причина неполноты представлений о ритме заключается в недостаточном определении действия ритма в музыкальной форме. Поэтому в основных главах книги — I, II, III, IV — проблема «ритм и форма», как уже говорилось, будет обязательным объектом внимания.

<sup>1</sup> Глеб Таранов. Курс чтения партитур. М.—Л., 1939.

<sup>1</sup> Adolf Havlik. Über die adäquate Notierung rhythmischer und metrischer Formen. «Schweizerische Musikzeitung», 1958, № 1, S. 11.

<sup>2</sup> И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. 48 прелюдий и фуг для фортепиано. Расположение пьес в порядке трудности, аппликатура пальцев, исполнительские указания и комментарии. Обр. Белы Бартока. Тт. 1 и 2. Будапешт, 1961.

## I. ПОНЯТИЯ МЕТРА И РИТМА. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ СВОЙСТВА РИТМА

### ПОНЯТИЕ МЕТРА

#### Широкое понятие метра

организации тактов с акцентированными сильными долями, оказывается слишком узким для музыкальной практики XX века, не охватывающим многие существенные явления ритма. В данной работе предлагается расширенное понятие метра. Оно включает в единую систему, с одной стороны, явления, особенно распространявшиеся и утвердившиеся в XX веке (хотя имеющие предтечи в классико-романтическую эпоху), — такие, как свободная переменность размеров, полиметрия, условное тактовое деление, «нотация в фальшивом метре» (по Мессиану), отмена тактовых черт, отсутствие квадратности. С другой стороны, та же система вмещает виды организации, перешедшие по традиции от предыдущих веков и продолжжающие жить в XX веке, — это неизменный такт с регулярной акцентуацией сильной доли, такты высшего порядка, квадратность (и ее нарушения).

Для того чтобы очертить границы и объем широкого понятия метра, потребуется весьма пространное описание свойств и возможностей первооснов метра.

#### Две основы метра

Метр как мера ритма имеет две первичные основы: 1) равномерный отсчет какой-либо современной единицей, реально слышимой или воображаемой, 2) соотношение ударного и безударного моментов, или акцентируемого и неакцентируемого. Практически две первичные основы неразрывны, так как, во-первых, ритм возникает только от соотношения двух и более звуков на основе общей меры (один изолированный звук не может образовать ритма), во-вторых, любая группа длительностей воспринимается благодаря объединяющему акценту. Здесь, в сочетании двух первооснов метра, лежит его начальная граница.

Степени строгости метра Для того чтобы постепенно приблизиться к другой границе метра, требуется разделить метрические явления по степеням строгости их организации.

Степень строгости будет малой, если равномерный отсчет времени, реально слышимый или воображаемый, будет вестись только одной единицей измерения. Укажем примеры этого вида метрики.

В «Прогулке» из «Картинок с выставки» Мусоргского реально слышна равномерность четвертных. А так как тема не подчинена сети регулярных акцентов (что выразилось в смешанном и переменном размере), в ней возникает только один план метрического отсчета:

#### 1 Мусоргский. Картинки с выставки. Прогулка



«Аметристной» с позиций метра в узком смысле слова должна быть названа одночастная Скрипичная соната советского композитора Уствольской: ее размер определен автором как  $\frac{1}{4}$  и тактовые черты не выставлены. Соната, упорно и исчерпывающе развивающая один только образ, пронизана непрестанной остинатностью четвертной длительности; с позиций метра в широком смысле здесь действует метр с одной единицей измерения, или одноплановый метр.

Метр одного плана может быть и в отдельно взятом голосе, как в «Прогулке» Мусоргского и сонате Уствольской, но может поочередно передаваться из голоса в голос, согласно известному принципу комплементарной, или дополняющей, ритмики. В обоих случаях он остается реально слышимым<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Казалось бы, существование исполнительских агогических отклонений от записанной метрической равномерности должно поставить последнюю под сомнение. Но, как показывают точные машинные измерения, агогические ускорения и замедления также подчиняются у талантливых исполнителей строгим законам. Е. В. Назаркинский в работе «О музыкальном темпе» (М., 1965, стр. 21—22) пишет, что агогические отклонения от записанных длительностей достигают иногда пяти- и шестикратных величин. Наше ухо, однако, не расценивает это как нарушение норм, как бы «не замечает», что объясняется естественностью агогических отклонений для живого ритмического течения музыки и их постоянной взаимной компенсацией и плавностью. То же явление по частному поводу отмечено С. Скребковым в статье «Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина» (сб. «А. Н. Скрябин». М.—Л., 1940, стр. 214): «Скрябин непрерывно играет в остро выраженном tempo rubato. Однако, все эти резкие ускорения и замедления точно и на сравнительно близком расстоянии компенсируют друг друга, и в итоге устанавливается медленная, но строго равномерная метрическая пульсация, пронизывающая исполнение всего произведения от начала до конца».

Интересный образец мелодии с воображаемым измерением одной метрической единицей включен в главу о Шостаковиче — Речитатив из его Второго квартета. Здесь последовательность разнообразных длительностей без тактовых черт должна мысленно измеряться одной шестнадцатой (см. нотный пример 40).

Упомянутые эпизоды из музыки Мусоргского и Шостаковича, несмотря на принадлежность к общему виду одноплановой метрики, различаются очень существенно. Несходны, даже противоположны по характеру их ритмические рисунки, и это открывает еще один, важнейший критерий ритма, о котором речь впереди: регулярность (она преобладает в примере из Мусоргского) и нерегулярность (преобладает в примере из Шостаковича).

Большая степень метрической строгости связана с увеличением числа метрических планов.

Неизменный простой тakt с пульсирующими долями и с акцентуацией на сильных долях (основной случай метра в узком смысле слова) предполагает не меньше, чем двуплановость единиц: величиной в долю такта и величиной во весь тakt.

Для сложного такта вполне закономерна трехплановость, складывающаяся из: 1) простых мелких долей, 2) крупных долей сложного такта и 3) периодичности самого такта.

Количество планов в такте может вырасти благодаря равномерному дроблению его долей, то есть благодаря внутридолевой метре. Например, в такте на  $\frac{4}{4}$  в разных голосах фактуры может сложиться следующий ряд равномерностей:



Музыкальные примеры такого рода в изобилии найдем в ритмике эпохи барокко, в частности в концертах Корелли. Следующий отрывок из Кончerto гроссо № 1 покажет именно приведенные на схеме соотношения (четвертные, не выписаные в партитуре как отдельная последовательность длительностей, тем не менее отчетливо слышны как равномерная череда акцентов у скрипок и виолончелей):

Корелли. Кончerto гроссо № 1, I ч.

2  
12 Allegro

#### Концентрированный метр

Равномерные ряды мелких длительностей внутри такта обладают свойством притягиваться к вступлениям более крупных длительностей, как к точкам опоры, концентрироваться вокруг них, особенно вокруг вступления сильной доли такта. Поэтому синтез нескольких равномерностей разных планов, включающий и обычный тактовый метр и внутридолевой, назовем концентрированным метром.

Концентрированный метр может быть реализован в музыке до малейших деталей; в этом случае ритмический рисунок будет воспроизводить метрическую схему типа приведенной выше, на стр. 60. Наиболее точную реализацию естественно встретить в оркестровых и камерных партитурах, где каждый равномерный ряд может быть проведен у отдельной партии. Приближение к чистому случаю можно было наблюдать в Кончerto гроссо № 1 Корелли (см. пример 2).

Чрезвычайно распространена такая фактура, в которой один голос объединяет два-три ряда равномерностей:

Бах. Концерт ре мажор для клавира, I ч.

В приведенном двухголосном отрывке, типичном для произведений И. С. Баха, в пределах такта соединены четыре равномерных ряда: шестнадцатые в правой руке, восьмые — в левой, четвертные — в обеих, как группирующие акценты, и половинные — как ритм гармонических смен.

Типичная аккомпанирующая фактура, называемая «альбертиевыми басами», представляет собой одноголосие с метрическим отсчетом в нескольких планах. В следующем примере в пределах такта — три метрических плана: восьмые, четвертные, половинные:

Равномерность трех-четырех планов, проиллюстрированная предыдущими примерами, показывает значительную степень строгости метрической организации.

**Многоплановый метр**. Но возможна и еще большая строгость, поскольку в метрике, как известно, существует периодическая группировка тактов, именуемая тактом высшего порядка, и особая, также периодичная группировка, называемая квадратностью.

Представим себе случай, когда равномерность, начинающаяся на уровне шестнадцатых длительностей, распространяется с укрупнением единиц вдвое до периодичности восьмитактов. Ритмикой такого типа отличается жанр этюда. Конкретным образцом может послужить этюд Шопена соль-диез минор оп. 25 № 6:

Шопен. Этюд оп. 25 № 6

Схема равномерных рядов в ритмике этого этюда будет представлять следующую «партитуру»:

1. Ритмический рисунок верхнего голоса



2. Ритмический рисунок аккомпанемента



3. Равномерность группирующих акцентов в аккомпанементе



4. Периодичность фигур аккомпанемента



5. Периодичность фигур верхнего голоса



6. Повторяемая группировка тактов



Синтез нескольких равномерностей, включающий наряду с обычным тактовым метром и внутридоловым метром также метр высшего порядка (одного или нескольких высших порядков), назовем многоплановым метром<sup>1</sup>.

Два термина — концентрированный метр и многоплановый метр — потребовались при описании, казалось бы, непрерывной иерархии степеней метрической строгости потому, что действие малых единиц метра (не больше такта) отличается от действия крупных единиц (больше такта). Отличие в том, что метрические доли внутри такта стремятся, как было сказано, к централизации вокруг сильной доли такта, к концентрации опор в одной точке. Метрические доли высшего порядка, превышающие размер такта, не устремляются с такой силой к одному опорному пункту. Чем продолжительнее по времени доли метрического отсчета, тем слабее становится различие между тяжелыми и легкими, опорными и неопорными долями.

В отсчете времени есть центральная метрическая единица, по сравнению с которой определяются мелкие доли, стремящиеся к группировке, и крупные единицы, делящиеся и рассредоточивающиеся во времени. Она соответствует в разных темпах приблизительно такту и его долям. Центральная метрическая единица обусловлена психофизиологическими основами человеческого восприятия времени, существованием некоей средней единицы, с которой соотносятся все временные протяженности.

Многоплановый метр с восемью различными единицами отсчета времени свидетельствует об очень большой строгости метрической организации произведения.

#### Предел метрической многоплановости в музыке

Читаться до девяти, десяти, одиннадцати и больше? Примем во внимание, что наше музыкальное восприятие создает здесь определенные рамки. В медленном темпе при наличии очень мелкой наименьшей доли (шестнадцатая или тридцатьвторая) последует ограничение в периодичности наиболее крупных построений. В быстром темпе, наоборот, при больших возможностях периодичности крупных построений последуют ограничения для самых

<sup>1</sup> В дальнейшем кроме терминов «концентрированный метр» и «многоплановый метр», характеризующих метр, будут применяться различные производные от них определения равномерных ритмических рисунков: фигуры концентрированного метра, многоплановая равномерность, многоплановая размерность, многоплановая регулярность.

малых единиц (например, не мельче шестнадцатой длительности, так как еще более краткие будут сливаться в сплошную массу скорее фактурного, чем ритмического характера). Если же взять некий средний темп и, протяженность построения в шестнадцать тактов по  $\frac{4}{4}$  или тридцать два такта по  $\frac{2}{4}$ , то «восьмиплановая

равномерность здесь окажется предельной, и такая ритмическая конструкция будет приближаться к абсолютному пределу многоплановой равномерности в музыке.

Итак, очерчены границы явлений метра от наименьшей до наибольшей строгости организации. Сопоставление однопланового с восьмиплановым метром показывает длинную иерархию действующих в музыке степеней метрической строгости. За пределами наименьшей степени, то есть возможности измерить ритм одной временной единицей и сопоставить звуки как акцентируемый и неакцентируемый, ритм перестает быть осмысленным. За пределами наибольшей степени, то есть реально слышимой равномерности длительностей и акцентов около восьми планов, музыкальный ритм, натолкнувшись на барьер временного восприятия, рискует превратиться в механистическую моторику.

Проделанный анализ временных возможностей метра не исчерпывает всего объема понятия метра. Он должен быть дополнен анализом музыкальных средств акцентуации.

#### Сущность музыкального акцента

Акцент (как и времяизмеряющая единица) является одним из двух начал и одной из первооснов метра. Однако в теории музыки еще не была раскрыта его природа, не систематизированы его средства. Распространена точка зрения, что ритм (и, следовательно, акцентность) — это тот элемент музыкального языка, который имеет аналогии вне музыки, в окружающем мире (в отличие, например, от гармонии).

Такой взгляд, верный сам по себе, становится односторонним, если он игнорирует специфически музыкальный характер средств ритма. В последующем анализе будет показана сугубая специфичность музыкального акцента.

Прежде всего акцент — это отнюдь не только тот знак в нотах (>), который указывает на громкостное усиление какого-либо звука, и не тот звук на сильной доле такта, который исполняется сильнее остальных. Акцентирование отдельных звуков производится в музыке всевозможными, изобретательнейшими способами, а главное, оно создается не только громкостным усилием, а корениится в глубинах гармонии, мелодии, в соотношении длительностей, в средствах фактуры, тембра, агогики.

Чтобы представить себе «механику» акцента, разберем сначала наиболее важные из отдельных средств акцентуации, а затем их параллельное действие.

**Акцентирование  
соотношением  
длительностей**

Вообразим ряд длительностей, отвлеченных от смен высот, тембра, динамики. При различии длительностей какой-то момент времени, имеющий преимущества над другими, должен выделиться. Акцентируемым станет тот звук, который наделен крупной длительностью.

Возьмем следующий ряд длительностей:



Субъективной акцентировкой мы наделим, конечно, звуки с большими длительностями: первый, третий, восьмой, десятый. И в музыкальном контексте эти звуки становятся естественными сильными долями, как это мы видим в начальной теме Третьей симфонии Бетховена:

6 Allegro con brio

Бетховен. 3 симфония, I ч.

Однако при легчайшем содействии какого-нибудь другого средства, например гармонии, громкости или фактуры, может выделяться не только момент ритмической остановки, а, напротив, момент наибольшего учащения ритмического движения<sup>1</sup>. Примером акцента при помощи группы наименьших длительностей может послужить ритм оркестровой партии, сопровождающей реплики Лизы «Зачем, зачем вы здесь» из сцены Лизы и Германа в опере Чайковского «Пиковая дама». Здесь каждая метрическая доля подчеркивается группой из тридцатьвторых длительностей:

7 Moderato esse moto  $\text{d}=400$

Чайковский. Пиковая дама.

Лиза

Доли такта, на которые приходится акцент, ощущаются благодаря гармоническим сменам, а ритмический рисунок усиливает действие гармонии. Акцент в результате оказывается двойным.

<sup>1</sup> О двух противоположных предпосылках акцента применительно к сильной доле такта пишет Л. Мазель в книге «О мелодии». М., 1952, стр. 144—145.

**Акцентирование  
средствами  
мелодической линии**

Потенциальными акцентами обладают наиболее выдающиеся точки мелодии: мелодические вершины и, наоборот, самые низкие звуки, особенно если они взяты или покинуты скачком. Яснее всего видна акцентность опорных точек в мелодиях со скрытым двухголосием, как, например, в теме жиги из Английской сюиты Баха ре минор:

8

Бах. Английская сюита ре минор. Жига

Проблема акцентирования в мелодике Баха представляет и теоретическую проблему, и актуальную проблему исполнительства.

Специальное внимание мелодике И. С. Баха, в частности и особенностям ее акцентуации, уделил Курт. Он прямо указал на линейный способ акцентуации в мелодике Баха: «Кроме кульминаций отдельных линейных фраз, в баховской мелодике обыкновенно встречаются ударения на тонах, выделенных из общего линейного движения скачком на большой интервал вверх и вниз»<sup>1</sup>.

Швейцер и Барток для наиболее живой и острой ритмизации произведений Баха рекомендуют акцентирование мелодических вершин и долгих звуков, даже если образуется синкопа. Барток пишет: «Более длинные ноты, вклинившиеся между менее значительными, а также задержания и синкопы получают маленький акцент»<sup>2</sup>.

Швейцер пытается установить два правила для определения акцента: Первое правило — акцентуация мелодической вершины, второе — акцентуация наиболее долгого звука. «Во-первых, — пишет Швейцер, — акцентируются ноты в конце линии, идущей в известном направлении, беспрерывной или с многократными перебоями, в последнем случае заключительные ноты каждого участка являются предварительными акцентами, которые, усиливаясь, ведут к акценту последнего участка, являющегося главным». «Во-вторых, носителями акцента являются те синкопированные ноты, на которых движение более или менее неожиданно обрывается; в большинстве случаев это неожиданный интервал или синкопа»<sup>3</sup>. Швейцер приводит пример, где видны оба принципа акцентирования: первый — в такте 3, второй — в трактиках 1—2:

<sup>1</sup> Эрнст Курт. Основы линейного контрапункта, М., 1931, стр. 146.

<sup>2</sup> Бах. Хорошо темперированный клавир. Обр. Б. Бартока.

<sup>3</sup> Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах, М., 1965, стр. 278—280.

Бах. Итальянский концерт, I ч.

К объяснению последнего примера следует добавить, что ударения на сильных долях отнюдь не исчезают, их присутствие и создает синкопический эффект конфликтности акцентов.

А вот как использует энергию мелодических вершин Бетховен для акцентирования сильных долей тактов (см. такты первый, второй, третий и седьмой):

Бетховен. 7 симфония, III ч.

В некоторых случаях достаточно минимальной поддержки мелодических вершин со стороны соотношений длительностей или громкости, и они становятся настолько весомыми, что в состоянии изменить существующий метр. В следующем отрывке из II части «Музыки для струнных, ударных и челисты» Бартока мелодические вершины, подчеркнутые лишь форшлагом (форшлаг создает новую ритмическую фигуру с короткой затачкой нотой —

и октавным удвоением (фактурное средство),

становятся акцентируемыми настолько сильно, что фактически нарушают господствующий двухчетвертной размер:

Барток. Музыка для струнных и ударных, II ч.

Если даже скромное ретуширование форшлагом и октавным удвоением способно увеличить вес мелодической вершины, то тирата или быстрый пассаж-разгон в еще большей степени усиливают впечатляемость акцента:

Прокофьев

Акцентирование  
средствами гармонии

Многие стороны гармонии имеют прямое отношение к ритму. Прежде всего, это периоды гармонических смен. Ровное движение гармоний, учащение их или замедление — это явления ритмического порядка; вступления новых гармоний образуют свой самостоятельный ритм (см. пример 7 из «Пиковой дамы»). Моменты появления новых гармоний настолько заметны и значимы в музыке, что они оказываются опорными пунктами в течении музыки, и каждый из них несет в себе внутренний акцент. Помещение каждой новой гармонии на сильной доле такта — характернейшее явление органической связи ритма и гармонии. Например, в следующем отрывке из оперы Глинки «Руслан и Людмила» на каждый такт приходится по одной гармонии:

Глинка. Руслан и Людмила. Каватина Людмилы

Ритмическая сторона гармонии обнаруживается не только в смене однотактов, но и в чередовании двутактов, четырехтактов, восьмитактов (примеры — квадратные периоды и простые формы классиков). Гармония в качестве наиболее самостоятельного элемента музыки способна и без помощи мелодической линии, громкости и других средств внести внутреннюю акцентуацию в музыкальную речь. Гармония порождает акцентность благодаря как функциональным, так и фоническим своим свойствам. Для примера влияния функциональных тяготений на ритм отметим, какие акцентные возможности кроются в кадансе доминанта — тоника, этом экстракте классической функциональности.

В которой из двух частей автентического каданса имеются большие динамические резервы? Поскольку доминанта сильна своей напряженностью, а тоника — устойчивостью, шансы на акцент оказываются достаточно большими и у той и у другой функции. Как и во всех подобных спорных случаях, выбор определяет вмешательство какого-нибудь другого средства. Например, стоит сделать громче звучание одного из двух аккордов, как на нем возникает сразу двойной акцент, соединяющий динамику гармонии и громкости<sup>1</sup>.

Совпадение устойчивых ступеней лада с сильными и относительно сильными долями такта отмечено Якубовым в мелодике Прокофьева. Например, в теме ля-бемоль мажор из пьесы «Джульетта-девочка» «больше половины всех звуков, составляющих мелодию (24 из 43) — звуки ля-бемоль (9), до (9), ми-бемоль (6), причем значимость их подчеркнута их длительностью (в сумме — почти пять тактов) и их метрическим положением — из шестнадцати сильных и относительно сильных долей звукам тонического трезвучия принадлежат двенадцать!»<sup>2</sup>.

На примере музыки Прокофьева можно продемонстрировать и небезразличие фонизма аккордов к тактовому делению. В следующей теме, также из «Ромео и Джульетты», кричаще-острые уменьшенные октавы ярко выделяются и, естественно, помещаются на «видных», сильных долях тактов (такты 2 и 3):

Прокофьев. Ромео и Джульетта. Танец

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем слово «динамика» понимается не в узком смысле — как громкость, а в широком — как сила, энергия, устремленность.

<sup>2</sup> М. Якубов. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии). Сб. «От Люлли до наших дней». М., 1967, стр. 214—215.

Эффекты «ударности», достигаемые плотным аккордом из секунд или с участием малой секунды, также говорят о фонизме как средстве акцентуации (см. «удар кулаком» в Шестой сонате Прокофьева и ритмическую игру аккордов и басов из сонаты Бартока в примерах 16 и 17в). Окончание I части сонаты Бартока, данное в примере 17в, — динамичнейшая кульминация ритмической ударности: здесь структура аккордов гармонии подчинилась во многом требованиям ритма.

Акцентирование  
средствами  
фактуры

Фактура влияет на характер акцента тем, что увеличивает тяжесть, массивность одних звуков и делает легкими, невесомыми другие.

Тяжелые, словно обрушающиеся аккорды, несколько форсирующие звучность фортепиано из-за плотных терций в густых басах инструмента, ввел еще Бетховен, например в начале Восьмой фортепианной сонаты:



Прокофьев в Шестой сонате достиг полного эффекта ударности благодаря «слитку» секунд в большой октаве фортепиано (первоначально автор рекомендовал играть его кулаком):

Прокофьев. 6 соната  
16 для ф-но

Изобретательнейшая фактура Прокофьева, богатая новыми «ударными» находками фактуры Бартока изобилует всевозможными приемами фактурной акцентуации. Приведенный выше пример темы из «Музыки для струнных» Бартока с его форшлагами и октавами показывает акцентуацию не только соотношениями длительностей, но и фактурными средствами.

Вот еще примеры акцентов с помощью форшлагов, октавных удвоений, акцентирующих «вступлений» плотных аккордов и низких басов из I части сонаты Бартока для фортепиано соло:

Барток. Соната для ф-но, I ч.

Продолжением фактурных приемов могут считаться исполнительские штрихи — легато, стаккато и прочие наиболее тонкие распределители тяжести звука. Прокофьев, придававший нюансировке такого рода большое значение, в некоторых мелодияхставил какой-либо знак под каждой нотой:

18 Vivo  $\text{d} = 160 - 168$  Прокофьев. Ромео и Джульетта. Танец  
Об.

#### Акцентирование средствами громкости

корне изменить ритм показывают «Пляски щеголих» из «Весны священной» Стравинского:

19 Tempo giusto  $\text{d} = 56$  Стравинский. Весна священная. Пляски щеголих

Конечно, ритм громкостных акцентов становится столь впечатляющим благодаря многозвучной гармонии и участию большой оркестровой массы, но ритм, выраженный в одних длительностях, без громкостных акцентов, представлял бы лишь ровную, гладкую последовательность одинаковых временных единиц. В сущности, в «Плясках щеголих» содержится двойной ритм — равномерный ритм длительностей и синкопический ритм акцентов.

Громкостной акцент занимает особое положение среди перечисленных выше основных простейших видов акцента. Акцент громкостной — всегда явный, открытый, очевидный. Акцент же в мелодической линии и гармонии — еще скрытый, внутренний. Конечно, кратковременные «вспышки» громкости могут образовать свой собственный ритмический рисунок — «Пляски щеголих» Стравинского тому пример. Но наиболее характерно для громкостного акцента быть «рупором», усилителем скрытых акцентов мелодии и гармонии: громкость лишь делает их более заметными — см. все приведенные выше примеры со знаками громкости, за исключением «Плясок щеголих». Таким образом, можно различать внешние и внутренние акценты. К внешним бесспорно относится громкостной акцент, а также фактурный; к внутренним — акценты в гармонии, мелодической линии и в соотношении длительностей. Если учесть, что шкала громкости колеблется от чуть заметного акцента, лишь показывающего метрическую группировку длительностей (акцента, который делает исполнитель без специальных громкостных указаний композитора), до резких *sforzando*, подчеркнутых автором музыки при записи, то будет виден огромный диапазон акцентов, бесконечно разнообразных по качеству.

#### Акцентирование средствами инструментовки и словесного текста

Агарков среди факторов, влияющих на восприятие сильной доли, называет изменение в инструментовке или тембре, например<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> О. Агарков. Об адекватности восприятия музыкального метра.



и т. д., упоминает также уда-

рение в тексте, например: „не тру - дась и не за - бо - тясь“



Произнесение слога текста в вокальной мелодии можно поэтому считать также своего рода тембревым акцентом, который группирует ряд звуков мелодического распева.

**Акцентирование средствами агогики** Подчеркивают опорный звук (то есть акцентируют его) и агогические средства — например, замедление перед моментом или в момент опоры. Это исполнительское средство, только изредка обозначаемое в нотах, оказывается необходимым там, где неуместен громкостной акцент, например в мягких окончаниях кантиленных тем из медленных частей классических сонат и симфоний.

Комплекс средств в акценте

Рассмотрим теперь некоторые примеры комплексных акцентов разного рода, внешних и внутренних. Возьмем отрывок из финала Шестой сонаты Бетховена:

20 Presto

Бетховен. 6 соната для ф.-но, III ч.

Принципиально акцентируемы, как всегда у Бетховена, сильные доли такта. В тактах 1—10 акцент создается скачком к ме-

лодической вершине ведущего голоса, в следующих, 11—14 тактах к мелодическим средствам присоединяются гармонические смены, вступающие также на сильных долях. В тактах кульминационных, 15—17, акценты учащаются, падают на сильные и относительно сильные доли: происходит смена ритмо-гармонического масштаба<sup>1</sup>, а сильные доли подчеркиваются самыми высокими мелодическими вершинами и *sforzando*.

Приведенный отрывок из бетховенской сонаты обладает большой внутренней динамикой. Как видим, для этого совсем не обязательна многозвучная фактура и большая громкость, достаточная акцентность создается внутренними средствами музыки — мелодикой и гармонией.

Вот пример из Шестой фортепианной сонаты Прокофьева, насыщенной разнообразными акцентами, внутренними и внешними:

21 Vivace

Прокофьев. 6 соната для ф.-но, IV ч.

Характерная размашистая прокофьевская мелодия движется уступами с резкими «углами», каждый «угол» — носитель внутреннего акцента. Специальный знак (>) показывает, какие точки мелодической линии следует превратить в акценты открытые, очевидные. Аккомпанемент со скрытым двухголосием имеет акценты разной силы на первой и второй долях такта и подчеркнутое *sforzando* на первой сильной доле каждого четырехтакта. Интересен фактурный акцент в последнем, 9-м такте — выписанная трель в басу. Гармония обрисовывает «квадраты» в структуре темы.

Таким образом, акцент — по большей части — явление сложное, многосоставное, комплексное. В его образовании участвуют

<sup>1</sup> Термин Тюлина и Привано — см. «Теоретические основы гармонии», стр. 168.

как наиболее внешние, так и самые внутренние, глубинные элементы музыкального языка, умножающие силу друг друга. Акцент, одно из начал ритма, органически связан со всеми другими элементами музыки, его сущность специфически музыкальна.

### СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ МЕТРА И РИТМА ПРИ АНАЛИЗЕ РИТМА

Большинство формулировок ритма, включая те, которые определяют ритм, на наш взгляд, наиболее правильно (например, формулировка Должанского), имеют целью показать те качества ритма, которые отличают его от неритма. Для изучения же собственно ритма, естественно, необходим свод специфических ритмических понятий. Теорию музыки, как и другие области теоретических знаний, интересуют больше всего закономерности организации. В ритмике способом организации является метр. Поэтому к нему приковано внимание в специальных работах о ритме, в том числе и в данной.

#### Метр как критерий качеств ритма

С метром связано подавляющее большинство специфических ритмических понятий (едва ли не все, кроме конкретных ритмических рисунков): такты простые, сложные, смешанные, переменные, неизменные, такты высшего порядка, внутридолевой метр, противоречия мотива и такта, перекрестные ударения, гемиола, синкопа, стопы, квадратность, неквадратность, полиметрия и др. К ним же примыкают понятия, предлагаемые в настоящей работе: концентрированный метр, многоплановый метр, степени строгости метра.

Особое значение среди понятий метра имеет акцент. Анализ средств акцентуации выявляет органическую связь ритма со всеми другими элементами музыки: гармонией, мелодической линией, фактурой, тембром, громкостной динамикой — и указывает на значение последних для ритма.

Метрические понятия служат также критериями при классификации типов ритмики.

В данной работе в основу классификации ритмики положены две пары метрических явлений: 1) регулярность — нерегулярность, 2) акцентность — безакцентность (времязимерительность).

Обе пары прямо восходят к указанным выше двум первичным основам метра.

Одна из первооснов была определена как равномерный отсчет какой-либо временной единицей. В зависимости от того, насколько полно в музыкальном контексте отражается эта равномерность, в какой мере она реально звучит и в какой мере не звучит, а должна быть мысленно воображаема, вырисовываются два крайних полюса ритма: максимальное и минимальное соблю-

дение регулярности. Их противоположность позволяет дать им условные названия регулярности и нерегулярности.

Другая первооснова определялась как соотношение акцентируемого и неакцентируемого. Учитывая это соотношение и, кроме того, иерархию в составе акцента (от акцента комплексного — до единичного, от средств внутренних — до внешних), обнаружим также два полюса: акцентирование максимальное и минимальное. Противоположность их качеств опять-таки может быть выражена в условных названиях — акцентность и безакцентность.

Соотношение двух первооснов, или начал, в метрике таково, что если уменьшается сила и значение акцентности, на первый план прступает времязимерительность. Это свойство метрики дает возможность негативный термин «безакцентность» заменить позитивным — «времязимерительность». Новая пара терминов: акцентность — времязимерительность — в большей мере соответствует аналогичной паре, утвердившейся в теории стиха: квализитивность — квантизитивность.

#### Классификация типов ритмики

Поскольку в музыке обе первоосновы метра практически неотделимы друг от друга, произведенные от них две пары метрических критериев ритма перекрещиваются между собой (то есть регулярность и нерегулярность либо акцентны, либо времяязимерительны, а акцентность и времяязимерительность либо регулярны, либо нерегулярны) и дают четыре логически возможных типа ритмики:

- 1) регулярная акцентность;
- 2) нерегулярная акцентность;
- 3) регулярная времяязимерительность;
- 4) нерегулярная времяязимерительность.

Несмотря на оговоренную условность классификации, она правомерна. Вырастающая из начал метра, из самых корней ритмической организации, классификация выявляет такие ритмические типы, в каждом из которых оказывается очень своеобразный и отличный от других выразительный характер, точнее, эмоциональный строй, а также специфическая внутренняя система ритмических средств.

Предложенная классификация сделана в самом крупном плане и демонстрирует наиболее крайние типы ритмики, между которыми возможны, конечно, средние, переходные, смешанные. Выявление крайних типов вызвано крайностями ритмических тенденций в творчестве композиторов XX века и ориентировано на определенные, резко контрастные стили ритмики. В связи с иными стилями возможна дополнительная классификация.

В данной работе вопрос о выразительной и формообразующей роли всей времяязимерительной ритмики ставится в основном, на примере одного стиля — стиля Шостаковича. В связи с этим число рассматриваемых групп ритмики сокращено до трех.

Соотношение  
понятий метра  
и ритма

Если метр — основная категория при изучении ритма, не может ли он в специальной работе заменить собой понятие ритма, как бы ни было это парадоксально? В каком соотношении находятся метр в широком смысле с ритмом в широком смысле слова?

Примем во внимание, что в живом течении музыкального произведения метрические принципы вступают в очень подвижные, изменчивые соотношения друг с другом. Борьба противоположных метрических тенденций — это также своего рода принцип, закон развития музыкальной формы. Уже в нашей классификации четыре крайних типа ритмики были получены благодаря переплетению метрических критериев. В свою очередь, крайние типы ритмики борются между собой в музыкальном произведении. Все обилие возникающих таким образом конкретных акцентно-временных явлений музыки охватывается понятием ритма как категорией более общей, чем метр.

Борьбу противоположных типов ритмики продемонстрируем на одном примере.

В ритмическом стиле Бетховена определяющую роль играет тип регулярно-акцентной ритмики. Тем не менее в отдельных участках произведений временно преобладает противоположный, нерегулярно-акцентный характер ритма. Так, в связующей партии I части Восьмой фортепианной сонаты Бетховена появляются синкопы, при которых акцент, вместо того чтобы возникать согласно такту через  $\frac{2}{2}$ , вступает в главном голосе через нерегу-

лярные промежутки:  $\frac{1}{2}, \frac{2}{2}, \frac{3}{2}$ , противореча акцентуации в предыдущей главной партии и в аккомпанементе связующей партии:

Allegro di molto e con brio

Бетховен. 8 соната для ф.-но, I ч.

22

2/2      2/2

С точки зрения классифицированных выше типов ритмики можно констатировать борьбу нерегулярно-акцентной ритмики как местного образования в связующей партии с регулярно-акцентной ритмикой как общей нормой, господствующей в целой форме.

Понятие метра в той стадии его разработки, из которой исходит автор настоящей книги, не подменяет собой понятия ритма в широком смысле слова. Понятие метра необходимо при объяс-

нении «чистых» принципов ритма. Понятие ритма требуется при анализе контекстовых явлений, где принципы выступают в сложном взаимодействии, в борьбе друг с другом. Понятие ритма, в частности, удобно для обозначения конкретных формул и рисунков.

Что касается формулировки ритма в широком смысле слова, то, учитывая органическую связь ритма с другими элементами музыкального языка, ритм можно определить как временную и акцентную сторону мелодии, гармонии и всех других элементов музыки, упорядоченную метром.

Обратимся еще раз к связующей из Восьмой сонаты Бетховена, начало которой дано в примере 22. Борьба нерегулярно-акцентной ритмики с регулярной, начавшаяся с первого такта связующей, продолжается вплоть до вступления побочной партии. Своей конфликтностью она дополняет и усиливает напряжение, создаваемое в той же связующей партии тонально-гармонической неустойчивостью. Ритмическая конфликтность исчезает («разрешается») со вступлением побочной партии, также одновременно с разрешением в гармонии. Таким образом, ритмическое развитие в экспозиции сонатной формы идет от соблюдения регулярности к борьбе регулярности с нерегулярностью и снова к соблюдению регулярности (параллельно тонально-гармоническому развитию от устойчивости к неустойчивости и снова к устойчивости). Отсюда следует еще один вывод об анализе ритма — связь ритма с формой помогает яснее увидеть закономерности самого ритма, как, впрочем, и закономерности любого другого элемента музыки.

Вывод о методе  
анализа ритма

Итак, метод анализа ритма, примененный в данной работе, вкратце сводится к следующему: в общетеоретическое представление о ритме включается метр как способ организации, в практическом разборе произведений ритм выявляется как временная и акцентная сторона всех других элементов музыки, отдельные же характерные явления ритма ставятся в связь с процессом музыкальной формы.

### ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ СВОЙСТВА РИТМА

Поскольку ни один элемент музыки не имеет художественного значения вне музыкальной композиции, музыкального произведения, формообразующая роль служит необходимым и надежным критерием в оценке любого элемента музыки.

Сейчас мы рассмотрим некоторые общие нормы участия ритма в формообразовании, те, что сложились в XVIII—XIX веках и перешли по традиции в XX век. Предварительно уточним, какие явления в музыкальной форме нас в данном случае интересуют.

Музыкальная форма с точки зрения возможностей ритма должна отвечать, по крайней мере, следующим важнейшим требованиям: 1) связность, 2) динамика, 3) пропорциональность.

При разборе значения ритма для формы, в первую очередь, будет поставлен вопрос о влиянии ритма на эти качества формы. Особое значение в связи с ритмом будет придано проблеме динамики формы, что объясняется способностью ритма к активному тонизирующему воздействию.

Вопрос о влиянии ритма на форму представляет большую сложность по отношению к крупным формам, чем к малым.

В малых формах гомофонного склада — периоде, простой двухчастной и трехчастной — организующая роль ритма почти полностью сводится к многогранному метру, то есть охватывается понятием собственно метра как такового (см. выше раздел «Понятие метра»), а дополнительная, тематическая группировка тактов охватывается понятием масштабно-тематических структур.

Иное дело в крупных, развитых формах, с большим количеством дифференцированных по функции частей (части экспозиционные, развивающие, заключительные, переходные, связующие, вступительные и др.). Здесь главными организующими силами, как учит наука о форме, являются тонально-гармонические соотношения и индивидуализированный тематизм. Каково же участие сил ритма в том, чтобы придавать классической форме связность, динамику, пропорциональность? Какие средства есть у ритма для осуществления этих важных формообразующих задач?

В целом, у ритма наблюдается два рода взаимоотношений с главными формообразующими силами классической формы — параллелизм и дополнение самостоятельным действием. Параллелизм ритма с гармонией и тематизмом в принципе постоянен и непрерывен, а дополнение, то есть выдвижение ритма на первый план, как правило начинается в моменты ослабления сил тематизма и гармонии.

### Параллелизм ритма и тематизма

Параллелизм ритма и тематизма наиболее очевиден. Ведь часто именно ритм придает индивидуальные черты, «физиономию» теме. С особенностями ритмического строения связана, в частности, жанровая характеристичность тем. Очень показателен прием образной трансформации одной и той же темы: чтобы сообщить новый образный смысл теме, композитор меняет, в первую очередь, ее темпо-ритм (многочисленны случаи у Листа). Вообще, образные и тематические контрасты в музыкальном произведении неотделимы от контрастов в ритме.

Взаимодействие ритма и тематизма создает также пропорциональность разделов и частей формы, временные соответствия крупного плана. Например, ощущение восьмитактной метрической мерки служит основой для построения классических тем. Повторение восьмитакта, содержащего цельную, законченную те-

му, дает возможность осознать метрическую регулярность более крупного плана — 8 + 8, ощутить пропорции формы.

### Параллелизм ритма и гармонии

гармоническими силами, или, наоборот, в четкой периодичности гармоний, организованных во времени по законам ритма. Взаимоудерживающие друг друга регулярная акцентность и строго функциональная гармония образуют прочный каркас классической формы, обеспечивают ей связность, цельность, наполняют мощным динамическим током ладовых тяготений и интенсивными ударами ритмических акцентов.

Далее параллелизм ритма и гармонии следует рассмотреть дифференцированно в малой и крупной форме.

В том, что конструктивная роль ритма неодинакова на малых и больших протяжениях, можно убедиться на следующем простом примере.

Существует ритмическая формула, называемая «ритмом суммирования» —  $\text{d} \text{ d} \text{ d}$  или  $\text{d} \text{ d} \text{ o}$ . Она обладает потенциальной возможностью завершать музыкальное построение и имеет поэтому еще одно наименование — «ритмический каданс»<sup>1</sup>. Чтобы оценить его конструктивные возможности, возьмем ритмический каданс в соединении с неустойчивой гармонией (отрывок из коды I части Шестнадцатой сонаты Бетховена):

23 Allegro vivace Бетховен. 16 соната для ф-ко, I ч.

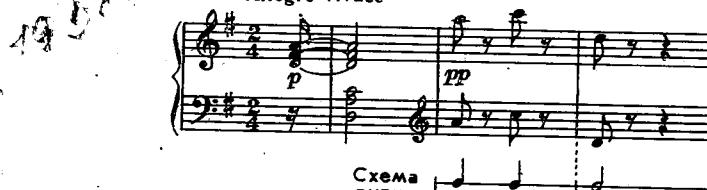


Схема  
ритма:

Несмотря на неустойчивость доминантсептаккорда главной тональности, ритмическая формула дает относительное завершение. Завершение это сугубо местное, только по отношению к трехтактовой фразе. Что же касается более крупного радиуса действия, здесь ритм не в состоянии пересилить гармонических тяготений и, сделав заключительную каденцию формы собственными средствами. Однако во всех случаях, когда ритмический каданс совпадает с полным гармоническим кадансом, достигается максимальный заключительный эффект. Тогда ритм своим местным действием усиливает конструктивную силу гармонии и помогает последней завершить крупное построение и даже самостоятельную форму. (Вот случаи совпадающих ритмо-гармонических ка-

<sup>1</sup> Л. Мазель. О мелодии, стр. 154.

дансов в окончаниях форм из фортепианных сонат Бетховена: Первая соната — I часть и финал, Вторая соната — I часть, Третья соната — I часть, Шестая соната — I часть, Десятая соната — II часть, Одиннадцатая соната — I часть. Список можно продолжить.)

Приведенный пример (№ 23) доказывает большие конструктивные возможности ритма на малом протяжении и, наоборот, малые конструктивные возможности на большом протяжении. Он доказывает также, что из-за большого радиуса действия строгой функциональной гармонии ритм не может строить крупную форму вопреки гармонии<sup>1</sup>.

В чем же состоит параллелизм ритма и гармонии в малой форме?

Подобно тому как гармония достигает значения ведущего средства в форме благодаря строгой функциональной организации, так ритм приближается к уровню ведущих средств благодаря строгой метрической организации. Образец метрической строгости — регулярная акцентность неизменного такта, господствующая в стиле венского классицизма и обобщенная в метрической концепции Римана.

В малом построении типа восьмитакта Римана не только метр нуждается в гармонической поддержке, материализующей его в произведении, но и гармония не менее остро нуждается в указаниях метра, распределяющего моменты вступления функционально определенных аккордов и каденций. Относительно «дирижирования» метра гармоническим развитием Риман сделал следующие выводы: «Теперь мы можем сказать в виде общего правила, что гармонические действия приходятся вообще на тяжелые времена...<sup>2</sup>. Эти два фактора — гармоническое построение каденций и ритмическая симметрия — и образуют то, что в музыке зовется «формой»<sup>3</sup>.

Нельзя не согласиться с Риманом, что в малом построении классической формы ритм благодаря строгой метрической системе имеет равные «организаторские заслуги» с гармонией. Но чем крупнее построение, тем больше метр теряет свою концентрирующую силу и меньше может влиять на организацию гармонии. Безусловно, внутри восьмитактового периода временной контроль метра над вступлениями аккордов неизмеримо сильнее, чем контроль над вступлениями тональностей в целой сонатной форме. Таким образом, по мере роста масштабов формы все больше формообразующих задач приходится решать тонально-гармоническим средствам и средствам тематизма.

Все же ритм (опять-таки через метрическую организацию) принимает участие и в сплочении крупной формы. Помимо того

что он строго организует малые участки формы; ритм охватывает форму одинаковой единицей измерения (иногда несколькими единицами, например, тактом, двутактом, долей такта). Длительная регулярная пульсация опирается на инерцию субъективного ритмизирования, присущую человеческому восприятию времени, чем и объясняется простота и естественность ощущения неизменного метра. Действие по инерции, хотя бы и продолжительное, однако, не выказывает большой активности элемента, его независимости от других. Союз ритма и гармонии в крупной форме нельзя считать равноправным, так как здесь ритм подчиняется ведущим факторам формы, тематизму и тонально-гармоническим соотношениям.

Моменты  
самостоятельного  
действия ритма

Каков же названный нами второй путь взаимодействия ритма с тематизмом и гармонией, путь дополнения самостоятельным действием?

Для ответа на этот вопрос надо выяснить, в каких моментах классической формы требуется ритмическая самостоятельность, каковы тематические, гармонические и мелодические условия выдвижения ритма, а главное — каковы резервы активности самого ритма, чтобы проявлять самостоятельность.

Функции устоя  
и неустоя в ритме

Простая метрическая инерция, лишенная противодействия, еще не располагает силой, достаточной для самостоятельности. Самостоятельность ритма возникает тогда, когда ритм приобретает такое сложное качество, как функция. Элементарные функции ритма — это соотношение тяжелого и легкого, опорного и неопорного, или, по аналогии с гармонией, — устоя и неустоя. Это элементарное соотношение функций ритма может быть распространено на ритмические явления различных рангов, что видно из следующей таблицы нескольких ритмических пар<sup>1</sup>:

неустой:

короткая длительность  
слабая доля  
акцентуация слабых долей  
противоречие мотива и такта  
переменный метр  
неквадратность

устой:

— долгая длительность;  
— сильная доля;  
— акцентуация сильных долей;  
— согласование мотива и такта;  
— неизменный метр;  
— квадратность.

Римановский восьмитакт потому и обладает большой формообразующей силой, равной силе гармонии, что в нем систематично, многопланово действуют функции тяжести: второй такт тяжелее первого, второй двутакт тяжелее первого двутакта (мет-

<sup>1</sup> Под строгими функциями автор понимает гармонические функции централизованного мажора и минора — T — D — S.

<sup>2</sup> Г. Риман. Упрощенная гармония, стр. 254.

<sup>3</sup> Г. Риман. Систематическое учение о модуляции, стр. 10.

<sup>1</sup> Об аналогии между метром и ладом пишут: Л. Мазель. О мелодии, стр. 140—142; Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 138.

рический вес падает на четвертый такт), второй четырехтакт тяжелее первого четырехтакта (метрическая тяжесть падает на восьмой такт, перевешивая четвертый).

Восьмитакт Римана характерен согласованием метрической регулярности во всем периоде (8 тактов) с регулярностью в меньших его частях (4 такта, 2 такта, 1 такт). Таков один из полюсов активности ритма в музыкальной форме XVIII—XIX веков, сохранившийся и в XX веке. Другой полюс — это противоречие нерегулярности отдельных моментов регулярности целого. Развитие противоречия может быть процессом в несколько стадий: возникновение противоречия, борьба принципов, подчинение регулярности целого (хотя бы частичное). Ритмическая организация, содержащая собственное внутреннее развитие во времени, и претендует быть в музыкальной форме не только активным помощником других элементов, но и самостоятельной силой, способной перевешивать другие элементы. Уделим ей специальное внимание.

В классических формах, при господстве тактовой неизменности, наиболее распространены следующие способы метрических нарушений:

1) синкопа,

2) противоречие мотива и такта<sup>1</sup>.

Сущность обычной тактовой синкопы в том, что вместо метрически опорного звука акцентируется метрически неопорный. В синкопическом рисунке ритма метрический порядок оказывается отраженным как бы негативно: вместо сильной доли акцентируется слабая, в сложном такте вместо сильной ударяется относительно сильная доля, вместо долей такта акцентируются слабые полу доли, четверть доли.

Среди противоречий мотива и такта один из видов известен под названием «гемиола» (такт на  $\frac{3}{4}$ , мотив — на  $\frac{2}{4}$  в одной из тем Гайдна):

Более сложные случаи временных несоответствий мотива и такта — в вальсе Шопена op. 34 № 1: размер —  $\frac{3}{4}$ , мелодические

<sup>1</sup> Противоречия между длиной мотива и такта описывает Риман в книге «System der musikalischen Rhythmus und Metrik». Праут применяет по отношению к ним термин «перекрестные ударения» (Эбезинер Праут. Музыкальная форма. Перевод С. Л. Толстого. М., 1917, гл. VIII).

мотивы — по  $\frac{5}{8}$ , в скрипичной сонате Моцарта ля мажор (K.305): размер —  $\frac{6}{8}$ , мотивы по  $\frac{4}{8}$ . А в маленькой прелюдии И. С. Баха фа мажор при размере в  $\frac{4}{4}$  появляются мелодические мотивы по  $\frac{3}{8}$ :

Vivace

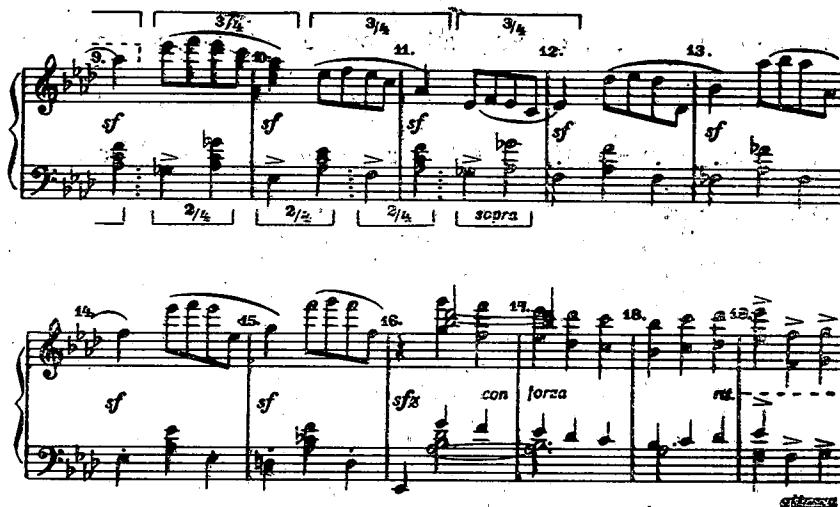
30 Allegro molto  
6) V-no

Бах. 12 маленьких прелюдий, № 8

Противоречия мотива и такта достигают порой такой остроты, что приводят к полиметрии и перемене метра.

Острота ритмического развития, доходящая до метрической переменности и полиметрии, весьма характерна в XIX веке для Шумана. Приведем отрывок из «Карнавала»:

Шуман. Карнавал. Пауза



В тактах 1—4 примера подчеркнут размер  $\frac{3}{4}$ , в тактах 5—6 он фактически сменяется размером  $\frac{2}{4}$  (см. акценты в басу и мелодические мотивы по  $\frac{4}{8}$ ), хотя записан на  $\frac{3}{4}$ . В такте 7 Шуман показывает новый метр записью такта на  $\frac{4}{4}$ . В следующих 8—11 тактах идет напряженная полиметрическая «борьба»: мотивы верхнего голоса соответствуют  $\frac{3}{4}$ , мотивы нижнего —  $\frac{2}{4}$ . Последние 8 тактов — постепенное сглаживание ритма с сохранением неустойчивого напряжения в гармонии.

Если в музыкальном произведении господствует неизменный тактовый порядок, то синкопы и противоречие метру мотивы как его дерзкие нарушители способны в нужных случаях вызвать большое обострение, напряжение. Появляющееся здесь ощущение неустойчивого балансирования, ожидания опоры родственно тому ощущению тяготения к опоре, стремлению к разрешению, которым обладает сильная доминантовая гармония или доминантовый органный пункт. Подобно тому как в гармоническом обороте доминанта — тоника — происходит смена неустой — устой, так в ритмическом развитии происходит смена: нарушение метрической регулярности — восстановление. Ритмические функции здесь выражены не элементарно, как соотношение тяжелого с легким, а значительно сложнее — как сопоставление разных типов ритмики, нерегулярного и регулярного. Развитая функциональность ритма может способствовать разграничению функционально-

различных участков формы, она наиболее самостоятельна по своему действию в форме.

В терминах ладогармонических функций ритма мы называли неустой — устой. (Нойман в «Учении о музыкальном ритме» справедливо сравнивал противоречие акцентов в гемиоле и последующее совпадение акцентов в обычном тактовом мотиве с разрешением диссонанса в консонанс, см. стр. 30 настоящей работы.)

Их можно определить также в терминах формообразования, как предыкт — икт.

В каких моментах классической формы оказывается необходимым самостоятельное формообразующее действие ритма?

Ритмическая функция неустой в связках, предыктах, предкаданах Если говорить о разделах со специальным функциональным назначением, то это — связки, переходы, вступления, все возможные подходы и предыкты. В малом масштабе это — предкадановые участки. Их назначение — создать контраст перед иктом.

Для связующих, переходных частей формы часто характерна тематическая «пауза», так как изложение одной темы уже закончилось, а другой — еще не началось. В эти моменты тематической застылости, для того чтобы поддержать угасающую динамику формы, «спешит на выручку» ритм.

Предкадановые участки допускают нерегулярность ритма как некий оттеняющий свободно-импровизационный момент (здесь нередки и отклонения от основного темпа и модуляции в далекие строи) перед прочным и окончательным завершением на тонике и основном метре.

Предыкторные участки испытывают потребность в ритмической энергии в наибольшей степени. Они не только лишены тематизма, но и сведены только к одной гармонии, хотя и максимально тяготеющей; — доминанте. Между тем «спрос» с доминантового предыкта особенно велик, так как он должен дать максимальное нагнетание динамики перед иктом.

Обратим внимание на местоположение в форме примеров «неустойчивого» ритма, приведенных выше (№№ 24—26).

Гемиолы в симфонии Гайдна обостряют предкаданс в коде.

Целенаправленный предыкт с мотивами по  $\frac{5}{8}$  из вступления к вальсу Шопена фр. 34 №1 прямо подводит к первой теме. При этом в предыкте выдерживается гармония доминанты. Отрывок из прелюдии Баха показывает сопоставление предкаданского участка, отмеченного миниатюрной «солоньей» импровизацией, допускающей ритмическую свободу, и заключительного каданса, полного совершенного, с концентрированным метром. Приведенный фрагмент из «Карнавала» Шумана встречается в этом цикле дважды: перед кодой во «Вступлении» и в предпоследнем номере (№ 19) в качестве интерлюдии перед финалом, Маршем «Дави-

дова братства». Промежуточное положение номера лучше всего определил сам Шуман, назвав его «Пауза».

**Мелодика в моменты самостоятельности ритма**

Следует обратить внимание на интересное взаимодействие ритма в моменты его самостоятельности с мелодикой и гармонией. Ведущие элементы классической формы должны умерить свою активность, чтобы дать дорогу ритму. Для мелодики в этих условиях характерна тенденция к свертыванию линии, к ограничению диапазона. Максимум возможного мелодического развития — это секвенция, охватывающая достаточно большой диапазон мелодией, ограниченной в каждом звено. Менее интенсивный этап развития — уже не секвентная, а остинатная повторяемость мелодического мотива. Минимум мелодизма — застывание на одном звуке.

Обратим внимание на ритмические и мелодические средства в большом переходе к репризе I части Первой симфонии Чайковского:

Allegro tranquillo  $\text{♩} = 132$

27 V-c, C-b  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.  
*mf dim*

Чайковский. I симфония, I ч.

14. Cor. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.

24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

На протяжении длительного времени нет не только ни одной значительной темы, но даже сколько-нибудь развернутой мелодии. Здесь дается отдых от важного тематического материала, после чего выразительная мелодия главной партии, в репризе звучит

особенно рельефно и впечатляюще. Имеющийся все же в переходном разделе мелодический голос ограничен диапазоном малой терции — это верхний голос гармонии.

В этих условиях роль ритмики, синкопически неровной, колеблющейся, оказывается особенно велика. В тактах 4—15 при остановке в гармонии и выключении мелодии жизненный пульс поддерживает только движение в ритме. Дальше ритм действует параллельно с гармонией, которая постепенно обостряется до альтерированной двойной доминанты.

Форма у Чайковского отличается точным функциональным назначением частей и развитостью каждого раздела. Вот еще пример переходного раздела, где постепенно падает интенсивность темы, а образовавшиеся тематические пустоты заполняются синкопированным ритмом. Мелодический диапазон при этом постепенно сужается до одного звука:

28 Andantino in modo di canzona

28 Andantino in modo di canzona

Чайковский. 4 симфония, II ч.

**Гармония в моменты самостоятельности ритма**

Особенность гармонии в момент включения предытовых «неустойчивых» ритмов можно охарактеризовать как задержку на аккорде, наиболее важном для участка формы (не будем забывать, что речь идет об узловых моментах формы — переходах, предытках, каденциях, где используется ограниченное число наиболее сильных по функции гармоний). Обратимся к примерам.

В вальсе Шопена оп. 64 № 1 встречаются гемиолы в теме средней части в момент перехода от первого простого периода ко второму:



Когда в гармонии уже достигнута каденционная тоника (остановка на два такта), гемиолы не дают мелодии «успокоиться» и продолжают свое секвентное движение вразрез с метром вплоть до второго периода.

В вальсе оп. 34 № 2 секвентные гемиолы возникают на гармонии кадансового квартсекстаккорда:



После ежетактовых смен гармоний вальса произошла задержка на два такта — динамика движения перешла на взлетевшую мелодию, как бы проделывающую сложные ритмические пирамиды. В последнем такте разрешается гармоническое и ритмическое напряжение.

Аналогичный пример — и в одном из вальсов Чайковского, в вальсе из Пятой симфонии. Гемиолы здесь появляются в каденции предложения, модулирующего в тональность доминанты. Гемиолы не только продолжают оживленное движение в момент гармонической остановки, но и повышают неустойчивость оставившейся гармонии (тоника доминантовой тональности превращается в доминанту главной тональности):



Правда, от вальсовых предыдотов и подходов мы не вправе ожидать интенсивных, энергичных нагнетаний динамики, сильных ритмических кульминаций. Но мы найдем их в драматических произведениях Бетховена. Возьмем пример из финала Четырнадцатой фортепианной сонаты, кульминационный момент в экспозиции (перелом в побочной партии). Движение к полному совершенству кадансу в конце побочной внезапно прерывается вступлением неapolитанского секстаккорда, который на некоторое время застывает в неподвижности. На нем сосредоточивается все внимание:



Но клокочущая энергия финала ищет выхода в движении. В тот момент, когда гармония застыла, на первый план выступили динамические силы ритма. Синкопический ритм в аккомпанементе с его неустойчивостью, устремленностью вперед на кратком четырехтактовом отрезке создал усиливающееся обострение (участился ритм синкоп и придал кульминации особую, «мускульную» напряженность).

Местоположение кульминации с активным участием «неустойчивого» ритма — начало заключительной каденции побочной партии, где после неаполитанского секстаккорда идет двойная доминанта, кадансовый квартсекстаккорд, доминантсептаккорд и тоника. Уточним соотношение гармонии и ритма на этом отрезке. В масштабе всей заключительной каденции ритм действует параллельно с гармонией: «неустойчивый» ритм сопутствует неустойчивой гармонии. Но в масштабе четырехтакта, где развертывается самостоятельная деятельность ритма, соотношение иное:

«неустойчивый» ритм появляется на остановке в гармонии, и когда гармония прекращает движение, ритм действует как бы без помех.

Обратим внимание на соотношение ритма с мелодической линией: мелодия вращается на месте, становится остинатной. Она, как и гармония, не отвлекает внимания от эффектов ритма и, наоборот, содействует им.

Наконец, разберем такой случай взаимоотношения ритма с гармонией, когда композитор, хотя и соблюдает указанные условия самостоятельности ритма, все же добивается в целом полного параллелизма средств. Гармония и ритмика умножают активность друг друга и приводят к сильнейшему динамическому взрыву. Этот случай встречается также у Бетховена, добивавшегося всеми средствами музыки огромного динамического накала и поэтому высоко ценившего энергию ритма. Мы находим его в трио скерцо из Седьмой симфонии, в предыдкте перед репризой:

Assai meno presto

Бетховен. 7 симфония, III ч.

В предыдкте налицо обычные условия наилучшего выявления самостоятельности ритма — мелодическое развитие выключено, сведено к повторению одного звука, в гармонии повторяется доминанта в басу. В ритме появляются «предыдкственные» гемиолы, нарушающие ритмическую устойчивость (мотивы по два звука в басу и аккорды продолжительностью по  $\frac{2}{4}$ ). Параллелизм же ритма и гармонии возникает благодаря интенсивному развитию неустойчивых, резко диссонирующих гармоний на доминантовом органном пункте (доминанты ко II ступени, уменьшенного вводного, доминантсептаккорда) и разрешению в тонику, совпадающему с восстановлением первоначального согласования мотива и такта.

Сильнейшее гармоническое нагнетание, дополненное остротой ритма, и создает то «высокое напряжение» на предыдктом уча-

стке, которое вызывает характерный бетховенский «взрыв» в начале динамизированной репризы. Бетховенский предыдкт — наглядный пример того, как логическая связность в музыкальной форме (неустой — устой, предыдкт — икт) дорастает до степени динамической напряженности. Ритмическое развитие немало этому содействует.

Указанием на два важнейших формообразующих проявления ритма — параллелизм с гармонией и тематизмом и самостоятельное действие в отдельных моментах — ограничим рассказ об общеклассических формообразующих свойствах ритма.

Роль ритма  
в зависимости  
от стиля композитора  
и стиля эпохи

Попытаемся в общих чертах представить перспективу участия ритма в формообразовании в зависимости от индивидуального стиля и стиля эпохи.

Во-первых, так как ритм в музыке не может быть абстрактным и всегда выступает в той или иной тембровой, громкостной, гармонической, мелодической окраске, он и в процессе своей формообразующей деятельности непременно сохраняет характерные черты индивидуального стиля композитора. Например, у композиторов, выдающихся мелодистов, как Шопен или Чайковский, даже в моменты максимальной активизации собственно ритмической энергии музыка сохраняет свой мелодизированный характер: в вальсах Шопена гемиолы появляются как секвенции при спаде высокой мелодической волны, и новая, сокращенная величина мотива очерчивается мелодическим оборотом; в приведенных отрывках из произведений Чайковского пение мелодии хотя и остается скромным, не исчезает совершенно. Иное показывают некоторые примеры из Бетховена. Так как его произведениям не свойствен таковой широкий мелодический разлив, как произведениям Шопена, Чайковского, то и в ритмических кульминациях мелодическая линия свертывается до остинантных повторов фигур (Четырнадцатая соната) или сводится к предельному минимуму при повторах одного звука (скерцо Седьмой симфонии — см. примеры 32, 33).

Различен и динамический эффект активных ритмов в зависимости от особенностей индивидуального стиля композитора или направления, к которому он относится. Так, динамический эффект ритма гораздо выше у Бетховена, чем у Шопена, Чайковского, так как венским классикам свойствен акцентный ритмический стиль, а у романтиков в целом начинается ослабление акцентности.

Во-вторых, формообразующая роль ритма зависит и от того, есть ли в данном стиле одно ведущее начало в формообразовании из числа отдельных элементов музыки (мелодической линии, гармонии, ритма), или главенство поочередно переходит от одного к другому, или два элемента разделяют главенство в форме поровну.

В частности, имеет значение полифонический или гомофонно-гармонический тип формы. О некоторых особенностях формооб-

разующего действия ритма в полифонических формах будет сказано в главах о Шостаковиче и Стравинском, но в связи с индивидуальными чертами стилей этих композиторов.

В классических (гомофонных) формах, откуда были приведены примеры выше, главенство принадлежит одному из отдельных элементов — гармонии, все же прочие ему подчинены. Но даже и при гегемонии гармонии другие элементы могут время от времени приобретать самостоятельное значение в форме (мы видели это на примере ритма). В анализе было видно, что выступление самостоятельных ритмических сил начиналось в моменты некоторого ослабления гармонической активности. Когда же гармония снижает свою активность в целом, начинается интенсификация других элементов — линеарности, ритма, тембра, — следовательно, эти другие элементы берут на себя иную, чем раньше, роль в музыкальной форме. Именно снижение активности гармонии в форме и усиление тех или иных других элементов наблюдается как одна из тенденций в музыке XX века.

**Новое соотношение средств музыкальной формы в XX веке** Для характеристики нового в формообразующей роли ритма в XX веке необходимо уделить внимание связям ритма с дру-

гими элементами. Начать же придется с коренной, определяющей проблемы — проблемы гармонии и формы в творчестве композиторов первой половины XX века.

Гармонию первой половины XX века характеризует распадение классической централизованной системы строгих гармонических функций мажора и минора и утверждение новых форм гармонической организации.

Одно из наиболее ощутимых следствий этого — общее ослабление гармонических тяготений, вплоть до длительного и даже полного их исчезновения, во всяком случае — разрушение замкнутой и непрерывной системы тяготений.

С точки зрения динамики формы кризис тяготений означает ослабление динамики по горизонтали, резкое сужение радиуса ее действия, сведение иногда до минимума. Эта утрата частично восполнилась усиленiem динамики гармонии по вертикали, выразившемся в раскрепощении диссонанса (декларированном Шенбергом) и в возрастании роли диссонанса. Тем не менее кризис тяготений уменьшил конструктивные силы гармонии, что было расценено как кризис гармонии (в частности, Танеевым, в его вступлении к «Подвижному контрапункту»).

Ослабление горизонтальной динамики гармонии имеет прямое, непосредственное отношение к состоянию музыкальной формы.

Хотя в этих условиях не пропадают необходимые для формы связность и единство, для того, чтобы форма обладала внутренним напряжением, она нуждается в дополнительных динамических усилиях других элементов музыкального языка — линий,

ритма, тембра, громкости. Так складывается новое соотношение гармонии с другими элементами музыки<sup>1</sup>.

#### Обновление ритмики в XX веке

Каково же влияние ритма на музыкальные формы в XX веке, что нового появилось в формообразующих средствах ритма?

Новые черты ритма сказываются уже в тех произведениях XX века, которые написаны в классических формах. Начнем с роли ритма в этих формах и обратим внимание на некоторое преображение ритмических средств.

Вспомним, что в классической форме XVIII и XIX веков активность ритма призывалась на помощь чаще всего на гранях формы, в поворотных пунктах, например в переходных, связующих, предыктовых, каденционных участках. Многие композиторы XX века, сохранив незыблемыми основы классических форм, их планировку, композицию, в тех же переходах, связках подчеркнули и выделили ритмический элемент. Например, для многих композиторов стало естественным применять на гранях построений такты нового размера. Так, увеличение тактового размера или вставка «лишнего» такта (иногда двух-трех) обычна у Прокофьева. Нередко изменяет размер пограничного такта Стравинский, но, в отличие от Прокофьева, он чаще не увеличивает, а сокращает тактовый размер. В такой детали, как величина переменного такта, сказывается индивидуальный стиль автора. В уравновешенной ритмике Прокофьева увеличенный такт дает большую свободу, широту ритмическому дыханию. В острой и нервной ритмике Стравинского сокращенный такт преподносит еще одну неожиданность из-за внезапности метрического акцента.

Заметим, что переменность метра, столь распространенная вообще в музыке нашего века, оказывается во всех подобных случаях вызванной требованиями формы.

Метрическую переменность нельзя считать абсолютной монополией XX века. Отдельные случаи отнюдь не редки в XIX веке, особенно во второй его половине. Например, в Первой симфонии Брамса, на грани двух частей медленного вступления (в восьмом такте), имеется увеличенный такт в  $\frac{9}{8}$  при главном размере  $\frac{6}{8}$ , совершенно аналогичный прокофьевским расширениям. Однако условия медленного темпа делают такую смену метра малозаметной. У композиторов же XX века она не маскируется и нормативна в любых темпах.

Однако смена размера — хотя и заметный, но не слишком активный путь влияния ритма на форму. Даже в музыкальной фор-

<sup>1</sup> Мысль о новом соотношении элементов музыки в XX веке развита в статье Л. Мазеля «О путях развития языка современной музыки». «Советская музыка», 1965, №№ 6, 7, 8 и содержится в статье: K. Westphal. Grenzen der metrisch-rhythmischen Gestaltung.

ме прошлого ритм принимал более действенное участие — он мог не только отмечать смены разделов, но и нагнетать ощущение напряжение в неустойчивых разделах (чаще всего — в предыдках). При этом ритм выявлял и собственные формообразующие функции — неустоя и устоя.

Эта динамическая способность ритма с успехом использовалась в классической форме и в XX веке, в тех же моментах формы. Отличие в том, что в XX веке ритмической динамике было придано еще большее значение и удалено больше места в форме. Чрезвычайно показателен один из предыдков в III части Десятой симфонии Шостаковича (он разбирается в главе II настоящей работы, см. нотный пример 79). Предыкт перед кульминацией, основанный на «неустойчивом» синкопическом ритме, занимает 43 такта! Вспомним для сравнения, что в динамичнейшем предыдке перед кульминационным «взрывом» в скерцо из Седьмой симфонии Бетховена — всего лишь 8 тактов. В момент начала кульминации и у Бетховена и у Шостаковича происходит как бы разрешение «неустойчивого» ритма в «устойчивый», то есть ритмическая функция меняется на противоположную.

В предыдках из симфонии Шостаковича примечательно и соотношение ритма с гармонией — в нем есть нечто отличное от классической формы и свойственное именно XX веку: грань формы между предыдком и иском в ритме проведена с большей определенностью, чем в гармонии. Разрешение неустоя в гармонии лишь относительно: диссонирующий неустой (септаккорд) разрешается в созвучие, устойчивым не являющееся (комплекс из двух разных трезвучий). «Разрешение» же в ритме — абсолютное: неустойчивая синкопичность переходит в устойчивое согласование мотива и такта.

По отношению ко многим стилям XX века справедливо говорить не только об активизации ритма, но и об общей динамизации музыкальной формы при помощи ритма. Она ощущается и в складе мелодических тем, и в характере сопровождающих партий на всем протяжении произведения, а больше всего — в кульминациях.

Синкопическая острота, подкрепленная мощной полнозвучностью гармоний, проникла уже в главные темы произведений — укажем хотя бы на динамичные главные партии Шестой сонаты Прокофьева или Сонаты Бартока для двух фортепиано и ударных.

О мелодике следует сказать, что она приобрела ту упругость, силу, крепость, которой обладала в произведениях классиков конца XVII — начала XIX века.

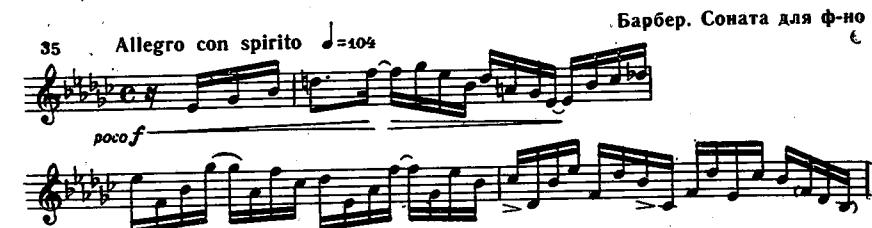
Композиторы XX века нередко прямо обращались к старинным фактурно-ритмическим формулам (что дало повод говорить о течении неоклассицизма), но вносили или «запутанную» нерегулярность, или колкую, нервную остроту, не свойственную музыке старых классиков. Следующая тема Хиндемита из Камерной

музыки № 2 (фортепианный концерт) наполнена частыми, деловито-энергичными акцентами на резких поворотах мелодической линии. Акценты, однако, не упорядочены неизменностью такта (свободная тактовая переменность типична для Хиндемита вообще):



Хиндемит. Камерная музыка № 2, I ч.

Упругой, многообразной акцентуацией, вносимой изгибами мелодии, насыщена тема фуги из фортепианной сонаты Барбера. В ней оживленная ритмика по-старинному ломаной мелодической линии заострена современной синкопичностью:



Барбер. Соната для ф.-но

Ломаные, зигзагообразные, с острыми «углами» мелодические линии, наполненные крепкой внутренней силой, очень характерны для стиля Прокофьева (см. примеры в главе III).

Больше всего в ритмическом отношении выделяются кульминации, особенно у Стравинского и Бартока. Таков, конечно, финал «Весны священной» («Великая священная пляска»), Pas d'action из балета «Орфей» («Вакханки нападают на Орфея»), кульминация II части «Музыки для струнных, ударных и человека» Бартока и многое другое. Вряд ли будет преувеличением сказать, что в подобных моментах именно ритмическими средствами была достигнута такая интригующая острота и захватывающая напряженность, какой не знала предшествующая история европейской профессиональной музыки.

Не будем сейчас анализировать ритмические особенности этих кульминаций, так как некоторые необходимые технологические понятия будут введены лишь в последующих главах. Здесь обратим внимание только на протяженность кульминаций. Главная тема финала «Весны священной», кульминационная в сюите,

насчитывает 33 такта, кульминация во II части «Музыки для струнных» занимает 43 такта.

**Обновление формы  
на основе ритма  
в XX веке**

Но, повторяем, как бы ни был интенсивен ритм у Прокофьева, Бартока, Хиндемита и многих других композиторов первой половины XX века, какое бы прямое динамизирующее влияние он ни оказывал на тематизм, на важнейшие участки формы (предыкты, кульминации) и непрерывно на все течение музыкальной формы как процесса, принципиальное обновление форм через ритм произошло только у Стравинского.

Большинство произведений Стравинского строится из огромного числа малых эпизодов, прочно спаянных между собой. И в этих-то малых эпизодах важнейшей, первостепенной основой формы стал ритм, точнее — ритмические соотношения голосов музыкальной ткани. Те синкопические противоречия голосов, которые у Бартока встречаются в кульминациях, то есть в разделах особых, выдающихся, а, например, у Шостаковича — в предыктах или серединных неустойчивых частях, у Стравинского встречаются повсеместно и отличают собой любые из тех малых разделов, что объединяются в сюитную форму произведения.

Какова взаимозависимость гармонии и ритма в малой форме Стравинского?

Эта зависимость необычна для принципов классической формы, но обычна для условий выявления самостоятельности ритма: в то время как ритм развивает активность, гармония останавливается на каком-либо значительном, многозвучном комплексе или ограничивается остинатным повторением пары аккордов (примеры — см. в главе о Стравинском).

Принципиальное отличие в соотношении гармонии с ритмом в форме Стравинского по сравнению с формой классической таково: в классической форме ритмическая энергия получала динамический импульс от функционального тяготения остановившегося аккорда гармонии (как в переломе побочной партии финала Четырнадцатой сонаты Бетховена — см. пример № 32). Ритм у Стравинского получает импульс не от функциональных тяготений, которые не действуют как непрерывная система в его гармонии, а лишь от напряженности диссонирующего звучания, что дает гораздо меньше динамики по горизонтали. Не получая достаточной динамической помощи от гармонии, ритм и со своей стороны мало руководит гармоническими сменами. Перед нами — новое соотношение средств музыкальной формы друг с другом, и прежде всего — с гармонией.

Можно ли считать, что ритм у Стравинского изолировался от других элементов? Нет, ослабив свой контакт с гармонией, он вступил в теснейший союз с мелодикой и полифонией. Ритм так «дирижирует» вступлениями отдельных голосов и полифонии в целом, что они организуются по принципам нарушений регулярности в полиметрии.

**Общий вывод  
о ритмическом  
формообразовании**

В заключение дадим еще один вывод о формообразующей роли ритма, общего характера. Анализ ритмики и в бетховенской форме, и в форме Стравинского, несмотря на дистанцию, разделяющую содержание их музыки, выявляет один общий закон действия ритма — ритм наиболее активен и самостоятелен в формах малых протяжений. Об этом говорит как римановский восьмитакт, так и малая форма Стравинского. Крупная же форма, известная в настоящее время музыкальной культуре, базируется в первую очередь из отдельных элементов музыкального языка на гармонической основе.

## II. ВРЕМЯИЗМЕРИТЕЛЬНАЯ РИТМИКА. ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ШОСТАКОВИЧА

### Тип ритмики Шостаковича

Название «времяизмерительная ритмика», взятое в заголовке для определения осо-

бенностей ритмики Шостаковича, не означает полного отсутствия в ней акцентов. Название условно, поскольку акцент как необходимое организующее начало не может исчезнуть вовсе («без акцентов нет ритма» — по Теплову). Оно означает, что для Шостаковича некоторая повсеместная сильная акцентуация. А при ограниченной акцентуации на первый план выступает времяизмерительное начало метрики, определяя тем самым специфику данного ритмического стиля.

Но так как в ритмике Шостаковича, пусть в разных пропорциях, действуют и времяизмерительность и акцентность, а также — регулярность и нерегулярность, тип ритмики следует рассматривать как средний, с преобладанием времяизмерительности, а также — нерегулярности.

Особенности ритмического строя музыки Шостаковича становятся более всего заметными при сопоставлении их с особенностями ритмики другого классика советской музыки — Прокофьева. Совершенно ясно, что весь эмоциональный строй и тон авторского высказывания у этих авторов резко различен. Различия эти определяются в большой мере и спецификой ритма: у Шостаковича велика роль времяизмерительности, у Прокофьева — акцентности.

Времяизмерительность и отсутствие повсеместной сильной акцентуации в ритмике зависит от целого ряда других особенностей стиля и языка Шостаковича. На ритмiku вообще глубокий отпечаток накладывает преобладающая полифоничность или гомофонность склада. У Шостаковича полифоничность самого композиторского мышления сказывается на ритмике принципиальным образом: она способствует временной нерегулярности, в частности неквадратности структур.

Времяизмерительность ритмики и ее нерегулярность объективно тяготеют друг к другу. Если акценты выражены слабо, регулярности и квадратности недостает необходимых точек опоры,

и ритмика приобретает нерегулярный характер. Вместе с тем тенденция к объединению времениизмерительности и нерегулярности реализуется не всегда — в этом можно убедиться на примере стиля Дебюсси — в нем очень слаба внешняя акцентуация, но она сочетается с регулярностью и квадратностью. Однако между стилями Шостаковича и Дебюсси есть уже та принципиальная разница, что стиль Шостаковича полифоничен, а стиль Дебюсси гомофоничен. Вступления гармонических комплексов, значение которых в музыкальном языке Дебюсси огромно, дают нужные точки опоры для ритмической регулярности (подробнее о ритмике Дебюсси см. в главе V). В произведениях Шостаковича, наоборот, роль гармонических комплексов весьма ограничена, как ограничено и употребление регулярности ритма.

Укажем и на важнейшую тенденцию содержания творчества Шостаковича, определившую, на наш взгляд, выбор указанного выше типа ритмики.

Шостаковичу как композитору-трагику, продолжателю линии психологического симфонизма Чайковского — Малера, свойствен первоначально-экспрессивный характер высказывания. Экспрессивно обостренную мелодию можно сравнить с взволнованной человеческой речью: обеим чужда ритмическая мерность и ровность интонации. В мелодике это выражается в опоре на вокально-речевое начало музыки, в ритмике — в избегании не только регулярной акцентности, но и временной периодичности и равномерности.

Поскольку тип ритмики Шостаковича (по нашему определению) — средний, то в нем, кроме преобладающей времяизмерительной нерегулярности, содержатся элементы и других крайних типов — нерегулярно-акцентного, регулярно-времяизмерительного, регулярно-акцентного. При этом элементы этих других типов несут на себе печать времяизмерительной нерегулярности, о чем в дальнейшем будет сказано детальнее.

Рассмотрим сначала средства нерегулярной ритмики (в основном — времяизмерительной, а также и акцентной), затем — регулярной ритмики (акцентной и времяизмерительной), подчеркнув их значение для своеобразия музыкального языка композитора, а после этого охарактеризуем их роль в форме.

### ФОРМЫ НЕРЕГУЛЯРНОЙ РИТМИКИ ШОСТАКОВИЧА

Ритмическая нерегулярность имеет в музыке много конкретных проявлений. Многие формы нерегулярного ритма живут и в музыке Шостаковича. Однако некоторые из них можно выделить как принципиально важные для его стиля: это неквадратные структуры, переменные размеры, изменчивые ритмические рисунки, многообразные соотношения длительностей. Времяизмерительность сказывается здесь следующим образом: неквадратность

часто складывается благодаря сглаживанию ударений на сильных долях, размер такта обрисовывается ритмическим рисунком, то есть соотношением длительностей, перемена размера очерчивается новым соотношением длительностей внутри такта.

Названные здесь принципиально важные формы ритма у Шостаковича дополняются и другими проявлениями нерегулярности: синкопами, противоречиями мотива и такта.

Чтобы оценить ритмическое своеобразие стиля Шостаковича, разберем соотношение ритмики и музыкального образа на конкретных примерах. Возьмем два произведения, в которых использованы темы, очень близкие по мелодическим интонациям. Первое произведение — Вальс № 1 из Третьей балетной сюиты, второе — Десятая симфония<sup>1</sup>.

«Легкая» музыка Шостаковича, к которой принадлежат его балетные сюиты, отличается тем, что черты бытового жанра в ней ощущаются сильнее, чем черты индивидуального стиля Шостаковича. В «серьезном» же жанре симфонии индивидуальность Шостаковича раскрывается с наибольшей полнотой:

The image shows two musical scores side-by-side. The top section is for 'Шостакович. 6 пьес из 3 балетной сюиты. Вальс № 1 (трио)' (Waltz No. 1 from Suite No. 3). It consists of two staves: the top staff for two clarinets (I, II Cl.) in G major, 2/4 time, dynamic pizz., and the bottom staff for piano. The bottom section is for 'Шостакович. 10 симфония, 1 ч.' (Symphony No. 10, 1st movement). It also has two staves: the top staff for two clarinets (I, II Cl.) in G major, 2/4 time, dynamic pp, and the bottom staff for piano. Both sections show rhythmic patterns with various note values and rests.

<sup>1</sup> Поскольку Третья балетная сюита составлена в 1952 г., а Десятая симфония написана в 1953 г., балетная тема (трио Вальса № 1) могла послужить прообразом побочной темы I части симфонии. Тематическое сходство дополнено и сходством оркестровки — в обоих случаях тему играют два кларнета.



В примере «а» узнаем некий «популярный» вальс со стандартным аккомпанементом, с привычной механичностью акцентов на счете «раз», со старательно ровным кружением мелодии, с неизбежной квадратностью структур. В теме из симфонии («б») вальсообразность дана только намеком, а певучая «речь» кларнетов полна тонких ритмических и ладовых оттенков, придающих большую выразительность интонациям мелодии. Отличительные ритмические средства в теме из симфонии таковы: большое разнообразие ритмического рисунка, синкопы и дополняющая ритмика (в 4, 7, 8 тактах), противоречие мелодических мотивов на  $\frac{2}{4}$  и

такта на  $\frac{3}{4}$ , метрическое противоречие мелодических мотивов и сопровождения ( $\frac{2}{4}/\frac{3}{4}$ ), неквадратность тактовых группировок — 3 + 4. Заметим, что тема не имеет никаких громкостных акцентов, идет в ровной звучности pianissimo.

Изменчивость  
ритмического рисунка  
такта

Важнейшая особенность ритмики Шостаковича — изменчивость ритмического рисунка такта. В некоторых темах ритмика настолько гибка и подвижна, что каждый такт несет с собой новую ритмическую фигуру. Ритм Шостаковича чуток ко всем тончайшим оттенкам интонации и выступает как важнейший фактор развития музыкальной мысли. Показательнейший пример — изложение темы главной партии в I части Пятой симфонии (от собственно главной до побочной).

Текущий, блуждающий характер темы создают и весьма изломанная мелодическая линия, и неустойчивая ладотональность, но существенна и ритмика. Особенность ритмики — непрерывное изменение ритмического рисунка мелодии от такта к такту и малая зависимость ритма от проставленных тактовых черт. Сильные доли здесь ничем не выделены по сравнению со слабыми. В огромном построении длительностью в 50 тактов в темпе moderato только первые 5 тактов собственно главной партии имеют сильную долю, выделенную крупной длительностью:

A close-up view of a musical score for 'Шостакович. 5 симфония, 1 ч.'. It shows a single staff for two violins (V. vii) in G major, 2/4 time, dynamic ff. The notation features various note heads and rests, illustrating the rhythmic patterns described in the text.



Принцип изменчивости ритмического рисунка у Шостаковича распространяется и на такую музыку, какая близка танцевальным жанрам и должна отличаться регулярной акцентностью и периодичностью ритма. И в этих случаях (за исключением «чистых» танцевальных жанров, как, например, балетная сюита) Шостакович также достигает удивительного разнообразия ритмических рисунков. Например, в главной теме скерцо из Пятой симфонии на протяжении 16 тактов образуется 9 разных тактовых ритмических мотивов:

**Шостакович. 5 симфония, II ч.**

**Allegretto**  $\text{♩} = 138$

38. **Cl. pico.** **Fl.**

**ff dim. p<sub>2</sub>.** **z.** **4.** **(3)**

**1.** **5.** **6.** **(2).** **(2)** **7.**

**Схема рит-ма**:

**Fag.**

**6.** **9.** **(3)** **(3)**

**(5 вариант)**

Следующая тема — главная тема I части из Третьего квартета — опирается на ритм польки, то есть на ритм бытового танца, где очень часты оstinatные повторения ритмических фигур. Естественно, что этой оживленной мелодии присуща относительная регулярность ритма. Она заключается в том, что квадратный восьмитакт делится на четыре фразы, каждая из которых имеет одну и ту же музыкальную стопу — стопу второго пеона (четырех-

дольный мотив с метрическим акцентом на второй его доле). Однако ритмическое строение внутри каждой стопы различно во всех четырех фразах. Даже здесь Шостакович делает ритм весьма разнообразным и переменчивым, ритмически варьируя каждую стопу:

**Шостакович. 3 квартет, I ч.**

**39 Allegretto**  $\text{♩} = 112$

**p dolce**



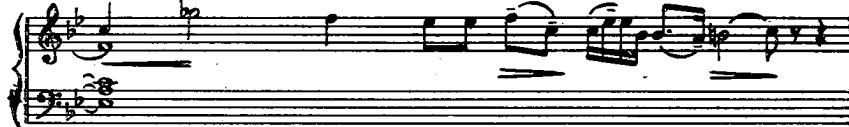
Если в танцевальных темах ритм стопы сильно обновляется от такта к такту, а в темах-размышлениях (как в главной партии Пятой симфонии) он весьма безразличен к сильной доле, то естественно существование в произведениях Шостаковича и такой свободно-изменчивой ритмики, какая вообще не содержит деления на такты. Мы встречаем ее в построениях речитативного характера: то как традиционные каденции в инструментальных концертах (очень велика каденция солиста в Первом скрипичном концерте, а в Первом виолончельном она помечена уже как отдельная часть), то как монологи ~~сфирющих~~ инструментов в симфониях и квартетах. Возьмем один из таких примеров — соло скрипки из II части Второго квартета (часть называется «Речитатив и романс»):

**Шостакович. 2 квартет, II ч.**

**Adagio**  $\text{♩} = 68-72$

**40 ( sempre  $\text{♩}$  )**

**ff esp.**



Казалось бы, ритм здесь совершенно свободен от метра, но это не так, — одно из начал метрики присутствует — все длительности в речитативе измеряются одной и той же единицей —  $\frac{1}{16}$ .

Интересно, что об этом пишет сам автор музыки —  $\text{♩} = \text{♪}$ <sup>1</sup>. Со-

хранение неизменной времязмерительной единицы Шостакович считает непременным условием исполнения своих произведений, и всюду, при многочисленных переменах размера, он не устает

напоминать:  $\text{♩} = \text{♩}$ ,  $\text{♩} = \text{♪}$ ,  $\text{♪} = \text{♪}$ .

Близость ритмики этого типа к выразительности речи служит у Шостаковича воплощению глубокого раздумья или передаче патетической декламации, иногда «речи от автора», обобщающей смысл прошедших событий в драматургически переломных моментах симфоний. Кроме приведенного примера, назовем соло английского рожка из I части Восьмой симфонии, соло фагота из IV части Девятой симфонии.

**Переменность размера** | Следствием большой чуткости ритма ко всем малейшим изгибам музыкальной речи является также частая у Шостаковича переменность тактового размера, за которой стоит непостоянство величин мотивов темы. Переменность размера перестала быть у Шостаковича каким-то особым средством, дающим необычные эффекты, она превратилась в рядовое средство подвижной ритмики композитора. Вот одна из вокальных мелодий Шостаковича — трагическое ариозо Катерины Львовны из последнего действия оперы «Катерина Измайлова»:

Шостакович. Катерина Измайлова, IV д.

41 493 Катерина Львовна *pp*

*d=86*

В лесу в самой чащ'e, есть о - зе - ро. Сово - сом

<sup>1</sup> На этот факт обратил мое внимание В. Бобровский.

3, б, 9

404

круг - ло - е. О - чень глу - бо - ко - е, и во - да в нем

чер - на - я, как мо - я со - вость, чер - на - я

Неровная, неспокойная, с драматическими взлетами музыкальная речь главной героини передана с помощью гибких разнообразных перемен такта. Написав ариозо на нерифмованный текст, Шостакович ритмическую свободу прозы использовал для того, чтобы подчеркнуть индивидуально-личный, монологический характер высказывания героини.

Чтобы выделить какой-то важный звук мелодии, например мелодическую вершину, Шостакович часто продлевает его длительность, невзирая на нарушение ведущего тактового размера. Таким путем и возникает частая тактовая переменность, столь естественная для его ритмического стиля. Вот маленький пример подобного подчеркивания длительностью мелодической вершины, ведущего к увеличению такта, он взят из быстрой, II части Десятой симфонии:

42 Tr-be

*d=176*

Шостакович. 10 симфония, II ч.

*f*

Среди обычных для ритмики Шостаковича тактовых перемен выделяются случаи различных конкретно выразительных перемен. Разберем некоторые из них.

В разработке I части Девятой симфонии в одной из тем постепенно уменьшается размер. Из-за учащающегося дыхания возрастает напряженность темы:

43 Allegro *d=132*

*ff*

Шостакович. 9 симфония, I ч.

Введение не уменьшенного, а, напротив, увеличенного такта оказывается способом замедления, подобным агогическому ritenuto. Так, во II части Пятой симфонии увеличенный такт имеет смысл комически преувеличеннного затақтового разбега:

Шостакович. 5 симфония, II ч.



В других случаях кажется, что увеличение такта сделано специально для того, чтобы точно записать фермату. Например, во II части Девятой симфонии начальную мелодию можно представить в следующем виде:



Шостакович же в нотах точно определяет длительности обеих «фермат»:



Фермата может быть распета, превращена в небольшую сольную каденцию, как, например, в репризе I части Пятой симфонии Бетховена, где на фермате дается соло гобоя. Некоторые увеличенные такты у Шостаковича напоминают подобные каденции.

Так, в прелюдии ля-бемоль мажор оп. 34 № 17 несколько шаржированная мелодия вальса словно от полноты лирических чувств не может уложиться в отведенные ей трехдольные такты и увеличивает их время от времени до четырехдольных (этот эффект можно сделать юмористическим):

Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 17



В I части Седьмой симфонии, благодаря включению все более широких тактов, возникает ощущение замедления и рассеивания. Происходит это в конце побочной партии репризы, перед кодой.

Основной размер  $\frac{4}{4}$  здесь постепенно увеличивается до  $\frac{13}{4}$ , но после всякого нового увеличенного такта повторяется такт в  $\frac{4}{4}$ :



Каждый расширенный тakt в этом отрывке — маленькая каденция фагота с все большим мелодическим распевом.

**Прием  
переметризации темы** Большая чуткость ритма к интонации и характеру мелодии позволяет использовать ритм и как средство преобразования той же темы, чтобы придать ей новый облик.

Прием ритмической трансформации темы можно назвать «переритмизацией» (в большинстве случаев это «переметризация» темы).

Интересно заметить, что приемом этим Шостакович пользуется преимущественно в камерной музыке. Естественно, что там, где ограничены средства тембра и динамики — а они в музыке Шостаковича чрезвычайно важны, — остальные средства берут на себя все задачи выразительности и формообразования.

Рассмотрим, однако, интересный пример трансформации ритма и в симфонии Шостаковича — побочную партию I части Седьмой симфонии, в экспозиции и репризе:

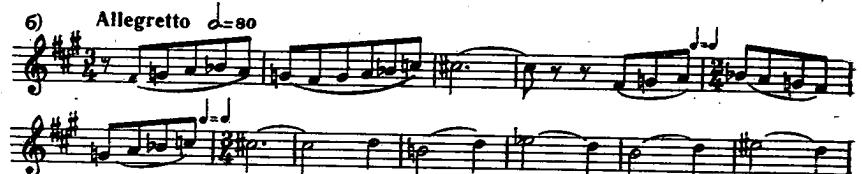


Шостакович. 7 симфония, I ч.



В экспозиции светлая мажорная тема-песня идет в уверенном, четко-четырехдольном размере (начало темы по интонации, ритму и тональности отдаленно напоминает «Песню о Родине» Дунаевского). В репризе, после «эпизода нашествия», тема изменена до неузнаваемости — это скорбный монолог фагота, с подчеркнуто минорными интонациями (минор с пониженными II и IV ступенями) и неровным, сбивчивым ритмом (размер стал переменным  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$ ).

Переметризация часто связана с изменением жанрового лица темы, а это говорит о переосмыслиении образа. Иногда тема приобретает новый характер без перемен ее ладогармонической окраски, только благодаря обновлению ритма, как, например, в finale Седьмого квартета, в теме фуги:



Тема фуги, первоначально напористая, с энергичным пунктирным ритмом, превращается в мягкую, плавную, вальсобразную благодаря тому, что господствующая двудольность (а) сменяется трехдольностью (б).

Разберем случай образного переосмыслиения темы из I части Второго квартета:

Первоначально (а) тема носит характер темпераментного наигрыша (автор даже подчеркивает синкопические акценты). Впоследствии, в разработочном разделе, она приобретает певучесть, вальсовую мягкость и плавность. При этом композитор не меняет основных акцентов, но изменяет протяженность каждого звука и соотношение длительностей между собой. Как мы видим, времязмерительность ритмики выступает на первый план.

Смена метра (четырехдольность — трехдольность) является средством развития в I части Четвертого квартета. I часть основана на развитии всего лишь одной темы. В середине части наступает заметный перелом — четырехдольный размер сменяется трехдольным. Основная тема, прежде мажорная, на устойчивой тонической гармонии, становится минорной, гармонически неустойчивой, приглушенной. Трехдольность придает ей лирическую смягченность:



Трехдольность у Шостаковича часто ассоциируется с вальсовостью, а с жанром вальса — мягкость, женственность, лиричность образа (как в побочной теме Десятой симфонии, имеющей балетный прототип). Поэтому смена четного размера нечетным и наоборот всегда влечет существенные перемены содержания темы. Вот одно из таких превращений в III части Восьмого квартета:

Шостакович. 8 квартет, III ч.

Тема в трехдольном метре имеет характер лирически-взволнованный, в четырехдольном она становится грубоватой, размашистой, напоминающей «образы зла». Параллельно с ритмом действует и гармония — в маршевом варианте появляется жесткая полифункциональность. Особенность всего цикла Восьмого квартета в том, что он пронизан единой темой  $d - es - c - h$ , которая в каждой части приобретает новый облик, и ритм здесь — необходимый помощник.

Повсеместное использование метрической переменности, перemetризации темы в пределах одной, единой формы показывает приоритет времязмерительности. При яркой акцентности разгоралась бы метрическая борьба, которая вызывала бы сильные динамические эффекты. «Безакцентная» (в условном смысле) ритмика Шостаковича, всегда подвижная и обновляющаяся, внешне скромна и не навязчива.

#### Неквадратность<sup>1</sup>

Еще одна форма нерегулярной ритмики — это неквадратность тактовых группировок.

<sup>1</sup> В связи с задачей — анализировать ритмику композиторов первой половины XX века — автор ограничил понятия квадратности и неквадратности следующими значениями: квадратность (в отличие от пропорций типа 2 в степени  $p: 2, 4, 8, 16$  и т. д.) — группировка тактов по четыре и периодичность этих группировок; неквадратность — группировки тактов не по четыре и отсутствие периодичности четырехтактов.

Неквадратность у Шостаковича органически связана с другими формами нерегулярности — переменностью размера, изменчивостью ритмического рисунка, независимостью ритма от сильных долей такта — и является их прямым продолжением в другом, более крупном, временном масштабе. Неквадратность очень распространена в произведениях Шостаковича и для его стиля так же нормативна, как квадратность — для венских классиков.

Среди различных видов неквадратности встречаются нарушения инерции квадратности, но специфику составляют не они, а свободная неквадратность, словно не знающая закона квадратности и возникающая как непроизвольная форма выражения.

Отметим некоторые приемы и средства неквадратности Шостаковича в различных нотных примерах этой главы.

Нарушение инерции квадратности можно наблюдать в токкате из Восьмой симфонии Шостаковича (см. пример 58), отраженное в группировке тактов  $4+4+5+3$ . Общая сумма тактов равна 16. Здесь же заметен еще один прием неквадратности — мнимая квадратность. Эта структура складывается во втором восьмитакте ( $5+3$ ) благодаря тому, что первая фраза расширена на один такт, а вторая настолько же сокращена. Мнимо квадратным из-за этого становится и весь 16-такт.

Как говорилось в начале главы, к нерегулярной, в том числе неквадратной, ритмике тяготеет полифонический склад. Например, если мелодию квадратной структуры дать в каноне, то разнобой голосов во времени может автоматически привести к преодолению квадратности. Эти возможности канона Шостакович использует в эпизоде Allegro из I части Восьмой симфонии, где первое построение насчитывает  $7\frac{1}{2}$  тактов (см. пример 56).

Характернейший прием избежания квадратности у Шостаковича — расширение или сокращение мотивов и фраз. Этот способ выделить какой-либо выразительный момент в мелодии приводит, как мы уже разбирали, к увеличению или уменьшению тактового размера. Если же такты сгруппированы по четыре, но их размер переменен, структуру уже нельзя назвать вполне квадратной (см. примеры 43, 46).

Расширение и сокращение фразы помимо перемены размера ведет еще и к добавлению или пропуску такта. Сравним еще раз варианты побочной темы в экспозиции и репризе I части Седьмой симфонии (см. пример 49 а, б): начальная двутактовая фраза в примере «а» расширяется до трехтакта в примере «б», и одновременно с расширением меняется тактовый размер.

Такого рода выразительные расширения (или сокращения) мотивов и фраз отражаются и на структуре всей темы. Переметризованная в репризе Седьмой симфонии побочная тема насчитывает уже не 8, а 9 тактов.

Наряду с переменностью размеров, также и изменчивость ритмического рисунка, отсутствие его периодичной повторности,

независимость рисунка от сильных долей лишают структуру необходимых для квадратности единиц отсчета. Поэтому вполне закономерно, что в такой теме, как главная партия I части Пятой симфонии, с ее непрестанно обновляющимся и безразличным к сильной доле ритмическим рисунком, квадратность как метрический принцип теряет всякое значение.

Упомянутая главная партия — характернейший образец свободной неквадратности, «не оглядывающейся» на квадратность. Точно так же, вряд ли можно подвести под квадратную мерку ариозо Катерины из «Катерины Измайловой» (см. пример 41).

В условиях ритмики Шостаковича не должно быть удивительно, что даже маршевый эпизод имеет структуру 7+7 (марш фа мажор в разработке I части Пятой симфонии). Это убедительно говорит и об отсутствии в ритмике Шостаковича штампов, трафаретов.

И вполне понятно, что если композитор желает многократно повторять тему, он придает ей, конечно, неквадратное строение: остинато в коде III части Четвертой симфонии (шеститакт), пассакалия из Восьмой симфонии (девятитакт), фуга из Одиннадцатой симфонии (семитакт), фуга ре-бемоль мажор оп. 87 (шеститакт, см. примеры 71 в, 66, 54, 55).

**Нерегулярная акцентность** На фоне повсеместной у Шостаковича нерегулярности выделяются образцы противоположной, динамичной и акцентной нерегулярности. Их ритмические эффекты очень заметны и впечатляющи. Примечательно, что нерегулярная акцентность опирается не на многообразие соотношений длительностей, а, наоборот, на единообразие. Динамические возможности нерегулярной ритмики этого типа очень интересовали таких композиторов XX века, как Стравинский, Барток.

В многочисленных произведениях Шостаковича особенно ярко выделяются два случая — фуга из Одиннадцатой симфонии и фуга ре-бемоль мажор из цикла «24 прелюдии и фуги» оп. 87.

Заметим, что оба образца динамичной нерегулярности связаны с полифонической формой. Вполне естественно, что коль скоро в гомофонно-гармоническом и полифоническом стилях различна ритмическая организация в целом, различны и наиболее динамичные проявления ритма: в гомофонно-гармоническом стиле — регулярная акцентность, в полифоническом — нерегулярная акцентность.

Нерегулярность в полифонии проникает во все голоса, а в фуге сосредоточивается прежде всего в вожде голосов, теме.

Исключительность ритмики обеих фуг Шостаковича в том, что длительности звуков здесь, как только что было сказано, весьма единообразны, и их соотношение почти нейтрально к острой нерегулярности тем. Так, в теме из Одиннадцатой симфонии участвуют всего две длительности — восьмая и четвертная (пауза):

Шостакович. II симфония; II ч.

54 Allegro  $\text{d} = 108$

**ff marc.**

Мотивы сходны по тематическому содержанию, поэтому различия во временной продолжительности чувствуются особенно сильно:

|           |               |
|-----------|---------------|
| 1-й мотив | $\frac{2}{4}$ |
| 2-й мотив | $\frac{4}{4}$ |
| 3-й мотив | $\frac{6}{4}$ |
| 4-й мотив | $\frac{8}{4}$ |

В теме, словно предназначеннной для солирующих литавр, резко акцентированы мелодические вершины. Их количество переменно, нерегулярно от фразы к фразе (см. пример 54).

Острота и динамика темы фортепианной фуги ре-бемоль мажор зависит и от пронизывающего ее ладового хроматизма и от скрытого в мелодии двухголосия с расходящимися линиями, но, быть может, в наибольшей степени — от заложенных в ней ритмических конфликтов. Соотношение длительностей опять-таки единообразно — участвуют ровные четверти и пунктирная группа, — тем не менее ритм оказывается весьма «запутанным»:

Шостакович. Фуга ре ♭ мажор оп. 87

Allegro molto  $\text{d} = 138$

55 a 6 6 a

**ff**

Один источник ритмической сложности шеститактовой темы — двукратное синкопическое нарушение метрической инерции — при вступлении мотива «б» (посреди такта и в новом размере  $\frac{4}{4}$ ) и при возвращении мотива «а». Другой источник — гемиолы в мотиве «а». В итоге тема целиком пронизана ритмическими противоречиями, сообщающими ей крайнюю неустойчивость.

Поддерживаемая единообразием длительностей относительная регулярность служит важным организующим началом, так как вносит единство меры в нерегулярную последовательность.

## СФЕРЫ ПРИМЕНЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ РИТМИЧЕСКОЙ РЕГУЛЯРНОСТИ

Итак, поскольку нерегулярность ритмики нормативна для Шостаковича, противоположная ей регулярность применяется в особых случаях, со специальными задачами. Правда, предельно регулярная ритмика, включающая одновременно и одинаковость длительностей, и периодичность мотивов и фраз, и группировки тактов по два, по четыре, по восемь, по шестнадцать (образцы такой ритмики встречаются у Прокофьева), для Шостаковича вообще нехарактерна. Каждое ритмически регулярное построение у Шостаковича в существенных отношениях оказывается нерегулярным. Поэтому сразу подчеркнем относительность регулярной ритмики у Шостаковича.

Воплощению каких же образов способствует относительно регулярная ритмика у Шостаковича?

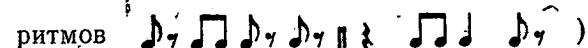
Можно выделить три важнейшие сферы образов, для которых эта ритмика особенно существенна.

**Первая сфера**  
К первой сфере отнесем характерные для крупных симфоний Шостаковича образы зла, разрушения, нашествия: центральный эпизод I части Седьмой симфонии, «эпизод расстрела» в Одиннадцатой симфонии, «марш фа мажор в разработке I части Пятой симфонии, эпизод Allegro в разработке I части Восьмой симфонии.

Для «эпизода нашествия», например, характерны следующие черты:

1) тип вариаций на неизменную тему, то есть остинатность, регулярность в самом крупном масштабе;

2) остинатность и равномерность ритмических рисунков в теме (остинто повторяемый двутакт и равномерность четвертей в продолжении; остинатность мелодического и ритмического рисунка в контрапунктах вариаций (повторения

ритмов );

3) остинатность ритма в партии малого барабана;

4) неизменность метра;

5) акцентирование сильных и относительно сильных долей, становящееся все сильнее по мере вариационного развития.

Но, как это свойственно ритмике Шостаковича, какой-либо вид нерегулярности действует наряду с разными видами регулярности. Для строения «эпизода нашествия» важна неквадратность остинатной темы — в ней 22 такта: период — 18, дополнение — 4. Кроме того, в третьей (канонической) вариации изменяется и это число тактов, оно доходит до 40 ( $18 + 18 + 4 = 40$ ).

Разберем ритмические средства эпизода Allegro из I части Восьмой симфонии:

Шостакович. 8 симфония, I ч.

Allegro  $\text{d} = 96$   
56 Tr.-bo  
**ff** Tr.-pi

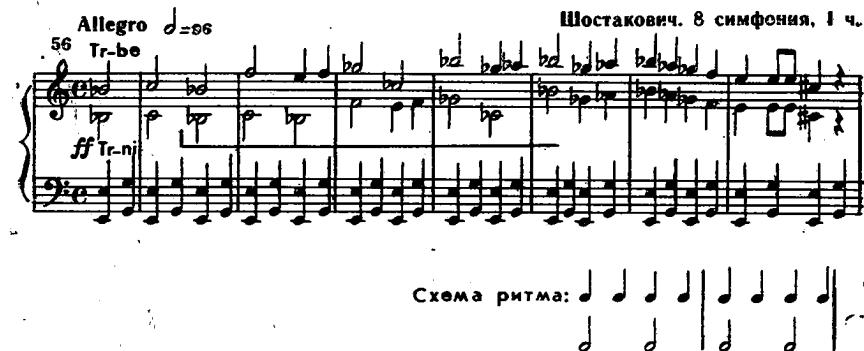


Схема ритма:



По характеру музыки это типичный «образ зла» — горланящие «во всю глотку» трубы и тромбоны на фоне «механизированного хода» тяжеловесных басов. Ритмически канон труб и тромбонов построен так, что регулярно акцентируются все сильные доли тактов. Средства акцентуации — мелодическая линия и соотношение длительностей (в мелодии — вершины со скачками или поступенными подходами снизу, в соотношении длительностей — более долгие звуки на сильном времени, более краткие — на слабом). Аккомпанемент же представляет собой активную фигуру концентрированного метра, усиленную остинатностью высот (см. схему ритма).

Аналогичную ритмическую организацию находим в марше фа мажор из I части Пятой симфонии:

Шостакович. 5 симфония, I ч.

27  $\text{d} = 126$



«Милитаристский» марш духовых с барабанным боем из Пятой симфонии перекликается с эпизодом Allegro из Восьмой. Многоголосная мелодия марша<sup>1</sup> поддерживается динамичным аккомпанементом из двух единообразных движений, равномерного и остинатного. Гармония сопровождения, как и в эпизоде из Восьмой симфонии, неподвижна.

В обоих разработочных эпизодах, несмотря на постоянство тактового размера, остинатность ритмических фигур и концентрированный метр, оказывается типичная для Шостаковича изменчивость ритмических рисунков в мелодии (особенно в марше из Пятой симфонии), отсутствует квадратность ( $7\frac{1}{2}$  тактов, 7 тактов), и от абсолютной регулярности их ритмики еще далека.

В III части Восьмой симфонии, близкой той же сфере образов, вся энергия ритма сосредоточена в одной лишь одноголосной теме. Но в ней соединяется то, что дано в каноне с аккомпанементом из I части симфонии: акцентность сильных долей мелодическими средствами и фигуры концентрированного метра (см. схему ритма):

Allegro non troppo  $\text{d}=152$

V-je 4 такта

Шостакович. 8 симфония, III ч.  
6 такта

58

Схема  
ритма:

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \end{array}$  |  $\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \end{array}$  |  $\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \end{array}$  |  $\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \end{array}$  |  $\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \text{ } & \text{ } & \text{ } \\ \hline \end{array}$  |

Редкая у Шостаковича абсолютная равномерность длительностей на большом протяжении сочетается, однако, с упомянутой мнимой квадратностью.

Регулярная ритмика — очень общее, универсальное музыкальное средство, располагающее разнообразными возможностями. Безостановочная механистичность — вот те ее свойства, которыми пользуется Шостакович для воплощения «образов зла».

<sup>1</sup> Термин «многоголосная мелодия» заимствован из книги: С. Григорьев. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, стр. 152.

Относительно регулярный характер ритмики в указанных выше эпизодах до известной степени определяется их местоположением в форме части или цикла. Обратим внимание на то, что разобранные фрагменты находятся в разработках, серединных разделах форм и следуют после очень развернутых экспозиций, умеренных по темпу и поэтому весьма длительных. Чтобы и в середине такой формы слушательский интерес не упал и продолжал бы расти, необходимо экспозиционную заторможенность сменить динамикой движения, вызывающей живую, активную реакцию слушателя. Регулярная акцентность, повторность ритмических рисунков, простота соотношений длительностей отвечают этим требованиям динамичности и силе воздействия — недаром именно такие черты ритма характерны для музыки массовых жанров.

Динамизацию тем в разработках и центральных разделах с помощью ритма мы специально отметили в последних примерах, а упрощение соотношений длительностей, сглаживание ритмического рисунка можно видеть еще и на примерах переметризации из Второго и Четвертого квартетов (см. примеры 51 а, б и 52 а, б). В обоих случаях первый вариант (а) имеет относительно многообразный, более сложный рисунок, второй вариант (б) — более простой, сравнительно единообразный рисунок. Вот еще примеры сглаживания ритмического рисунка, освобождения его от мелких штрихов, происходящее в процессе развития формы: из I части Седьмого квартета:

Шостакович. 7 квартет, I ч.

59 а) Allegretto  $\text{d}=120$

59 б) pizz.

mp

из II части Первого скрипичного концерта:

Шостакович. 1 концерт для скрипки, II ч.

60 а) Allegro  $\text{d}=126$

60 б) Poco più mosso

f

из III части Десятой симфонии:

61<sup>a</sup>) Allegretto  $\text{d}=138$

Шостакович. 10 симфония, III ч.

Вторая сфера

Вторая сфера применения относительно ре- гулярной ритмики сильно отличается от первой — это жизнерадостные, оживленные скерцо или другие быстрые средние части циклов, в которых нередко ощущается и танцевальность...

Таковы, например, скерцо из Квинтета и Трио. Их веселый и задорный характер создается также и активным, тонизирующим ритмом.

Разберем ритмику начала скерцо из Квинтета:

62 45 Allegretto  $\text{d}=84$

Шостакович. Квинтет. Скерцо

Archi

f marc.

Piano

f marc.

Тема струнных, хотя и несколько «сбивчивая» в акцентах, идет одинаковыми длительностями. Контрапунктирующие голоса фортепиано ясно акцентируют сильную долю крупной длительностью и кое-где мелодической вершиной. В результате — все доли метра «сыграны», а сильные при этом выделены.

Кроме того, в начале вырисовывается весьма редкий у Шостаковича квадратный восьмитакт.

Многие мелодико-ритмические рисунки в скерцо из Трио, несмотря на переменчивость, отличаются единобразием длительностей и построены так, чтобы подчеркнуть акценты на сильных долях и образовать фигуры концентрированного метра:

Шостакович. Трио. II ч.

63<sup>a</sup> 31 R-no

V-no

R-no

R-no

В многоголосии каждый голос имеет свой мелодический рисунок, но акценты наступают у всех одновременно — на сильных долях. Здесь действует принцип регулярной акцентности:

64 Viol. Allegro non troppo  $\text{d}=208$

Шостакович. Трио. II ч.

Cel.

Piano

К характеру этих скерцо близки и те крайние части симфоний, где господствует дух жизнерадостного венского инструментализма, — это I часть Девятой симфонии, несколько стилизованная под классицизм, единственное настоящее Allegro среди первых частей симфоний у Шостаковича; финал Шестой симфонии, также быстрый, живой, открытого-радостный. Акцентированная мелодия, моторное сопровождение делают характер музыки активным, упругим, легким. Эти части симфоний, к тому же, не лишены квадратности тактовых группировок в отдельных темах:

65<sup>a</sup>) Allegro  $\text{d}=132$

Шостакович. 9 симфония, I ч.

6) Presto  $\text{d}=168$

Шостакович. 6 симфония, III ч.

Регулярно-акцентная ритмика и квадратность структур были нормой для венских классиков. Желая воспроизвести характер венских инструментальных Allegro, Шостакович воспользовался как ощутимым тонизирующим средством и их ритмикой.

Согласованность элементов музыкальной ткани, ясность и простота организации целого — вот те свойства регулярной ритмики, которые используются композитором для скерцо и сходных с ними по характеру частей.

Третья сфера

третья сфера применения регулярной ритмики — образы спокойно-умиротворенные, возвышенно-просветленные.

Для этой сферы образов важна не возбуждающая акцентность, а ритмическая ровность, размеренность, плавность — «прекрасное должно быть величаво».

Прежде всего, обратимся к пассакалиям Шостаковича и остановимся на пассакалии из Восьмой симфонии. По контрасту к моторности предшествующей токкаты (III части) застылость пассакалии — это истинно трагическая сосредоточенность на возвышающей скорби. Здесь выразительна даже сама композиция пассакалии — с неизменным повторением басового голоса, то есть с регулярностью в крупном масштабе. Но примечательна и ритмика остинатной темы — с неизменным повторением одной фигуры —

(в шести тактах из девяти тактов темы).

Строгая, величавая мерность достигает своей кульминации в красивейшей седьмой вариации, где «фатально» неизменная тема дополняется ровными аккордами четырех флейт, с трепетно дрожащим фруллато:

Largo  $\text{d}=59$

66 Fl. V-ni pizz. V-le pizz.

Шостакович. 8 симфония, IV ч.

В этой вариации достаточно строго соблюдено единообразие соотношений длительностей и рисунков: один голос — равномерен по длительностям, другой — остинатен. Но есть и характерное для Шостаковича отступление — это неквадратность структуры (9 тактов).

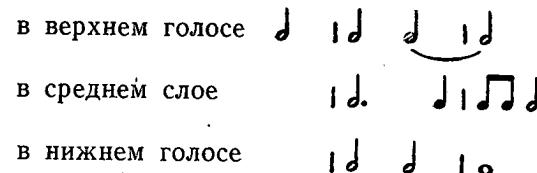
Обратим внимание на сходный момент в глубоком лирическом Largo из Пятой симфонии Шостаковича:

67 Largo  $\text{d}=50$

Archi

Шостакович. 5 симфония, III ч.

Общее в их ритмических средствах — относительное единообразие рисунков. В отрывке из Largo участвуют только остинатные ритмы, их три:



Средний слой, остигнатый и по высотам, создает периодичность двутактов, два остальных голоса «в сумме» дают равномерное движение половинными нотами. Квадратности же нет — 6 тактов.

То, что нам до сих пор еще не попадались примеры ритмов с абсолютно единообразным соотношением длительностей, какие без всякого труда можно найти у многих и многих других композиторов (например, у И. С. Баха), — не случайность, они действительно очень редки у Шостаковича. Кажется, единственный образец целого произведения, пусть небольшого, выдержанного с начала до конца в двух равномерных ритмах, — это прелюдия соль минор из цикла «24 прелюдии и фуги»:

68 *Moderato non troppo* ( $\text{♩} = 126$ )

Шостакович. Прелюдия оп. 87 № 22



Ритмическая мерность, внесенная в ниспадающие печальные интонации, придает им сдержанно-уравновешенный тон. Это произведение несколько стилизовано Шостаковичем «под Баха», хотя и интонировано на русский лад.

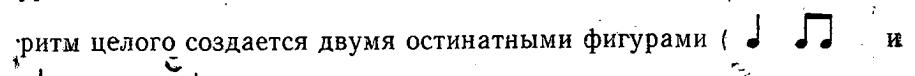
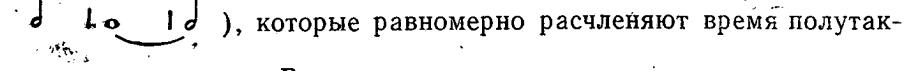
Но строгой мерности восьмых и четвертных длительностей в прелюдии не сопутствует столь же последовательная квадратность тактовых группировок. Уже начальное построение, данное в примере 68, насчитывает 7 тактов. В продолжении встречаются пятитакты, шеститакты и другие неквадратные группировки. Они прослаиваются большим количеством четырехтактов, упорядочивающих ритмическое движение и оттеняющих своеобразие неквадратности.

Взаимодействие  
ладовой окраски  
и ритмического рисунка

Большой интерес представляет взаимодействие ладовой окраски и ритмического рисунка, обнаруживаемое при видоизменениях тем в произведениях Шостаковича.

У этого композитора здесь есть вполне определенная закономерность: минору соответствует большее многообразие ритмического рисунка, мажору — большее единствообразие. Один чрезвычайно яркий пример уже приводился (см. № 49 а, б) — это трансформация побочной темы в I части Седьмой симфонии: в экспозиции она в соль мажоре и в неизменном размере  $\frac{4}{4}$ , в репризе — в фа-диез миноре с пониженными II и IV ступенями и в переменном размере  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$ .

Еще пример — преобразование побочной темы в I части Пятой симфонии. Здесь наступление побочной партии после главной с ее долгими мрачными философскими размышлениями — как бы нахождение некоего совершенного цельного образа. Ее внутренняя уравновешенность, гармоничность хорошо передана через ритм:

ритм целого создается двумя остигнатыми фигурами ( и ), которые равномерно расчленяют время полутактами и двутактами. Возникает также и членение по четырехтактам:

Шостакович. 5 симфония, I ч.

69  $\text{♩} = 84$

Archi



В репризе лирическая побочная тема приобретает еще большую гармоничность и умиротворенность:

Шостакович. 5 симфония, I ч.

Для такого видоизменения решающую роль сыграла смена минорного лада мажорным, но свою лепту внес и ритм. В репризе мелодия дана в каноне флейты и валторны, и при наложении голосов образовалось ровное ритмическое движение половинными длительностями, которое в то же время подчеркивается и остигнатным аккомпанементом струнных:

флейта  
валторна  
струнные

Членение по полутактам, двутактам, четырехтактам сохранилось, образовалась многоплановая размеренность.

Таким образом, все голоса слились в акустической гармонии мажорного трезвучия, в единой «ритмической гармонии» и в гармонии в самом широком и первоначальном смысле слова (связь, созвучие, стройность). В произведениях Шостаковича это тот редкий момент, когда композитор передает гармонию самих человеческих чувств, избавленных от душевной тревоги.

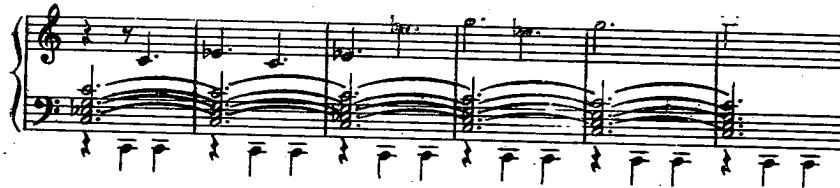
Способность единообразной ритмики уравновешивать, приводить к согласию и гармонии, вносить стройность, ясность, делает эту ритмику важной для завершений циклов или развернутых первых частей симфоний, в которых у Шостаковича всегда заключена значительная драматургическая концепция.

Примечательны окончания частей Четвертой симфонии Шостаковича — все три части цикла заканчиваются остигнатным повторением какой-либо мелодической фигуры в главном или сопровождающем голосе, с единообразным ритмическим рисунком:

Шостакович. 4 симфония, I ч.

Шостакович. 4 симфония, II ч.

Шостакович. 4 симфония, III ч.



Четвертая симфония воплощает необычайное многообразие жизненных явлений, самую пестроту жизни, где соседствует трагическое с гротесковым, величественное с бытовым, патетическое с комическим. Кoda каждой части с ее мелодической остинатностью словно напоминает о чем-то объективно неизменном, как бег времени. Особенно философична кода финала, итог сложной симфонической концепции, где бесконечно долго, завороженно, фатально повторяется одна и та же тема.

Прекрасный образ грустного просветления дан в последних тактах I части Пятой симфонии. Отшумели бури, улеглись страсти, исчезают и воспоминания. В музыке уже не слышно тем, остался только фон. Фон этот спокоен и мерен:

Шостакович. 5 симфония, I ч.

В мерности голосов ощущается та «ритмическая гармония», в которой наступает окончательное успокоение. Здесь, как и в предшествующей репризе побочной партии, запечатлен, если так можно выразиться, «образ гармонии». Для его воплощения ритм играет немалую роль<sup>1</sup>.

В самом начале коды I части Седьмой симфонии как воспоминание о прекрасном и невозвратимом проходит тема главной партии. При этом равномерные аккорды сопровождения создают спокойный, размежеванный фон, какого тема не имела ни в одном из своих прежних проведений.

<sup>1</sup> Здесь намечена даже метрическая многоплановость, так как ощущима равномерная последовательность трех единиц — восьмых длительностей, шестнадцатых (фрагментарно) и целых (размер такта).

Такова третья сфера образов, использующая наиболее единообразные у Шостаковича ритмы. Гармоничность, стройность — вот качества ритма, почертнутые здесь в ритмической регулярности.

#### ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ РИТМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШОСТАКОВИЧА

В ритмике разбираемого композитора действуют три следующих вида тактовой метрики: неизменный (без смен размера), регулярно переменный (с определенным порядком чередования размеров, например  $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}$ ) и нерегулярно переменный (без определенного порядка размеров). С точки зрения многоплановости метра — есть и одноплановость и многоплановость (например, в речитативных эпизодах — одноплановость, а в разработках и кодах симфоний, в песнях и балетной музыке — многоплановость). Но количество метрических планов чаще всего невелико и не достигает семи-восьми, как, например, у Прокофьева. Уже на уровне тактов высшего порядка сплошь и рядом отсутствует регулярный отсчет времени, о чем говорит обилие неквадратных построений. Таким образом, в целом метрика Шостаковича ближе к менее строгим видам метра, чем к наиболее строгим. И все-таки, несмотря на все сказанное здесь и выше о нерегулярности ритма и сравнительно малой строгости метра, для формы произведений Шостаковича велико значение тактового деления.

Титульный метр,  
метрическая  
экспозиция

Хотя случаи переменности такта внуши-  
тельны по количеству, какой-то одной так-  
товой величине придается значение главной,  
«титульной». Подобно тому как каждое  
произведение, каждая самостоятельная музыкальная форма у Шо-  
стаковича имеет главную тональность, оно имеет и основной метр.  
Для становления, утверждения и тональности и метра важны,  
в первую очередь, начальные такты темы, после которых могут  
следовать сколь угодно далекие тональные и метрические откло-  
нения. Метрическая пульсация, заданная произведению в первых  
тактах, в дальнейшем поддерживается уже не всей фактурой, а  
лишь комплементарно, то есть путем передачи ритмического  
движения от голоса к голосу. Начальные такты с точно обрисован-  
ной величиной такта и величиной его долей, имеют то же опорное  
значение для метра, что и начальная тоника для ощущения глав-  
ной тональности. Их можно назвать метрической экспозицией.  
Обратимся за примерами к теме из II части Второй сонаты,  
главным темам первых частей Восьмой и Пятой симфоний (при-  
меры 77, 78, 37). Во всех темах в начальных тактах все сред-  
ства — мелодическая линия, соотношение длительностей (в част-  
ности, периодичность и остинатность), фактура — направлены на

установление такта с пульсирующими долями, с акцентированной сильной долей: во Второй сонате это 1—2 такты, в Восьмой симфонии — 1—4 такты, в Пятой симфонии — 1—5. Далее начинают ослабевать акценты на сильных долях (исчезает поддержка аккомпанемента), ритмический и мелодический рисунок такта становится более безразличным к тактовой черте, начинает гла-венствовать дополняющая ритмика. Так на протяжении одной темы ритмика ярко выраженного гомофонного склада постепенно уступает место ритмике, характерной для полифонического склада. При этом ведущий голос, не обремененный многозвучной фактурой, приобретает индивидуальную свободу.

**Принцип комплементарности в полифонии и гомофонии** В стиле Шостаковича в целом принципу многообразия временных соотношений противостоит как организующее начало принцип комплементарности, вносящий упорядочивающее единство в общую массу голосов.

Известно, что принцип комплементарности соблюдается в фуге, высшей полифонической форме. Обеспечивая размеренность целого, принцип комплементарности допускает свободу и многообразие ритма для каждого голоса. Но при этом голоса взаимоопределяют ритмику друг друга следующим образом: если голос ритмически единобразен, его ритмическое дополнение будет также единобразным, если же он многообразен — многообразным будет и ритмическое дополнение.

В стиле Шостаковича как многообразие ритмических рисунков, так и его противовес — комплементарность — связаны с полифоничностью мышления композитора.

Прекрасным образцом полифонического многоголосия, организованного по принципу дополняющей ритмики, служит главная тема Largo из Пятой симфонии:

73 Largo  
Archi

Шостакович. 5 симфония, III ч.

Больное разнообразие голосов этого величавого Largo строго соизмеряется неуклонным медленным движением половинных длительностей, часто расслаивающихся на четверти.

В I части Трио есть медленное вступление (Andante), построенное в виде фугато. Соединение голосов в нем осуществлено по принципу комплементарности:

74a) Andante  $\text{♩} = 69$

Шостакович. Трио. I ч.

В примере «а» верхний голос, дополняя нижний до равномерного движения четвертями (временами дробящимися на восьмые), оставляет все же два маленьких промежутка — во втором и четвертом тактах. Вступающий третий голос (верхний голос в примере «б»), чуткий ко всем, даже небольшим отклонениям от строгой равномерности, заполняет эти промежутки.

В репризе I части Трио главная тема проводится канонически. Голоса канона, организованные по принципу дополняющей ритмики, в соединении друг с другом образуют непрерывное движение четвертями:

75  $\text{♩} = 138$   
V-no  
fff  
Piano ff

Шостакович. Трио, I ч.

Общей мерой, направляющей долей в дополняющей ритмике, может быть не только половинная, четвертная, но и восьмая. Вот краткий фрагмент из разработки I части Восьмой симфонии Шостаковича:

76  
fff

Шостакович. 8 симфония, I ч.

Пример взят из кульминации наиболее экспрессивной симфонии Шостаковича. Казалось бы, голоса здесь хаотически нагромождены, и каждый имеет свой, независимый от других ритм. И все-таки движение восьмыми, разбросанное по всем тематическим линиям, регистрам и тембрам, незримой сетью охватывает и связывает многоголосие. Пример этот показывает также высокую степень самостоятельности голосов, возможную при комплементарности: каждый из голосов как бы стремится проложить дорогу среди других и поэтому вступает именно в свободные промежутки времени, заполняя их до отказа.

Полифоничность мышления Шостаковича характеризуется следующим интересным обстоятельством: старый полифонический принцип комплементарности в такой же мере применен и в фактуре типично гомофонного склада, с ведущим мелодическим голосом и аккордовым аккомпанементом. Вот пример темы, в которой ощущимы черты вальса — тема II части Второй сонаты:



Вальсовая фактура (с аккомпанирующими аккордами) не выдерживается на протяжении всей темы. Она отчетливо дана в начале (чтобы был ясен жанровый облик темы), а затем сводится к комплементарности (см. такты 3—8).

Такой же переход от акцентуации сильных долей к комплементарности наблюдаем и в теме, лишенной черт танцевальности, — собственно главной партии I части Восьмой симфонии:



В 5—6 тактах примера аккомпанемент «отказывается» от удара на сильной доле и ритмически обособляется от мелодии.

Отдельные примеры дополняющей ритмики можно встретить, вероятно, в каждом инструментальном произведении Шостаковича. Дополняющая ритмика сплачивает и огромные разделы формы, как, например, главную партию (до побочной) из I части Пятой симфонии (она упоминалась как образец темы с постоянным об-

новлением ритмических рисунков). После того как в ней исчезает регулярная акцентность сильных долей, равномерность дополняющей ритмики остается единственной слышимой формой метрической связи между постоянно обновляющимися ритмическими фигурами темы.

Наконец, не только раздел формы, но и самостоятельная законченная форма может быть объединена непрекращающейся пульсацией единой метрической доли. Такова I часть Первого скрипичного концерта, «Ноктюрн». По фактуре она скорее гомофонна. Но сопровождающие голоса чутко взаимодействуют с главным, реагируя на каждую его ритмическую остановку или паузу, и создают в целом мерное движение четвертей.

Повсеместное распространение дополняющей ритмики говорит о том, что комплементарность — важнейший фактор формообразования в произведениях Шостаковича. Несмотря на переменность такта и непостоянную величину тактовых группировок и построений, комплементарность дает реальную размеренность времени, по крайней мере, одного плана.

**Тенденция ритмического развития в крупной форме**

В произведениях Шостаковича крупных форм обнаруживается определенная тенденция ритмического развития. Ее можно охарактеризовать как движение от многообразия и нерегулярности ритмики к относительному единству и регулярности и как переход от одноплановости метра к многоплановости. Картина развития ритма в крупной форме иная, чем внутри одной партии, где в первых тактах дана более строгая метрическая экспозиция, а потом она смешается более свободной, одноплановой метрикой комплементарности. В крупной форме начальные разделы отличаются в целом многообразием ритмических рисунков, ритмической нерегулярностью, преобладающей метрической одноплановостью. Середины форм приносят упрощение и большую периодичность рисунков, возрастание регулярности и акцентности ритма, увеличение планов метра. В заключениях форм ритмический рисунок становится еще более слаженным, появляются многопланово регулярные ритмы, хотя бы и слабо акцентированные, времязмерительные.

Подтвердим эту мысль примерами, приведенными в этой главе по другим поводам.

В примерах 51 а, б, 59 а, б и 61 а, б из первых частей Второго и Седьмого квартетов и III части Десятой симфонии показан прием переметризации у Шостаковича. Сейчас нам интересно видеть, что во всех трех случаях темы в экспозиции (51а, 59а, 61а) гораздо более многообразны по ритмике, чем те же темы в разработках и репризе (51б, 59б, 61б).

В примерах 73 и 67 даны два отрывка из III части Пятой симфонии Шостаковича: в примере 73 показано начало части с непрерывным изменением рисунков голосов и комплементарной

ритмикой, а в примере 67 видно гораздо более регулярное соединение трех остинатных рисунков.

В пассакалии из Восьмой симфонии как особенно мерная, регулярная по ритмике выделена одна из вариаций (нотный пример 66). Заметим, что эта вариация не из начальных, она седьмая из числа одиннадцати (или восьмое проведение остинатного баса из числа двенадцати), она стоит ближе к концу и начинается примерно от точки золотого сечения.

В примерах 71 а, б, в была показана ритмика код всех трех частей Четвертой симфонии Шостаковича. Своей спокойной мерностью коды разительно отличаются от ритмики частей в целом.

Указанную тенденцию ритмического развития можно проследить и в развертывании одной формы от начала к концу (в крупном плане), формы I части Пятой симфонии.

Главная партия (до побочной), несмотря на метрические экспозиции во вступлении (канон) и в собственно главной теме (1—5 такты от цифры 1), в основном многообразна по ритмическим рисункам, нерегулярна, метрически однопланова (см. нотный пример 37 и партитуру). Только в побочной партии появляется относительное единообразие рисунков, метрическая многоплановость, а в итоге — значительная регулярность (см. пример 69).

Разработка I части сопровождается сильной динаминацией ритма. Характер ритмических преобразований хорошо виден в трансформации главной темы, превратившейся в военный марш (см. пример 57). Ритмика маршебразного эпизода пронизана остинатностью ритмических фигур и подчинена концентрированному метру.

Как ни значительна была регулярность, мерность в побочной теме экспозиции, в репризе эти качества усилены благодаря каноническому добавлению еще одной остинатности (см. пример 70).

Ритмическое сглаживание побочной темы в репризе приближает ее по характеру к коде. Собственно же кода приводит к максимальному в условиях ритмического стиля Шостаковича выравниванию ритма, к соединению равномерных и остинатных рисунков, заключенных в четырехтакт (см. пример 72).

#### Соотношение формообразующей роли ритма с выразительной

Продолжая речь о формообразующей роли ритма у Шостаковича, затронем еще один вопрос, который даст нам новые факты, — о соотношении между формообразующей и выразительной ролью ритма у Шостаковича.

Будем исходить из того, что ритм у Шостаковича — чуткий выразитель интонации, что в ритме сказываются все малейшие оттенки и тонкости музыкальной мысли и характера. Иными словами, ритм у Шостаковича — непосредственный выразитель образа, и, наоборот, каждый образ и эмоциональный характер выражается в индивидуальном ритме. Примем к сведению, что, несмотря на склонность этого композитора к обобщенным инструментальным

формам, его образы достигают максимальной для этих форм конкретности (вспомним хотя бы «образы зла»). Формы же избираются крупные, развитые, с обязательной дифференциацией функций частей. В каждой из этих частей — специфический ритм и специфический образ. В результате — формы образующие функции ритма проявляются через его непосредственную выразительность.

Это можно видеть даже на примере дополняющей ритмики, равномерность которой трудно непосредственно ощущать из-за ее рассредоточенности. Казалось бы, в таких произведениях, как «Ноктюрн» из Первого скрипичного концерта, Laſgo из Пятой симфонии, дополняющая ритмика лишь формально объединяет отдельные элементы. Но это объединение мы воспринимаем через величавую мерность и спокойную неуклонность ритмического движения.

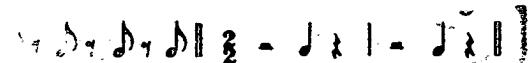
Такое же слияние выразительной и формообразующей сторон очевидно и при использовании единобразной ритмики в кодах. В результате применения этой редкой у Шостаковича формы рождается как бы «образ гармонии». Появление в симфонии прекрасного, гармонически уравновешенного образа, подобного катарзису в конце греческой трагедии, говорит о наступлении конца инструментальной драмы. Одновременно приведение голосов к ритмическому равновесию и гармонии дает то конечное успокоение, которое завершает музыкальную форму.

Благодаря большой индивидуализации ритма у Шостаковича, даже те моменты формы, которые могут иметь в основном логическую функцию и поэтому самую общую образность, приобретают конкретно-выразительный характер.

Таковы важнейшие для динамики формы моменты неустоев — в связках, подходах, предыдатах, серединах, где порой нагнетается огромное напряжение.

Подобно тому как в кодах симфоний Шостаковича возникал словно «образ гармонии», так в названных здесь моментах появляется как бы «образ ожидания», превращающийся в некоторых случаях (продолжим метафорический стиль) в «образ устремленного вперед движения».

Ритмическим средством выражения подобных «образов», точнее — эмоциональных состояний, у Шостаковича служит синкопическая равномерность в аккомпанементе с ритмическими рисунками следующего типа:



Эти формулы ритма настолько характерны для Шостаковича, что по ним сразу же узнается его индивидуальный стиль.

Синкопическая равномерность выделяется в условиях общей времязмерительной и нерегулярной ритмики Шостаковича, так

как обладает как раз противоположными качествами. (Существование и таких ритмических формул снова говорит об огромном многообразии ритмических рисунков в стиле композитора.)

В связи с синкопическим характером разбираемых ритмов уместно напомнить одно из положений главы I данной работы (раздел о формообразующих свойствах ритма): синкопические ритмы могут взять на себя функцию предыдка, неустоя и ощутимо тяготеть к опоре, восстановлению несинкопических соотношений ритма в такте.

Ритм в его функциональном значении охотно применяет и Шостакович. Очень часто предыдки, подходы к репризам, кульминациям, заключительным аккордам в кодах выразительно оттенены «неустойчивым», как бы висящим в воздухе синкопированным ритмом. Один пример упоминался ранее, в главе I, — это подход к кульминации в III части Восьмой симфонии. Покажем несколько тактов, непосредственно подводящих к кульминации:

79 Allegro non troppo  $d=152$

Шостакович. 8 симфония, III ч.

94

Как видно из этих тактов, ритм очень четко вырисовывает границу предыдка к кульминации и икта: в предыдке ритм синкопичен, поскольку в аккомпанементе акцентируются слабые доли тактов, в икте нижний голос, как и верхний, уже соответствует метрической акцентуации такта. Одновременно с разрешением ритмической «неустойчивости» в «устойчивость» меняются и гармонии, качественно отличные друг от друга в предыдке и икте. Смена гармоний такова: в предыдке — уменьшенный септаккорд, в икте — сочетание двух трезвучий, мажорного (ля — до-диэз — ми), и минорного (ми — соль — си), то есть в предыдке гармония диссонантна, в икте — не вполне консонантна (одновременно звучат два разных трезвучия). В данном случае ритм благодаря формообразующим функциям устоя — неустоя прочерчивает границу в форме с большей определенностью, чем гармония (об этом говорилось в главе I). Примечательна и протяженность ритмически неустойчивого раздела перед кульминацией — 43 такта на  $\frac{2}{2}$ ,  $d=152$ .

Аналогичный пример действия неустойчивой ритмики возьмем из той же симфонии, но из I части: синкопическая ритмика способствует напряженности нарастания перед грандиозной кульминацией в начале репризы. В конце предыдка синкопы из аккомпанемента переходят в главный голос:

33

80<sup>a</sup>  $d=96$

Шостакович. 8 симфония, I ч.

Шостакович склонен распространять «неустойчивый» ритм и на более длительные построения, например выдерживать целую серединно-развивающую часть в синкопическом ритме. Обостряющие синкопы, также аккомпанирующие, четко вырисовывают рельеф формы. Сравним типы ритмики в экспозиционном и развивающем разделах в «Бурлеске», финале Первого скрипичного концерта:

81<sup>a</sup> Allegro non brío  $d=168$

Шостакович. 1 концерт для скрипки, IV ч.

Даже в том произведении, где мы отмечали специфический венско-классический характер ритмики, — в I части Девятой симфонии в развивающей середине главной партии наряду с моторной равномерностью пульсируют «неустойчивые» шостаковические ритмы (ср. с экспозицией главной партии в примере 65а):

Шостакович. 9 симфония, I ч.

82  $d=132$   
Ов.

Не только в предыдках, но и в связках, не только в серединах, но и в разработках отрывистые «подпрыгивающие» или «подхлестывающие» синкопические ритмы аккомпанемента создают участки неустойчивости в музыкальной форме.

Как видно из примеров, «неустойчивый» ритм выполняет в форме у Шостаковича ту же роль, что диссонирующее созвучие, неустойчивая функция, побочная тональность — из средств гармонии. Можно ли вообще закрепить за синкопическим ритмом постоянную логическую функцию неустоя (как она закреплена, например, за доминантсептаккордом в классической гармонии)?

По отношению к классической форме XVIII—XIX веков на этот вопрос можно дать лишь отрицательный ответ, а по отношению к стилям XX века ответ должен быть дифференцированным. В стиле Шостаковича функциональность ритма сильно возросла, но самостоятельности ритмических функций препятствует, на наш взгляд, индивидуализированный характер ритмических средств у Шостаковича. Как мы уже метафорически определяли, в неустойчивых моментах формы появляется «образ ожидания». Однако подобный «образ», или состояние, имеет право появиться как в начале, так и в конце произведения. Следовательно, «неустойчивые» ритмы как музыкальные средства его воплощения также могут оказаться и в экспозиции и в заключении формы. С этим мы как раз и сталкиваемся в сочинениях Шостаковича. Например, начинается с синкопических ритмов II часть Десятой симфонии:

Шостакович. 10 симфония, II ч.

83<sup>a</sup>) Allegro  $d=176$   
Ов, Ст.

Характер начала — грозное воинственное ожидание действия в состоянии «полной боевой готовности». Но дань динамике музыкальной формы все же отдана: там, где в самой теме начинается внутреннее развитие, движение синкоп учащается, и напряженность ожидания усиливается (б).

Заканчивается «неустойчивыми» ритмами Седьмой квартет Шостаковича:

Шостакович. 7 квартет, III ч.

84 Allegretto  $d=80$   
pizz.  
ако  
 $p$   
 $pp$  morendo

В этом окончании нет оттенка утверждения, в нем ощущается незавершенность, недоговоренность, таинственность исчезновения. Такой конец гармонирует с обликом всего Седьмого квартета, счень короткого, приглушенного, зыбкого, призрачного.

Последний вопрос, который будет затронут в этой главе — соотношение ритма с гармонией и то новое, что появилось здесь у Шостаковича.

В полифоническом стиле Шостаковича, подобно обособившейся мелодии, также и ритм несколько высыпался из-под абсолютной власти гармонии. Если в классической форме XVIII—XIX веков ритм проявлял самостоятельность только в моменты, указанные ему гармонией, притом на очень кратких участках, то у Шостаковича, как одного из композиторов XX века, ритм взаимодействует с гармонией иначе.

В соотношении ритма с гармонией у Шостаковича можно отметить следующие характерные особенности: во-первых, формообразующее действие ритма без участия гармонических средств, во-вторых, формообразующее действие ритма без направляющего влияния гармонических функций, в-третьих, формообразующее действие ритма вопреки гармоническим функциям.

Примерами формообразующего действия ритма без участия гармонических средств могут послужить те случаи переметризации, когда изменяется только один ритм: главная тема I части Седьмого квартета, тема фуги из III части того же квартета, главная тема скерцо из Первого скрипичного концерта (см. примеры 50, 59, 60). К переметризации темы прибегал в свое время Лист, употребляя этот прием среди прочих средств для полной образной трансформации темы. У Шостаковича переметризация не преследует таких радикальных целей и является рядовым, «обыденным» средством видоизменения темы, причем не сопровождается (в отличие от Листа) обязательными темповыми и фактурными модификациями. Иначе говоря, Лист ритмические средства преобразования вводит в комплекс многих других, Шостакович выделяет собственно ритмические средства среди других.

Кроме того, листовские трансформации, как и скрябинские, однаждыны в разных частях одного цикла, пусть сжатого в одночастность (как оба фортепианных концерта Листа). А у Шостаковича они встречаются и в пределах одной небольшой части цикла (как I часть миниатюрного Седьмого квартета).

Для композиторов XVIII века и первой половины XIX века переметризации столь же нехарактерны, сколько и всякая метрическая переменность вообще<sup>1</sup>.

Как мы видим, есть определенная специфика в употреблении приема переметризации у композитора XX века и композиторов предыдущих веков.

Для доказательства самостоятельного действия ритма без направляющего влияния гармонических функций сошлемся на дважды упоминавшийся пример из III части Восьмой симфонии Шостаковича — момент подхода к кульминации. Здесь ритм обрисовывает грань формы с абсолютной определенностью (неустойчивый переходит в устойчивый), а гармония — лишь с относительной (гармония неопределенного тяготения переходит в гармонию, лишенную тяготения, — см. пример 79).

Приведем и один случай формообразующего действия ритма вопреки гармонической функции — в I части Второго фортепианного концерта, во второй теме, с барабанным ритмом:

85 Allegro  $\text{d}=160$

Шостакович. 2 концерт для ф-но, 1 ч.

<sup>1</sup> Исключение составляют вариационные циклы с переменой метра.



В этом разделе, несмотря на устойчивую гармонию (опора на тонику, устойчивая тональность), но благодаря неустойчивому характеру синкопированной ритмики, появляется «образ ожидания», а с ним — и ощущение неустойчивости, важное для серединного раздела формы. Конtrаст с ритмической «устойчивостью», несинкопичностью предыдущего и последующего разделов особенно ярко оттеняет серединно-неустойчивый характер приведенного фрагмента. Господствующая тональность доминанты существенной роли не играет, так как в репризе I части этот раздел транспонируется в главную тональность и нисколько не меняет своего характера. Та же тема, с синкопами в аккомпанементе, используется и в неустойчивой части коды, но уже с соответствующей нетонической гармонизацией.

Последний пример, хотя и редкий у Шостаковича и встретившийся не в самом лучшем его сочинении, все же весьма показателен для тенденций музыки первой половины XX века. У композиторов XVIII—XIX веков активизация ритма, происходившая в моменты остановок в гармоническом развитии, направлялась гармонической функцией застывшего аккорда, активная синкопическая, «неустойчивая» ритмика появлялась на участках тонально-гармонической неустойчивости (см. примеры 27, 28, 32). В рассмотренном же случае характер ритмики вполне самостоятелен и независим от гармонии.

Как и всякая крупная форма, форма у Шостаковича объединяется прежде всего тонально-гармоническими средствами. В тональном плане целого Шостакович придерживается классических норм (например, III часть его Десятой симфонии написана по плану Т—D—S—T). Но в отдельных разделах формы усилился «удельный вес» ритма; ритм через конкретную образность стал важнейшим средством связности и динамики формы. При меньшей самостоятельности гармонических функций появилась большая самостоятельность ритмических функций в форме.

Но, несмотря на возросшее значение в форме, ритмика Шостаковича наделяется большой динамикой лишь в редких случаях. Вспомним, что она преимущественно времязмерительная и в ней ограничена роль акцентов. При этом Шостакович не увлечен наиболее острыми формами нерегулярной акцентности. Акцентность же в ритмике есть то, что наиболее непосредственно воспринимается и наиболее прямо воздействует. Поэтому ритм, при всей своей значимости в языке Шостаковича, не так привлекает внимание к себе самому, как ритм у Прокофьева, Бартока или Стравинского. Закс в связи с Бартоком говорит следующее: «Сочинения этого композитора подтверждают еще раз то правило, что ритм обязательно играет подчиненную роль там, где выразительность концентрируется на мелодической изобретательности; но мелодическая изобретательность отступает там, где ритмические сложности привлекают все внимание. Это подобно рисунку и краске в живописи. Такая же картина и в сочинениях И. Стравинского»<sup>1</sup>. Полиметрия, акцентное варьирование<sup>2</sup>, внутридолевые синкопы — вот некоторые сложные ритмы, которые больше всего способны привлечь к себе внимание, отстранив гармонию и мелодию. Шостакович в своих произведениях пользуется ими сравнительно немногого, в то время как у Стравинского или Бартока они постоянны. В XX веке, когда ритмика, особенно в джазе, достигла чрезмерной остроты, Шостакович оказался в числе тех композиторов, которые не сделали ритм культом. Думается, что здесь сказались как традиции немецкой позднеромантической симфонии (Малер), так и некоторые традиции русской классической музыки.

Русской народной музыке в ее известных образцах далеко не в той степени свойственна острота и сложность ритмики, как музыкальным культурам хотя бы наших ближайших западных соседей — чехов, поляков, венгров и особенно — болгар. Тем более русская народная музыка не имела общего с буйной ритмикой африканских и латиноамериканских народов.

Также и русские классики XIX века — Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, никогда не делали ритм самодовлеющим, подчиняли его мелодии, вокальной стихии, хотя и проявляли интерес к свежему своеобразию неквадратных структур и смешанных метров. К этой стороне русской классической музыки близок и стиль Шостаковича. Русская классика на рубеже XIX—XX веков дала только одного композитора, в связи с которым можно говорить об особом ритмическом стиле как самостоятельном явлении, — это Скрябин. Но творчество позднего Скрябина, в котором и появилась особая скрябинская ритмика, оказалось побочной ветвью дерева русской музыки, и дальнейшее ее развитие лишь очень косвенно продолжило скрябинские традиции. Что касается ритмики, то у первых классиков советской музыки — Про-

кофьева и Шостаковича — в этой области установились принципы, весьма далекие от принципов Скрябина.

Помимо традиций, черты ритмики Шостаковича объясняются, конечно, направленностью содержания творчества самого композитора. Произведения Шостаковича никогда не имеют гедонистической самоцели, композитор не стремится очаровывать и ласкать слух мелодиями и гармониями или зажигать и веселить игрой ритмов. Композитор-драматург, чуткий к противоречиям и трагедиям современной жизни, он воплощает в музыкальных формах философскую мысль, идеиную концепцию, показывая жизнь через смену самых различных образов, в том числе драматических, гротесковых. Запечатление же радости жизни — это лишь один из этапов в драматургии произведений Шостаковича, один из многих аспектов его творчества.

<sup>1</sup> C. Sachs. Rhythm and Tempo, p. 371.

<sup>2</sup> Этот прием будет разбираться в главе о Стравинском.

### III. РЕГУЛЯРНО-АКЦЕНТНАЯ РИТМИКА. ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. ПРОКОФЬЕВА

#### Отличительные черты ритмики Прокофьева

Прокофьев — один из самых светлых и жизнерадостных художников XX века. Воплощение красоты как гармонии жизни и радости как активной деятельности — вот постоянные аспекты творчества Прокофьева, его эстетические идеалы. Бодрость и крепкая сила прокофьевской музыки передается слушателю через соответствующую эмоциональную настройку. Важнейшим средством передачи этого эмоционального состояния является тоинизирующий ритм. Ритмика Прокофьева (в сравнении, например, с ритмикой Шостаковича) в целом очень динамична и привлекает внимание к себе самой. Ее особенности можно определить как подчеркнутую регулярность и создаваемую всеми музыкальными средствами акцентность. Способность ритмической акцентности вызывать непосредственное эмоциональное переживание, сопровождаемое обязательными моторными реакциями, отмечал Теплов. Прокофьев широко пользуется ритмом как средством динамического воздействия на эмоции слушателя, соединяя силы ритма с энергией других элементов музыки.

#### Состав средств в акценте

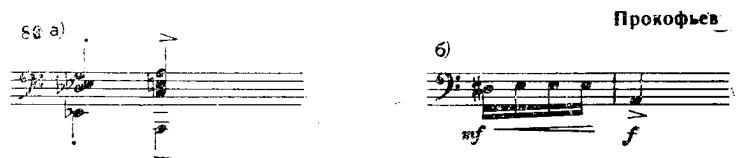
Чтобы лучше понять источники ритмических сил, вернемся к вопросу о сущности музыкального акцента. В главе I, где был дан анализ акцента, говорилось, что он может создаваться в музыке не только громкостным усилением и другими внешними средствами, такими как фактура, тембр, но и самыми внутренними, глубинными средствами музыки — гармонией и мелодией, и громкостной акцент оказывается усилителем, рупором акцентуации в гармонии и мелодической линии.

Как было сказано в главе I, средства акцентирования неодинаковы по своему характеру. Громкостной акцент, например, всегда очевиден, мелодические и гармонические акценты — скрыты, латентны. Ясно, что чем больше участвует средств, тем резче проявляется акцент. Но важна не только количественная сторона, а и качественная. Наибольшей динамикой обладает акцент, в комп-

лексе которого входят и внешние и внутренние средства. Непременное участие внутренних акцентов отличает ритмику таких великих классиков и выдающихся «ритмистов», как И. С. Бах и Бетховен. Вот почему так полнокровна и жизненна ритмика Баха, наделена волей и властью ритмика Бетховена. Энергий мелоса и гармонии питается также и ритмика Прокофьева. По сравнению с классиками XVIII века акцентность его ритма обогащена новыми возможностями фактуры, регистра, громкости, современного инструментария.

Разберем несколько характерных для Прокофьева акцентных комплексов.

Соединение немногих, но непременно и внешних и внутренних средств акцентуации встречаем в частых прокофьевских кадансах:



В первом из кадансов (а) акцент на втором аккорде дан средствами:

- 1) гармонии (смена гармоний, остановка на устой),
- 2) громкости (знак > после стаккато).

Во втором кадансе акцент дан средствами:

- 1) гармонии (смена, остановка на устой),
- 2) громкости (см. знаки в примере),
- 3) соотношения длительностей (долгий звук).

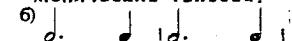
Перечислим средства акцентуации в теме из Третьего фортепианного концерта (акценты падают на сильные доли тактов):

Allegro

87a)

Прокофьев. 3 концерт  
для ф-но, 1 ч.

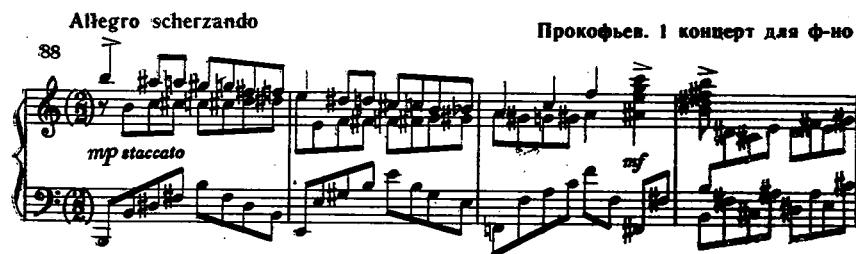
#### Ритм изменений в гармонических голосах:



- 1) гармонические смены (устой — неустой),
- 2) мелодические сдвиги (ми — ре-диеz),
- 3) регистровые противопоставления (октавы в крайних регистрах фортепиано),
- 4) фактурное подчеркивание (форшлаги),

- 5) громкость (знаки >),  
 6) ритм изменений в гармонических голосах (долгие звуки — см. пример «б»).

Даже если взять сравнительно «тихое место» из инструментальной музыки Прокофьева — оно будет содержать активную, многосоставную акцентуацию:



Перечислим средства акцентирования моментов, отмеченных знаком >:

- 1) смены гармонии (включая и кадансирование),
- 2) вершины в мелодии,
- 3) крупные длительности в мелодии,
- 4) глубокие басы (фактурно-гармоническое средство),
- 5) громкостные акценты.

Сравним с этим обычным для Прокофьева, нисколько не выдающимся в отношении ритма примером кульминационный эпизод Allegro из Восьмой симфонии Шостаковича, где ритм максимально активен для стиля этого композитора (см. пример 56).

Прежде всего, у Шостаковича не наблюдаются смены гармонии (роль гармонических комплексов у Шостаковича, как уже отмечалось, вообще невелика), нет и плотной аккордовой фактуры. Акцентуация сильных долей мелодии дана всего лишь двумя средствами: мелодическими вершинами и соотношением длительностей. Примечательны противоречия активного ритма и пассивной гармонии в аккомпанирующей фактуре. Благодаря фигурам концентрированного метра, частой и регулярной акцентуации баса *ми*, ритмическая динамика здесь очень высока. Но из-за предельного упрощения гармонии и оголенности фактуры она не имеет внутреннего оправдания. Поэтому и активность всей темы становится словно нарочито «показной». А это «отрицательное качество» и нужно Шостаковичу для характеристики «образа зла»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Цуккерман в книге «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке» (М., 1957) замечает, что Глинка «не отделяет ритма от мелодии, не прибегает к возбуждению ритмической активности извне» (стр. 357). То же можно сказать и о ритмике Прокофьева. Пример из Восьмой симфонии Шостаковича показывает как раз отделение ритма от мелодии, но сделанное ради специальной художественной задачи: так обрисовать некую мощно наступающую силу, чтобы в ней ощущались черты отрицательного образа.

Непременное участие в акцентуации у Прокофьева гармонических и мелодических средств видно и на приведенных ранее примерах — теме из Шестой сонаты, где каждый угол размашистой мелодии есть скрытый акцент, в теме из «Ромео и Джульетты», с резкими уменьшенными октавами на сильных долях, фонически акцентирующими долю (см. примеры 21, 14). То же и в последующих примерах из произведений Прокофьева — тема «Джульетты-девочки», главная партия Седьмой сонаты (см. №№ 100, 122).

### ФОРМЫ РЕГУЛЯРНОЙ РИТМИКИ ПРОКОФЬЕВА

Ни у одного из крупных композиторов XX века не играют такой роли всевозможные формы ритмической регулярности, как у Прокофьева. Эта особенность ритмики совпадает с также отличительной особенностью фактуры и гармонии Прокофьева — гомофонным складом. Совпадение не только не случайно, а даже закономерно. Именно регулярность ритмики упорядочивает многозвучные прокофьевские аккордовые комплексы во времени, расставляет их на опорные, «видные» места, дает возможность слуху сравнивать созвучия между собой и улавливать их логику.

В ритмике Прокофьева первостепенное значение имеет прежде всего постоянный такт с акцентированной сильной долей и слышимой пульсацией долей.

Прокофьев ярко обрисовывает такты как в сопровождающих, так и в главных голосах. В «Мимолетности» № 2 аккомпанирующая фигура с помощью глубокого баса отмечает тяжелое время такта, а остальными звуками создает ровную пульсацию тактовых долей:



В «заглавной» теме Первого фортепианного концерта в одноголосной линии четко очерчен тот же тактовый рисунок (пульсация четвертей с акцентом на сильной доле):

90 Allegro vivoso  $\text{d}=88$

Прокофьев. 1 концерт для ф-но

**Внутридолевой метр** Для активности прокофьевской ритмики показательна также и огромная роль внутридолевого метра, который обрисован сплошь и рядом так же отчетливо, как и обычный тактовый метр: реально слышны пульсирующие «микродоли» с акцентированной сильной долей. Интенсивность внутридолевого метра проявляется через типичнейшие виды прокофьевской фактуры, как, например, в «Сказках старой бабушки» № 2 и № 3, в скерцо из Пятой симфонии (тактовая доля делится на два):

91<sup>a</sup>) Прокофьев.  
Сказки старой бабушки, № 2

б) Прокофьев. Сказки  
старой бабушки, № 3

в) Прокофьев. 5 симфония, II ч.

Часто употребляемые «альбертиевые басы», «ломанные» арпеджио и октавы и другие виды фактуры дробят доли простого или сложного такта на две или четыре единицы внутридолевого метра (см. следующие примеры из Прелюда до мажор, Второй скрипичной сонаты):

Прокофьев. Прелюд оп. 12

92 Vivo

Прокофьев. 2 соната для скрипки и ф-но, I ч.

в) Moderato  $\text{d}=80$

Прокофьев. Прелюд оп. 12

6)

Прокофьев. 2 соната для скрипки и ф-но, I ч.

г)

Во вступлениях к темам или переходах, продолжениях такие фактуры становятся полутематическими и захватывают все голоса музыкальной ткани — начало «Интерлюдии» из балета «Ромео и Джульетта», начало III части Второй фортепианной сонаты, в характере колыбельной, продолжение темы «Джульетта-девочка», отрывок из оркестрового вступления к третьей картине оперы «Дуэнья»:

93<sup>a</sup>) Andante pomposo

Прокофьев. Ромео и Джульетта. Интерлюдия

б) Andante

Прокофьев. 2 соната для ф-но, III ч.

в) Vivace  $\text{d}=144$

Прокофьев. Ромео и Джульетта. Джульетта-девочка

172 Allegro moderato  $\text{♩} = 136$

Прокофьев. Дуэния, 3 к.

Иногда встречаются и собственно темы, основанные на пульсации внутридолевого метра, как например, «Бой» из «Ромео и Джульетты»:

94 Presto  $\text{♩} = 168$

Прокофьев. Ромео и Джульетта. Бой

#### Равномерные и остигнатные ритмические рисунки

Все фрагменты произведений Прокофьева, взятые для иллюстрации внутридолевого метра, обладали почти исключительно равномерными движениями в разных планах, что очень характерно для Прокофьева. Сочетание равномерных ритмических рисунков с остигнатными также соответствует принципу регулярности и используется им, например, в аккомпанирующей фактуре I части Третьего фортепианного концерта:

95 Allegro  $\text{♩} = 88$

Прокофьев. 3 концерт для ф-но, 1 ч.

Внутридолевая равномерность показывает распространение принципа регулярности в сторону наименьших метрических единиц. У Прокофьева этот принцип в такой же степени действует и в области крупных метрических единиц, в метре высшего порядка.

#### Двутакты, четырехтакты, восьмитакты

Двутакты — основной способ группировки простых, обычных тактов у Прокофьева. Это можно видеть уже в примерах, приведенных в этой главе ранее по другим поводам (за исключением из оперы «Любовь к трем апельсинам». Здесь периодичность двутактов создана мелодическими фразами, тонально-гармоническими смещениями:

73 96 Poco piú mosso  
mp

Прокофьев. Любовь к трем апельсинам. Хор чертят

Четырехтактовость, квадратность — следующая ступень при укрупнении метрической единицы вдвое<sup>1</sup>. Она также является характернейшей чертой ритмики Прокофьева. Образцом прокофьевской квадратности является приведенный выше «Бой» из «Ромео и Джульетты», а также «Мимолетности» № 10 и № 11, «Джульетта-девочка», «Фабрика» из «Стального скока», главная тема I части Шестой сонаты (см. примеры 99, 100, 101, 118, 119).

Восьмитактовость структур выступает как естественное следствие квадратности. Тот факт, что начальную тему Прокофьев излагает в виде строгого восьмитакта, следует также отметить как особенность, не столь обычную для композиторов-новаторов XX века. Примеры — многочисленны, нет надобности их указывать. Для иллюстрации действия квадратности и восьмитактности приведем схему членения на эти крупные временные отрезки отдельной законченной формы — формы хора «Вставайте, люди русские» из канта «Александр Невский». Числа обозначают количество тактов:

| Вступление | I ч.   |          |         |        | II ч.         |        |          |         | III ч. |          |         |   |
|------------|--------|----------|---------|--------|---------------|--------|----------|---------|--------|----------|---------|---|
|            | период | середина | реприза | связка | средняя часть | период | середина | реприза | период | середина | реприза | 1 |
|            | 4      | 4,4      | 4,4     | 4      | 8,8,8,8       | 4,4    | 4,4      | 4,4,1   |        |          |         |   |

Композиция данного хора квадратна настолько, насколько это позволяет сделать сложная трехчастная форма с простыми трехчаст-

<sup>1</sup> О понимании квадратности в этой работе см. сноску на стр. 112.

ными крайними частями: в средней части восьмитакты проведены четырежды, в крайних — лишь трижды. Единственное отклонение от квадратности — добавление одного такта в заключительной каденции хора.

Однако анализ действия в музыкальном произведении таких крупных единиц, как четырехтакт, — задача скорее учения о форме, чем теории собственно ритма. Но к значению этих структур и отклонений от них мы еще вернемся, занявшись вопросом о формообразующей роли ритма у Прокофьева.

**Концентрированный и многоплановый метр** Все примеры, приведенные на внутридолевой метр (наши №№ 91 а, б, в, 92 а, б, в, г, 93 а, б, в, г, 94), показывают, что пульсация в «микродолях» организована пульсацией в обычных тактовых долях, поэтому всюду складываются активные фигуры концентрированного, а также и многопланового метра (объяснения этих понятий даны в главе I). Вернемся снова к примерам 93 а, б, в, г и 94 и отметим количество равномерных рядов (или планов длительностей и акцентов).

Разложим ритмический комплекс темы из «Интерлюдии» (пример 93 а) на составляющие ее равномерные ряды.

Во вступительном четырехтакте оказываются сконцентрированными пять таких рядов со следующими единицами измерения: восьмая, четвертная, половинная, целая (однотакт), две целых (двутакт):

97

восьмые

четвертные

половинные

целые (такты)

две целых (двутакты)

В коротком отрывке из Второй сонаты (пример 93б) налицо четыре ряда — восьмые длительности и акценты четвертными, половинными, целыми. В пятитакте из «Джульетты-девочки» (пример 93 в), благодаря введению шестнадцатых, можно насчитать шесть рядов — от шестнадцатых и — постепенно вдвое укрупняя — до двух целых. В двутактовом отрывке из «Дуэни» (см. при-

мер 93г) — четыре и даже пять рядов, если включить ряд шестнадцатых. В «Бое» из «Ромео и Джульетты» (пример 94) в пределах восьмитакта единица равномерного отсчета растет от четверти тактовой доли (шестнадцатая длительность) до четырехтакта (две целых длительности), и шесть планов равномерности вырисовываются с полной отчетливостью.

Характерно, что при клавирной записи соотношение длительностей дает только один равномерный ряд (восьмими), все же прочие ряды образуются благодаря регулярности акцентов разной силы и характера (примеры 93, 97).

В партитурах Прокофьев при расслоении фактуры выделяет и некоторые ритмические ряды. В следующем четырехтакте из скрипко его Пятой симфонии пять слоев равномерного ритма (от восьмой до двух целых) разделены между четырьмя оркестровыми партиями:

Прокофьев. 5 симфония. II ч.

Pochissimo più animato

98 33

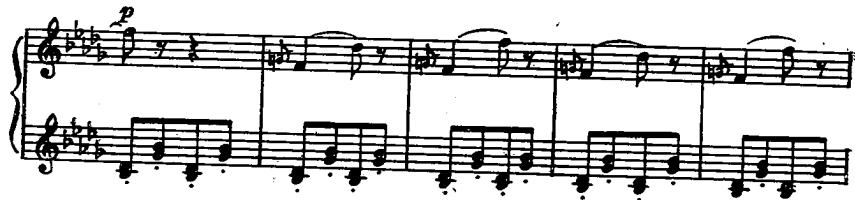
Fag. Cl. bas. T.-ba. V.-c. C.-b.

Метрическая многоплановость активно действует и в прокофьевских темах с изменчивым ритмическим рисунком. В восьмитакте из «Мимолетности» № 10 наблюдаем пять планов равномерности, от периодичности восьмых длительностей до периодичности четырехтактов по  $\frac{2}{4}$ :

Прокофьев. Мимолетность № 10

99 Ridicolosamente

p sostenuto



В теме «Джульетты-девочки», несмотря на капризное разнообразие ритмических рисунков, налицо шесть планов метрического измерения (от восьмых до четырехтактов по  $\frac{4}{4}$ ):

Прокофьев. Ромео и Джульетта. Джульетта-девочка

100 Vivace  $\text{♩} = 144$

Однако количество времязимеряющих единиц у Прокофьева поднимается еще выше — до семи и восьми.

#### Предельная степень многоплановости

Семиплановую равномерность находим, например, во Второй фортепианной сонате, где она реально слышна в разработке I части (ритмика разработки будет разобрана ниже, в связи с примерами 127, 128) и в энергичном «машинном» скерцо на  $\frac{4}{4}$ :

Наибольший теоретический интерес представляет восьмиплановая равномерность, весьма редкая в музыке вообще и встречающаяся в основном в этюдах. У Прокофьева она обнаруживается в такой музыке, где это можно предположить заранее, в «Фабрике» из балета «Стальной скок». Наименьшей ритмической единицей выступает шестнадцатая, наибольшей — восемь целых, между ними — шесть промежуточных. Соотношение единиц, как и всюду раньше, строго подчинено метрическому принципу деления на два. Приведем шестнадцатитактовый отрывок из «Фабрики» с восемью единицами равномерного отсчета:

Прокофьев. Стальной скок. Фабрика

101 Allegro moderato

**127** *dolce e cantando*



Как указывалось в главе I, семи- и восьмиплановая регулярность означает очень большую степень метрической строгости. Таким образом, мало сказать, что прокофьевской музыке присуща регулярность ритмики (она присуща произведениям и мно-

гих других композиторов). У Прокофьева она, как правило, многоопланова и приближается иногда к максимальному пределу многоплановости. Такова специфика ритмики Прокофьева.

Представляет интерес сравнить между собой формы ритмической регулярности и их трактовку у Прокофьева и Шостаковича.

Если у Шостаковича регулярность исчерпывается рядом отдельных явлений: остинатные и равномерные ритмические рисунки, фигуры концентрированного метра, весьма редкая квадратность, у Прокофьева ритм имеет устойчивую систему многоплановой регулярности, организующую музыкальное время от малых до крупных единиц по одному и тому же принципу.

Ритм Шостаковича с точки зрения многоплановости едва достигает трех единиц измерения, и то лишь в исключительных случаях. У Прокофьева он, как только что говорилось, весьма часто насчитывает пять-шесть, а иногда доходит до семи и восьми единиц. Музыкальное время у Прокофьева, в результате, оказывается организованным предельно строго (и не только в сравнении с Шостаковичем). Отсюда — ясно ощущаемая упорядоченность, слаженность течения его музыки.

#### **Выразительное значение ритмической регулярности**

Семь балетов, многочисленные инструментальные марши, скерзо, токкаты, всевозможные танцы — уже само перечисление этих жанров, составляющих значительную часть в творчестве Прокофьева, говорит об огромной выразительной роли ритма. Прокофьев не ограничился только воспроизведением традиционных ритмов в традиционных жанрах, он открыл в ритме много нового, неслыханного, в частности в вокальной сфере, такого, на что «не решались» классики прошлого.

В отношении специфики ритмических средств очень показательно сравнение Прокофьева со Стравинским, по двум сюжетно и об разно близким произведениям.

Вслед за «Весной священной» (1912—1913 гг.), во всей полноте представившей специфику ритма Стравинского — нерегулярную акцентность, появилась «Скифская сюита» (1914—1915 гг.), обладавшая отличительными чертами ритмики Прокофьева — регулярной акцентностью. Оба произведения, противоположные по временному качеству ритмики (регулярность — нерегулярность), сходны по динамике и общему «варварскому» колориту. Сходство в их сюжетных образах — экзотика язычества и дикая сила первобытности.

Через весь творческий путь Прокофьева проходит серия образов, основанных на выразительности завораживающее однообразного движения. Эффекта завораживающего однообразия Прокофьев достигает благодаря остинатности не только ритмического рисунка, но и всей мелодической фразы или мотива. Особую, «магическую» силу остинато обретает при использовании живых человеческих

ческих голосов. Таковы чрезвычайно оригинальные вокально-хоровые остинато Прокофьева.

Одно из сочинений композитора, продолжающее «скифскую линию» его творчества, почти целиком построено на хоровом остинato — это «Семеро их. Халдейское заклинание» для драматического тенора, смешанного хора и большого оркестра на слова К. Бальмонта из книги «Зовы древности» по клинописи на стенах академического храма. Остинато начинается скандированием равномерными четвертями — «Се-ме-про их» (удвоение «р» — Прокофьева), продолжается распеванием равномерными восьмьми и приходит к исступленной трехдольной скороговорке (также равномерной) — «закляни, закляни, закляни»:

В этом выдающемся по экспрессии сочинении Прокофьева с ритмической точки зрения примечательно сочетание мелодического остината с равномерностью ритмического рисунка, но с неквадратностью структур.

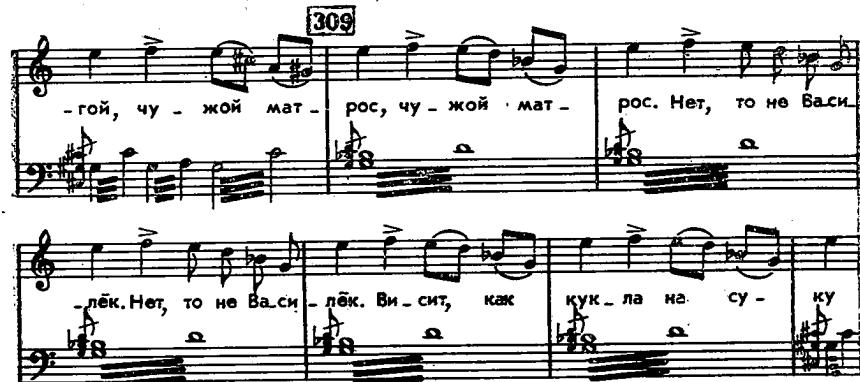
Не с такой демонической силой, но в близком образном значении Прокофьев использовал остинато в скромном камерно-вокальном сочинении — в романске под названием «Помни меня! (Малайский заговор для памяти)» из пяти стихотворений К. Бальмонта (оп. 36 № 4). Идея заговора здесь выражена через остинатность однотактовой мелодии у фортепиано.

Впечатляющий эффект вокально-хорового остината Прокофьев в дальнейшем применил в операх, создав целый ряд сильнейших по выразительности, по большей части кульминационных сцен.

Среди них несколько эпизодов из оперы «Огненный ангел» (по Брюсову), в частности небольшое остинато в I действии, с повторяющимися мотивами галлюцинаций Ренаты, и грандиозное — в

V действии, где монахини в состоянии экзальтации без конца твердят и воскликают «истерично», «как стоны» (рекомендации Прокофьева) одно и то же:

Вокально-хоровое остинато использовано Прокофьевым и для раскрытия трагедии героев повести Катаева «Я сын трудового народа». В опере «Семен Котко», написанной на этот сюжет, кульминация падает на конец III действия (казнь матроса Царева и сумасшествие его невесты Любки). Бесконечное повторение на протяжении нескольких сцен III действия короткой фразы Любки (переходящей в хоровую партию) выражает трагическую проприацию героини, все мысли и чувства которой свелись к одной единственной мысли — «Нет, то не Василек»:



С помощью все того же приема остината с подчеркнутой ритмической повторностью Прокофьев раскрыл один из психологических эпизодов романа Толстого «Война и мир» — эпизод последней встречи Наташи и Андрея Болконского (12 картина одноименной оперы).

Хоровая партия в сцене бреда Андрея — это музыкальное воспроизведение метра в его чистом виде. Субъективное ритмизирование присуще каждому человеку, с его помощью он осознает все временные процессы. Больному субъективное ритмизирование кажется реально слышимым, время для него «тянется, все тянется», представляется, как ровная последовательность одинаковых единиц, из которых одна сильнее, другая слабее — «пи-ти, пи-ти, пи-ти».

В предыдущей, 11 картине той же оперы есть остинато двух сумасшедших: «Трижды меня убили, трижды воскресал из мертвых» (от ц. 456).

Казалось бы, само звучание хорового остината естественнее всего ассоциируется с бредом, безумием, галлюцинациями и подобными крайними состояниями. Но в операх другого содержания — комических и лирико-комических — Прокофьев придает ему прямо противоположный смысл.

В опере-комедии «Любовь к трем апельсинам» (по Гоцци) вторая картина I акта пронизана остинатным хором Чертенят, с эксцентричной буффонадой вокализирующих в басах на неудобном гласном звуке «И!» (ремарка автора — «Чертенята воют» — см. пример 96).

В заключительном хоре «Шире двери, ярче свечи» из лирико-комической оперы Прокофьева «Дуэнья» (по комедии Шеридана) голосам поручен аккордовый аккомпанемент к теме в оркестре, то есть пение самого танцевального ритма (ремарка автора — «все танцуют»). Здесь остинатность способствует передаче финального торжества:

Мелодическая остинатность в виде гармонической фигурации в музыке XVIII—XIX веков была присуща фактуре инструментальной музыке вообще. Прокофьевское тяготение к ритмической регулярности привело к подчинению части его вокальной музыки нормам музыки инструментальной. И в этом — оригинальнейшая находка Прокофьева.

Равномерные ритмы Прокофьев трактует иногда в изобразительном значении: воспроизводит то однообразную речь (по традиции Мусоргского — зубрежка «Семинариста», чтение указа в сцене в корчме из «Бориса Годунова»), то автоматически совершающее движение.

В 11 картине «Войны и мира» Дуняша и Матвеев читают указ равнными длительностями на  $\frac{5}{4}$  (ц. 407): «Члены оного отличаются красной лентою через плечо». В опере «Любовь к трем апельсинам» Медики докладывают о состоянии Принца в ровных длительностях на  $\frac{5}{8}$  (1 картина): «Боли в печени, боли в почках, боли в затылке, боли в висках, разлитие желчи, несварение желудка, сильная отрыжка»...

Эпизод «Полночь» с боем часов из «Золушки», «колокольный звон» во II части Седьмой сонаты для фортепиано и другая музыка Прокофьева подобного рода непременно опирается на выразительность фигур концентрированного и многопланового метра.

В «Семене Котко» сценические движения враждебных народу гайдамаков и немцев с насмешливым остроумием изображаются через автоматизм ритмической равномерности. Ремарки автора таковы: «Пробегает отряд немцев и гайдамаков; ритмично, шаг на восьмую» (III действие, ц. 328—329), «гайдамаки убегают в ритме» (перед ц. 350).

Каковы бы ни были ритмические стороны изображаемой натуры, в том, какой рисунок ритма получается в произведениях Прокофьева, важно видеть проявление индивидуального ритмического стиля композитора, с его направленностью к максимальной временной разнородности, упорядоченности.

Обратим еще внимание на внутреннюю активность движения, которую Прокофьев внес с помощью ритма в темы в духе протяжных русских песен, наиболее «аметричных» в своих народных истоках. Разберем ритмику песни девушки «Я пойду по полю белому» из канаты «Александр Невский».

По своему общему колориту — это типичная русская песня с разнообразным ритмическим рисунком, в натуральном миноре, с чертами переменного лада, с подголосками в сопровождении. При всем этом она подчинена дисциплине квадратности и многоплановой размеренности с неусыпно бодрствующей пульсацией восьмых, четвертных, тактов, двутактов:

106  
74 Adagio

Прокофьев. Александр Невский. № 6. Мертвое поле

Я пойду по полу белому,

по - ле - чу по по - лю смерт - но - му

В протяжной песне оказывается четыре реально слышимых величины метрического отсчета — восьмые, четвертные, целые (однотакт) и две целых (двутакт). При всей вольности мелодического распева, музыкальное время оказывается размеренным от сравнительно крупных до самых малых единиц.

Ту же картину видим в «Колыбельной» из оратории «На страже мира».

107 Медленно

Прокофьев. На страже мира. Колыбельная

Ны - ря - ет ме - сяц в об - ла - ках.

В этой медленной, кантиленной, широкой теме имеется даже шестиплановая равномерность (от шестнадцатых до двух целых). Кажется, что столь любимый Прокофьевым жанр колыбельной заинтересовал его своей ритмической стороной, возможностью создать активную метрическую пульсацию.

Как мы видим, регулярная ритмика участвует в создании не только разнохарактерных, но даже противоположных образов. Какие же качества вносит в них ритм, если он повсюду одного и того же типа?

Действие ритма проявляется в общем эмоциональном тонусе музыки. Поскольку ритм не только регулярен, но и акцентирован, как внутренними, так и внешними музыкальными средствами, он направлен к непосредственной и деятельной реакции слушателя. Акцентированная многоплановая регулярность остается тонизирующей даже при воплощении самых «страшных» прокофьевских образов и способна вызывать активные положительные эмоции. Эту способность равномерных ритмов не раз отмечали исследователи ритма. «Не подлежит сомнению, что в заметной размеренности времени действительно лежит радостный момент», — писал Риман<sup>1</sup>. «Свойству размеренности близка праздничность, которой отличается ритм», — утверждал Флик<sup>2</sup>.

#### ПРОЯВЛЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ РИТМИЧЕСКОЙ НЕРЕГУЛЯРНОСТИ У ПРОКОФЬЕВА

Ритмика Прокофьева, как и других композиторов, жива и движима соотношением регулярности и нерегулярности. В некоторых случаях нерегулярность ритма обостряется. Но на всех проявлениях

<sup>1</sup> H. Riemann. System der musikalischen Rhythmis und Metrik, S. 2.

<sup>2</sup> G. Flik. Die Morphologie des Rhythmus, S. 49.

ниях нерегулярности лежит печать определяющего ритмического принципа — регулярности.

Остановим внимание на следующих видах ритмики: нерегулярность в ритмических рисунках, нерегулярная акцентность (с включением противоречия мотива и такта), смешанные метры, переменность размера, полиметрия, неквадратность.

Наряду с оригинально трактуемыми равномерными ритмическими рисунками у Прокофьева существуют очень прихотливые, изобретательные рисунки, как в теме «Джульетты-девочки», в «Мимолетности» № 11, в главной теме Шестой сонаты (нотные примеры №№ 100, 118, 119). Наделяя, как правило, каждую тему своим индивидуальным рисунком (можно сравнить между собой наши примеры №№ 88, 89, 90, 99, 100, 104, 118, 119, 120, 129, 130), Прокофьев гораздо реже строит тему с изменением рисунка в каждом новом такте (№№ 106, 107, 130).

В некоторых лирических темах Прокофьева примечательна неравная протяженность фраз, с варьированием метрической стопы. Неравенство фраз приводит к разнообразию их ритмических рисунков. Примером может послужить кантиленная тема ля-бемоль мажор из «Ромео и Джульетты» в ее проведении в Танце рыцарей (№ 13 балета):



Как видно в примере, неравенство протяженности фраз ( $\frac{4}{4}, \frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{4}, \frac{6}{4}$ ) сочетается с варьированием стопы: первая фраза начинается дактилически, вторая — анапестически, третья — амфибрахически, четвертая и пятая — анапестически. При этом в нескольких отношениях ощущается действие регулярности: периодичны внутренние акценты на сильных долях тактов и двутактов, экономны длительности — только четвертные и восьмые (не считая последней ноты). Нерегулярная, непериодичная фразировка весьма разнородных длительностей, рисунков, акцентов сообщает теме особую пластику, закругленность движения.

Нерегулярная акцентность вносит в музыку Прокофьева остроту и оживленность. Образуется она, в частности, как результат противоречий мотива и такта. По традиции классики прошлого такого рода игра мотива и такта становится у Прокофьева средством создания скерцозных тем. Так, Скерцо для фортепиано оп. 12 № 10 наполнено разнообразными видами мотивных противоречий

при неизменном размере такта —  $\frac{3}{8}$ . Скерцозный характер сообщают противоречия мелодических мотивов и такта главной теме финала Третьего концерта для фортепиано:

Прокофьев. 3 концерт для ф.-но. III ч.

109 Allegro, ma non troppo  
Fag. e pizz.

Здесь внутри тактов на  $\frac{3}{4}$  образуются противоречащие гемионы, «запутывающие» и усложняющие акцентуацию темы. К середине темы мотивы уже приходят в согласование с тактом, проясняя истинный размер.

Противоречивый характер нерегулярной акцентности Прокофьев использует иногда в связи с требованиями сценической ситуации. В этом ритмическом характере выдержано «Скора с отцом» из «Золушки» (I действие, № 4 от ц. 34). Проанализируем 8 тактов из этого эпизода:

Прокофьев. Золушка, I д.

110 Allegro  
2. Archi  $\text{d}=160$

Особенность ритмики здесь не только в очевидной синкопичности, но и в варьировании этой синкопичности. Синкопические противоречия с тактом дают не громкостные акценты, показанные композитором (они, напротив, дают возможность слышать структуру сложного такта на  $\frac{4}{4}$ ), а акценты звуковысотных вершин (в правой и левой руке клавирного переложения). Характер синкопичности становится вполне ясным к такту 3 нашего примера,

когда по принципу комплементарности заполняются все 8 полудолей такта. Разделив тakt 3 на субмотивы, начинающиеся с вершин *фа* и *до-диез*, мы устанавливаем, что субмотивы группируются по принципу смешанного такта —  $\frac{2+3+3}{8}$ . В то же время настоящего смешанного такта здесь нет, поскольку громкостные акценты на первой и пятой восьмых «стоят на страже» такта в  $\frac{4}{4}$ . Перед нами синкопическое противоречие мотива на  $\frac{2+3+3}{8}$  и такта на  $\frac{4}{4}$ . Следующий тakt 4 имеет то же самое синкопическое заполнение. В тактах 5 и 6 синкопичность варьируется: такту на  $\frac{4}{4}$  теперь противоречит мотив  $\frac{3+3+2}{8}$ . Такты 7 и 8 повторяют ритм тактов 3 и 4. Ритм тактов 1 и 2 можно понять как вариант ритма тактов 4 и 6, ближе к тaktu 6, но с паузами на четвертой и седьмой полудолях.

Нерегулярная акцентность в эпизоде «Скоры» развивается в активном взаимодействии с регулярностью нескольких видов: равномерные рисунки восьмых длительностей, неизменный размер  $\frac{4}{4}$ , отчетливые и неизменные группировки тактов по два, по четыре, по восемь. Весь балетный эпизод насчитывает «квадратное» число — 32 такта ( $8 \times 4$  — см. клавир балета). Подчинение ритма принципу регулярности наступает по мере развития 32-такта. От тaktu 12 с нарастающей частотой синкопические такты начинают перемежаться с несинкопическими  $\frac{2+2+2+2}{8}$ . В последнем же двутakte изгоняется всякий намек на синкопы и устанавливаются фигуры концентрированного метра.

Дисциплине регулярности подчинены и смешанные метры у Прокофьева. Такт такого метра может сохраняться совершенно неизменным на протяжении части цикла или его раздела (примеры — финал Седьмой сонаты, вторая тема III части Второй сонаты для фортепиано, размер  $\frac{7}{8}$ ). При этом такты группируются по два, по четыре.

Примечательно применение пятидолльных метров у Прокофьева. Продолжая традицию, заложенную в русской музыке еще ее основоположником Глинкой (хор из «Ивана Сусанина» «Разгулялась, разливалася» на  $\frac{5}{4}$ ), советский композитор еще больше приближается к их, возможно, общему источнику — русской речи. В упомянутых нами выше оперных отрывках — Дуняша и Матвеев читают указ («Война и мир»), Медики докладывают («Любовь к трем апельсинам») — прокофьевские персонажи не ариозно поют свои пятидолльные слова и фразы, а скорее речитативно их «говорят».

Переменность размера, ставшая в XX веке явлением рядовым и повсеместным, не редкость и у Прокофьева. Ее использование велико в вокальной музыке, в особенности на прозаический текст. Она весьма часто привлекается для характеристики русских образов, воспроизводя народную манеру затягивать концы песен или, наоборот, не допевать их. Переменность стала более свободной и частой в темах позднего периода творчества, в связи с расширением круга лирико-созерцательных образов. Примером инструментального произведения Прокофьева с систематической сменой размеров внутри тем может послужить Первая скрипичная соната (I и IV части). Нерегулярность здесь также по-прокофьевски упорядочена. В I части перемены следуют хотя и не с абсолютной регулярностью, но в пределах только двух размеров —  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{5}{4}$ , которые автор проставляет в начале части:

II. Andante assai (♩ = 60)      Прокофьев. I соната для скрипки и ф-но, I ч.

Интересно отметить, что некоторая свобода переменности такта, редкая у Прокофьева, связана с образом мрачного раздумья, также редкого у Прокофьева. Здесь, в I части, образ носит скорее «шостаковический» характер, а воплощению его помогает и «шостаковический» тип ритмики. Исходя из того, что нам известно о ритмах «систем удовольствия» и «систем неудовольствия» (см. выдержки из статьи Леви «Вопросы психобиологии музыки» в главе I), можно усмотреть и определенную объективную связь, schemатично говоря, между мрачными образами и нерегулярной ритмикой и, наоборот, между светлыми образами и регулярной ритмикой<sup>1</sup>. Но различия между этой мрачной темой Прокофьева и подобной темой у Шостаковича, например главной темой Пятой симфонии, есть, они и в эмоциональном тоне и в ритмических средствах: эмоциональный тон у Прокофьева более спокоен, у Шостаковича — более нервен, ритмика у Прокофьева весьма единообраз-

<sup>1</sup> Эта связь не всегда прямолинейно реализуется в музыке. Например, в «образах зла» у Шостаковича ритмика регулярна, а характер образов нельзя назвать светлым. Но регулярность ритма в этих сложных высокохудожественных отрицательных образах лишь с одной стороны как бы изображает жесткость и механистичность, а с другой стороны, — вызывает в слушателе сильную тонизирующую эмоцию, чем и придает эстетическую привлекательность «образам зла».

на (ровные четверти в теме), у Шостаковича — многообразна (ритмический рисунок непрерывно обновляется и не имеет ни равномерности, ни остинатности).

Ритмически сложен, затейлив финал той же скрипичной сонаты Прокофьева. Его главная тема основана на комбинации следующих четырех размеров (см. пример 117):

$$\frac{5(2+3)}{8} : \frac{7(2+3+2)}{8} : \frac{7(2+2+3)}{8} : \frac{8(4+4)}{8}$$

Но даже такая выдающаяся нерегулярность тактовых величин сочетается с двуплановым действием регулярности. Во-первых, мелодия выдержанна в ровных восьмых длительностях (сменяющихся лишь в кадансах четвертными), во-вторых, переменные такты сплачиваются в четырехтакт, становящийся единицей измерения крупного масштаба.

О формеобразующей роли переменности размера в ритмическом стиле Прокофьева будет сказано позже, в соответствующем разделе.

Полиметрия встречается у Прокофьева не часто, один из случаев зафиксирован в нотном примере 137а.

Очень разнообразна и интересна неквадратность у Прокофьева. Можно указать на несколько вполне определенных сфер ее применения. Важнейшая сфера — русские образы. В использовании здесь не только неквадратных структур, но и смешанных метров (пяти-, семидольных), переменных размеров (в кадансах и предкадансах) видна преемственность прокофьевского стиля от русской классики<sup>1</sup>.

Величавая «Песня об Александре Невском» («А и было дело на Неве-реке»), торжественная музыка «Въезда Александра во Псков» («На великий бой выходила Русь» — № № 2 и 7 канаты «Александр Невский»), бравая песня ополченцев «Как пришел к народу наш Кутузов» из «Войны и мира» (8 картина, ц. 276), гимническая ария Кутузова, положенная в основу заключительного хора той же оперы, бойкая главная тема «Русской увертюры», трогательно-простая «Зеленая рощица» (обработка народной песни) — столь разнохарактерная вереница русских тем Прокофьева обязана своей выразительностью также и своеобразию неквадратных структур.

Весьма оригинальна структура хора «Пушкари» из музыки к кинофильму «Иван Грозный». Она представляет собой мнимую квадратность с внутренним вычленением (на слове «пушкари»):

$$\frac{3}{|2+1|} + \frac{3}{|2+1|} + 2$$

<sup>1</sup> Об этих чертах ритмики Прокофьева и их русских связях пишет Т. Богданова в статье «О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева» (Труды кафедры теории музыки, вып. 1. М., 1960) и в книге «Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева». М., 1961.

Другая сфера, где неквадратность также очень распространена, — это сфера лирических образов, связанная с кантиленным тематизмом. По очень давней традиции пришло к Прокофьеву своеобразное ритмическое свойство вокальной и вообще кантиленной музыки: широкий распев преодолевает рамки квадратности.

В нежнейшей теме мечтаний Наташи Ростовой («Война и мир»), в лирической пейзажной теме украинской ночи (III действие «Семёна Котко»), в широчайшей светоносной теме I части Седьмой симфонии, в задумчивых побочных темах первых частей Седьмой и Восьмой фортепианных сонат ющущению вольности, свободы мелоса способствует освобождение от квадратности.

У Прокофьева заметны некоторые специальные приемы создания неквадратности. Укажем их в Серенаде Антонио из «Дуэни» (I картина):

Прокофьев. Дуэнья, I к.

12 Adagio 348  
40 dolce

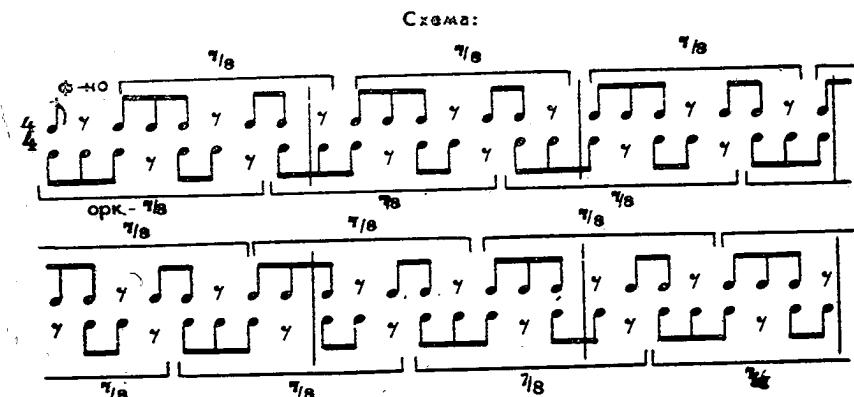
Неквадратность складывается оттого, что, во-первых, в каденции уже после достигнутой тоники, добавлен еще один, сходный мотив (такты 9—10), а во-вторых, звук превращен в целый такт (такт 1). Таким путем основной восьмитакт достроен с двух концов до десятитакта. В других проведениях той же темы первые три ноты становятся настоящим звуком, однако структура по-прежнему остается неквадратной (9 тактов). Приведенная раньше тема из Танца рыцарей (пример 108) в балете «Ромео и Джульетта» и в сюите имеет также варианты с полным тактом и с звуком. Заметим, что совсем, казалось бы, небольшое «свое-влие» композитора вносит очень тонкие индивидуальные штрихи в его музыку.

Неквадратность проникает и в структуры некоторых подвижных тем Прокофьева, придавая им склерозную остроту. Здесь следует упомянуть одну из остроумных выдумок Прокофьева — ритмический канон в начале финала Второго концерта для фортепиано (в высотных линиях канон не выдерживается). Канон словно изображает азартную «погоню» фортепиано за «петляющим следы» оркестром, с отставанием всего лишь на четвертную. Его ритмическая сложность в том, что пропаста и рипоста противоречат не только друг другу, но и каждая в отдельности противоречит такту, что видно из схемы после нотного примера:

Allegro tempestoso

Прокофьев. 2 концерт для ф-но. IV ч.

113



Регулярность ритма в виде непрерывного ряда восьмых ведет необходимый метрический отчет нерегулярности в этой теме, а периодическая повторность ритмического мотива на  $\frac{7}{8}$  вносит определенную упорядоченность. Обычное для Прокофьева подчинение принципу регулярности в данном случае осуществляется не столько в приведенном шеститакте, сколько за его пределами, где устанавливается многоплановая регулярная акцентность.

Роль неквадратности важна, в упоминавшихся выше оригинальных прокофьевских вокальных остинах. В большинстве случаев — в кантате «Семеро их», в романс «Помни меня», в хорах из «Огненного ангела», в хоре Чертенят из оперы «Любовь к трем апельсинам» и «ли-ти, пи-ти» из «Войны и мира» — структуры изменчивы и потому неквадратны. В III действии «Семена Котко» постоянна неквадратная структура 5+5 тактов. В ритмике целого благодаря неквадратности, несмотря на бесконечную повторяемость, сохраняется свежая неожиданность поворота движения.

В заключение раздела о нерегулярной ритмике приведем пример такого произведения, в каком разные виды нерегулярности сконцентрированы — это обработка народной песни «В лете калина» (свадебная величальная) оп. 104 № 1 (дается фортепианное вступление и вокальная партия первого куплета):

Прокофьев. В лете калина

Moderato, ben marcato

112<sup>a</sup>

5/4

*mf*

6/4

вставка



Черты нерегулярной ритмики во вступлении — это непериодичная структура фразы —  $\frac{5}{4}$  и варьирование протяженности фраз

зы при повторении благодаря «вставке» в  $\frac{1}{4}$ . Вокальная мелодия примечательна разнообразным варьированием синкопического ритма в такте (см. 8 вариантов, отмеченных в примере скобками). По мере развития мелодии синкопические такты учащаются, и нарастающая ритмическая напряженность достигает кульминации в варианте 8 (размер  $\frac{3}{4}$  фактически заменяется размером  $\frac{6}{8}$ ) и в следующем такте (размер сокращается до  $\frac{2}{4}$ ). Обработка Прокофьева, в которой мы находим неравную протяженность фраз, синкопы, варьирование синкоп, переменность размера и неквадратность, претворяет некоторые своеобразные черты ритмики русского фольклора. Она привлекает необыкновенной живостью ритмической акцентуации.

## ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ РИТМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРОКОФЬЕВА

В сочинениях Прокофьева уже система регулярности интегрально сплачивает части формы, а форму на всем ее протяжении организует неизменностью или преобладанием каких-либо единиц системы — величиной такта, двутакта, четырехтакта, восьмитакта. Важнейшая формообразующая роль нерегулярности состоит в создании необходимого противовеса, открывающего путь ритмическому развитию, вносящему динамическую напряженность противоречия.

Для анализа ритмического формообразования выделим два вида взаимодействий регулярности с нерегулярностью: 1) нарушение регулярности на границах формы; 2) борьба регулярности с нерегулярностью в процессе развития формы.

Различные виды нерегулярности очень выразительно проявляются на фоне акцентированной многоплановой регулярности и своей исключительностью отмечают те или иные грани формы.

Излюбленный формообразующий прием Прокофьева — вводить на границах разделов формы (в окончаниях, переходах, вступлениях) или дополнительный такт (может быть, несколько тактов), или переменный размер, или то и другое вместе (дополнительный такт нового размера, новый размер чаще всего более крупный). Дополнительные такты часто нарушают квадратность. Неквадратность, таким образом, служит задачам формы.

Из приведенных выше тем Серенады Антонио из «Дуэни» была наглядным примером расширения структуры на границах формы: по одному такту добавлено во вступлении и в каденции (см. пример 112). В схеме тактового строения хора «Вставайте, люди русские» из канаты «Александр Невский» обращал на себя внимание дополнительный такт в заключительной каденции. Он не укладывался в квадратно-восьмитактовую структуру хора и подчеркивал окончание формы.

Список примеров переменности тактового размера на границах формы приведем из фортепианных сонат Прокофьева:

Третья соната, последний такт главной партии перед связующей (расширен);

Четвертая соната, I часть, последний такт главной партии перед связующей (расширен);

Четвертая соната, III часть, реPRIZA, переход от связующей партии к побочной (расширен);

Шестая соната, II часть, один такт перед средней частью формы (расширен);

IV часть, вторая побочная партия (соль-диез минор), такт перед вторым предложением периода (сокращен и слит с предыдущим); Девятая соната, III часть, один такт перед реPRIZой формы (расширен);



Прием разграничения частей формы с помощью такта новой величины тем эффектнее, чем постояннее регулярность и активнее акцентность. Поэтому таким приемом значительно реже пользуется, например, Шостакович.

**Борьба регулярности с нерегулярностью** особенно значительна для формы Прокофьева «борьба» нерегулярности с регулярностью, заканчивающаяся «победой» последней. Эта «борьба» и эта «победа» имеет своим следствием не только внесение ясности, упорядоченности в структуру целого, но и насыщение музыкальной формы динамикой. «Борьба» идет и в пределах периода, и в крупных разделах формы, и на протяжении законченной формы. Форма Прокофьева как процесс устремлена к тому, что мы определили как отличительную особенность его ритмики,— к многоплановой регулярной акцентности.

Процесс этот можно видеть в одном из разбирающихся ранее эпизодов — в «Скоре с отцом» из «Золушки». В начальном этапе ритмического развития — только синкопические (нерегулярные) ритмы, в серединном — чередование синкопических с несинкопическими (регулярными), в заключительном этапе — только несинкопические ритмы.

Случай подобной борьбы, с победой регулярности в конце построения, характерны для тех классиков прошлого, у которых метричность также доведена до степени строжайшей организации, в частности для Бетховена. Вот один пример, где согласование мотива и такта, нарушающее несколькими гемиолами, восстанавливается в кадансе с типично бетховенским динамическим результатом:

Рассмотрим борьбу за регулярность сначала в пределах малых построений. Начнем с четырехтакта финала Первой скрипичной сонаты с переменным размером  $\frac{5}{8} : \frac{7}{8} : \frac{7}{8} : \frac{8}{8}$ :

Опорным, каденционным тактом является последний. Его размер  $\frac{4}{4}$ , структура уравновешенная, «квадратная» в миниатюре, в нем впервые от начала темы восьмые длительности группируются только по две. Вот схема группировок восьмых длительностей в начальном четырехтакте:

| 1-й такт | 2-й такт    | 3-й такт    | 4-й такт            |
|----------|-------------|-------------|---------------------|
| $2 + 3$  | $2 + 3 + 2$ | $2 + 2 + 3$ | $(2 + 2) + (2 + 2)$ |

Борьбу строгой регулярности аккомпанемента с синкопичностью акцентов в мелодии и победу регулярности в кадансах можно наблюдать в «Мимолетности» № 11:



Здесь в мелодических фразах тактов 1—7 капризная акцентировка дана вопреки тактовому метру — ударения громче на слабых долях, чем на сильных. Лишь в кадансах сложного периода (такт 8 примера «а» и такт 16 примера «б») подчеркнутое ударение на относительно сильной доле вносит относительный метрический порядок.

Проследим борьбу за регулярность, более напряженную и с более внушительным результатом, в начальном периоде Шестой сонаты:

119 Allegro moderato  $\text{d} = 112$

Прокофьев. 6 соната для ф-но, I ч.

Эпизодические акценты на слабых долях первого, второго, четвертого и пятого тактов, основанные на резких гармонических сдвигах и отмеченные громкостным усилием, серьезно конфликтуют с метрическими акцентами на сильных долях. Ритмические противоречия темы усиливаются еще и несовпадениями мелодических мотивов с метрическими делениями в третьем такте (см. квадратные скобки). По мере приближения формы периода к концу идет энергичное восстановление метричности во всей ткани. Первая относительная победа достигается в полукадансе четвертого такта — наибольший акцент в такте получает относительно сильная доля. Победа закрепляется в шестом такте — акцент на относительно сильной доле подчеркивается больше. Ритмика седьмого такта уже вполне подчиняется строгому метрическому порядку. Победа ритма становится окончательной в завершающем, восьмом такте периода, где на сильной доле берется самый мощный в периоде акцент. Средства акцентирования — прежде всего гармонические (каденционная тоника) и мелодические (высочайшая вернисажная после огромного разбега). Параллельно действуют соотношения длительностей (долгий звук после коротких), фактура и регистр (октава в басу, наибольшее регистрационное расстояние), наконец, громкость (fortissimo и знак >).

Разберем метрическую организацию одной весьма изысканной по ритмике темы из 1 части Второго фортепианного концерта:

120 Allegretto

Прокофьев. 2 концерт для ф-но, I ч.

Тема предваряется вступлением остинатного строения (такты 1—4), намечающим точную метрическую канву. В собственно теме (от 5-го такта) эпизодические акценты падают на слабые и относительно сильные доли, и сильная доля остается «в тени» (такты 5—12). Но в заключительном кадансе на сильной доле вспыхивает акцент, самый мощный из всех, бывших до сих пор (такт 13), и в тот же миг восстанавливается правильный метрический порядок в такте.

Рассмотрим период более сложной, развитой структуры в начале II части Шестой сонаты (для краткости дается только верхний голос):

121 Allegretto  
Прокофьев. 6 соната для ф-но, II ч.

1. 2. 3. 4. 5.  
6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.  
13. 14. 15. 16. 17.  
18. 19. 20. 21. *mp*  
22. 23. 24. 25.

В своей основе период квадратен. Но квадратность неоднократно нарушается внезапными акцентными вторжениями. Первый конфликтующий акцент дан на слабой доле ( $\frac{2}{2}$ ) такта 3, но в такте 8 (в половинной каденции) столь же внушительный акцент приходится на сильную долю, и квадратность восстанавливается вправах. Следующее посягательство на квадратность происходит из-за акцента на слабой доле такта 11, после чего начинается «подспудное» восстановление квадратности. В гармоническом и мелодическом движении уже вырисовываются два четырехтакта — в тактах 13—16 и 17—20, наконец, акцентом на сильной доле двадцатого такта, в момент каденции, «спор» за квадратность окончательно решается в ее пользу. Последующее заключение показательно для ритмического развития у Прокофьева: в нем намечена мелодическая остинатность двутакта (тт. 21—22 и 23—24), но последний двутакт — по случаю окончания темы — расширяется до трехтакта (тт. 23—25). Прокофьевский при-

ем расширения на один такт в концовках тем уже упоминался раньше (см. стр. 151—152, 169).

Победа регулярности  
в более крупных  
разделах формы

Перейдем к рассмотрению борьбы за регулярность в более крупных частях формы.  
Разберем начальную трехчастность в главной партии I части Седьмой сонаты.

На протяжении ее постепенно, шаг за шагом, усиливается метрическая упорядоченность ритмики, в частности возрастает значение сильной доли. Завоевание более строгого метрического порядка имеет здесь определенный выразительный смысл — оно сопутствует активизации эмоционального характера темы, достигая предела в кульминации:

122 Allegro inquieto  
Прокофьев. 7 соната для ф-но, I ч.

1. №1 2.  
3. 4.  
5. 6. 7. 8. 9.  
10. 11. 12. 13. 14.  
15. 16. 17. 18. 19.  
20. 21. 22. 23. 24.  
25.



В первых четырех тактах I части указателем акцентности сильных долей служит лишь тактовая черта. Остальные же средства никак этих долей не выделяют, не дают никаких преимуществ перед относительно сильными. В тактах 1—10 сильные доли скрываются еще потому, что каждая тройка восьмых имеет свой собственный высотный рисунок, отсутствует подобие высотных рисунков в соседних тактах. С десятого такта впервые устанавливается остинатность мелодического двутакта, сразу повышающая строгость метричности. Наряду с периодичностью двутактов ощущается и периодичность тактов благодаря смене движения вниз — вверх (такты 10—19).

Но, хотя в мелодических голосах уже ясно обрисована метрическая «сетка», сильная, заглавная доля в каждой «клеточке» еще продолжает завоевываться в упорной борьбе. В тактах 10 и 12 сильная доля даже не ударяется, она залегована; более того, эпизодический громкостной акцент падает на предыдущую слабую восьмую. В тактах 14 и 16 сильная доля уже акцентируется в нижнем голосе, а в тактах 18 и 20 акцент на сильной доле дается также и в верхнем голосе. В левой руке в это время на сильную долю падает не один, а два звука. Теперь первая доля в каждом двутакте стала действительно самой сильной и тяжелой.

Следующий четырехтакт метрически еще более упорядочен (такты 20—23). Заметим, что не только мелодическое подобие соседних мотивов, но и минимум мелодического движение в каждом мотиве выдвигает ритм на первый план (об ограничениях мелодической линии для достижения ритмических эффектов говорилось в главе I). Средства акцентирования сильных долей таковы: относительно плотный и диссонирующий аккорд, мелодический сдвиг, более долгий звук, громкостное усиление.

С наибольшей силой метрический порядок дает о себе знать в последующей кульминации (такты 24—27). В тяжеловесной фактуре этого четырехтакта, где мелодический голос уплотнен терциями, а в басу появились ударного назначения секунды, при звучности *fortissimo*, при упорных повторениях однотакта мелодии, ритм, подчиненный метрической регулярности, вместе с диссонирующей гармонией стал главным выразительным элементом.

Продолжением кульминации становится реприза трехчастности (от такта 28), в которой, в отличие от первоначального изложения темы, имеется аккомпанемент, вносящий многоплановую разнотактность (полутакты, однотакты, двутакты, а также четырехтакты).

Проделанный здесь разбор приводит к следующему выводу о сути ритмического развития у Прокофьева: ритмическое развитие, сопровождаемое общей динаминацией, направлялось от относительной непериодичности и слабой акцентности тактовых мотивов к периодичности мотивов и сильной, многопланово регулярной акцентности; в кульминации ритм как выразительный элемент выдвинулся на передний план.

Всемерное усиление регулярной акцентности, порождающее грандиозные динамические силы, особенно важно для разработок. Разберем постепенную активизацию ритма в разработке I части Шестой сонаты, которая принадлежит к числу самых динамичных и эмоционально накаленных эпизодов в музыке Прокофьева.

Разработка производит впечатление очень сложного сплетения, даже нагромождения голосов. Несмотря на это, в ней властно действует порядок, устанавливаемый ритмом, — это регулярная акцентность (в основном, половинными длительностями), ставшая здесь могущественной организующей силой.

Ритмическое развитие от начала разработки до кульминации (98 тактов из общего числа 126) так же упорядочено, как в замкнутых разделах прокофьевских экспозиций. Оно начинается меньшей акцентуацией и неквадратностью, а приходит к наибольшей акцентуации и квадратности.

Проследим сначала усиление регулярной акцентности.

В первых двух десятках тактов регулярная акцентность по половинным длительностям только устанавливается: акценты непериодичны, с пропусками долей, двутактовые и четырехтактовые группы эпизодичны:

Più mosso del tempo I

Прокофьев. 6 соната для ф.-но, I ч.

Однако уже начиная с такта 23 регулярный акцент по половинным длительностям (по полутактам) действует почти с безотказной точностью. Далее, ритм трех контрастных тем организован так, что на каждую сильную и относительно сильную долю падает какой-либо акцент или простой удар ноты на фортепиано (38—46 тт. разработки):

Прокофьев. 6 соната, I ч.

Как видно на примере, ни одна из двух долей такта на  $\frac{2}{2}$  не остается без акцента того или иного рода. Там, где образуется ритмическая остановка в верхнем голосе, промежуток заполняется в других голосах — или активной, острой темой-импульсом в сред-

нем регистре, или крепким ударом в басу. Одновременно с ростом силы акцентов и установлением их равномерности складывается квадратно-восьмитактовая структура ритмического развития.

Если в последнем восьмитактовом примере обе доли сложного такта еще не записаны автором как явные акценты (хотя они уже выделены громкостью forte), то в следующем восьмитакте, на звучности fortissimo и со знаками >, те же доли выглядят как открытые, очевидные акценты. Акцентуация в верхних голосах усиlena быстрыми разбегами перед ними, а акцентуация нижних иногда делается ударом кулака (col pugno — см. наш 51 такт):

Прокофьев. 6 соната. I ч.

Плотный нажим на каждый звук мелодии, стремительные взлеты к вершинам в ксилофонный регистр фортепиано, литавровые удары в глубоких басах — все это как нельзя более выделяет ритмическую сторону музыки.

Поистине демоническая генеральная кульминация I части Шестой сонаты отличается такой силой экспрессии, которая граничит с исступленностью, — а этот характер отнюдь не част в музыке Прокофьева. Тематический материал кульминации — хроматическая связующая тема и мотив из побочной темы, и то и другое в трансформированном виде:

Прокофьев. 6 соната, I ч.

Особенность ритмики этого эпизода — регулярность акцентов не по половинным длительностям, а по четвертным: здесь, где эмоциональная напряженность достигла предела, темп регулярных акцентов ускорился вдвое. Средства акцентирования — мелодические вершины и громкостные акценты.

Одновременно с нарастанием силы акцентов происходит развитие структур от неквадратности к квадратности.

В первой половине разработки наряду с двутактами встречаются трехтакты, четырехтакты перемежаются шеститактами, восьмитакты удлиняются до девятитактов. Границы структур отмеча-

ются иногда переменой размера. Но по мере приближения к кульминации устанавливается четкая квадратность. С такта 66 до 97 идет 32-такт, в котором без нарушения квадратности происходит последовательное дробление структур. Такт 98 — дополнительный.

Схема такова:

| Номера тактов разработки | 66 | 74  | 82 | 86      | 90  | 92  | 94—97   |
|--------------------------|----|-----|----|---------|-----|-----|---------|
| Основные структуры       | 8  | 8   | 4  | 4       | 2   | 2   | 1,1,1,1 |
| Подразделения структур   |    | 4,4 |    | 1,1,1,1 | 1,1 | 1,1 |         |

Генеральная кульминация I части, разбирающаяся выше (см. пример 126), как раз и начинается с появления однотактов и мелодической остинатности. Наибольшее структурное дробление, учащение метрического «дыхания» наряду с прочими средствами также служит экспрессивности кульминационного момента.

В связи с ритмикой разработки I части Шестой сонаты затронем один общий вопрос — о ритмических принципах организации полифонии. Как известно, для полифонии необходим не только контраст тем, но и несовпадение их ударений. В разработке у Прокофьева мы видим наложение трех тематических пластов, контрастных по ритмическому рисунку, но подчиненных регулярной акцентности — явление очень показательное для Прокофьева. К такому принципу организации полифонии Прокофьев пришел уже в ранний период творчества. Вот пример из I части его Второй фортепианной сонаты, также из кульминации в разработке:

Прокофьев. 2 соната для ф-ко, I ч.

Allegro ma non troppo

В приведенном восьмитакте четыре пласта фактуры (сверху вниз):

- 1) верхний голос (половинные) — побочная тема;
- 2) аккомпанирующий пласт (увеличенные секунды и терции) — остинатно повторяющийся однотактовый мотив;
- 3) средний голос (четвертные) — из середины главной партии;
- 4) аккомпанирующий бас — тема связующей партии.

Насыщенное многоголосие, включающее два контрапунктирующих и два аккомпанирующих голоса, организовано многоплановой акцентной регулярностью. Как мы видим, по желанию композитора многотемное наслаждение может не только не затуманить ритма, но даже способствовать его активизации.

Однако для этого каждый из голосов должен быть организован особым образом. Рассмотрев каждый из четырех пластов этого многоголосия, мы увидим, что обычные нормы соотношения ритма и мелодической линии, при которых выделяется ритм, здесь действуют, и мелодическое развитие в каждой фактурной линии так или иначе ограничено.

Верхний голос ограничен тем, что его высотная линия сведена к секвентности. Звуки секвенций дают ритму регулярность четырехтактов. Аккомпанирующий пласт (увеличенные секунды и терции) вырисовывает периодичность тактов. По мелодической линии он почти неподвижен. Средний голос (четвертными) дает регулярность движения по полутактам, тактам, двутактам и четырехтактам. Мелодическая линия его секвентна. Нижний аккомпанирующий голос — фигура концентрированного метра, соединяющая регулярность восьмых длительностей с регулярностью акцентов по четвертным и половинным. Басовая фигура остинатно повторяется.

Каждая из мелодических линий построена так, чтобы подчеркивать тот или иной вид ритмической регулярности и создавать акценты. В результате образуется многоплановая размеренность, и в пределах восьмитакта этих планов пять. Но в данной разработке многократно повторяется также восьмитакт и, более того, есть повторение шестнадцатитакта (оно непосредственно предшествует взятому нами восьмитакту). Периодичность 16-тактов в одном 32-такте свободно охватывается нашим слухом, так как Прокофьев дает 32-тактовую мелодию в виде секвенций с громадными звеньями по 16 тактов:

Прокофьев. 2 соната для ф-но, I ч.

Поэтому при подходе к кульминации разработки многоголосие подчиняется действию метрической регулярности семи планов. Как говорили, этот уровень метрической организации приближается к абсолютному пределу ритмической организации вообще. Под воздействием столь исключительно упорядоченной ритмики полифония превратилась в особый вид тематически контрастного многоголосия.

Рассмотрим борьбу регулярности с нерегулярностью, заканчивающуюся победой первой, в еще более крупной и законченной структуре. Пример — трио из Скерцо Пятой симфонии.

Трио построено на двух основных темах и имеет структуру А Б А<sup>1</sup> Б<sup>1</sup> А<sup>2</sup>. При этом теме А придано значение заставки, она не подвергается структурному развитию и всегда сохраняет вид периода повторного строения:

Прокофьев. 5 симфония, II ч.

129 *Meno mosso*  
36 Ob.C.

Тема Б, напротив, подвергается варьированию, захватывающему и ее структуру. В вариациях тема постепенно увеличивает свою протяженность (6, 7, 9 тактов в ц. 37, 38, 39), но заканчивается всякий раз четырехтактовым отыгрышем:

Прокофьев. 5 симфония, II ч.

130 f  
37 *Rit. mosso*  
отыгрыш

38  
отыгрыш

39  
отыгрыш

В разделе Б<sup>1</sup> отыгрыш тематически обновляется, но не изменяет четырехтактовой структуры:

Прокофьев. 5 симфония, II ч.

131 43

*f*

*ff*

*p*

отыгрыш

Обратим внимание на ритмику обоих отыгрышей — она гораздо единообразнее по рисункам и подчинена более многоплановой регулярности, чем сама тема. Следовательно, метрическая строгость возрастает к концу каждой вариации.

Структурно трио построено по принципу «приведения к квадратности», что видно из последующей схемы. Четкий «квадрат» завершает каждое неквадратное построение, периодичность «квадратов» замыкает в целом неквадратные разделы Б и Б<sup>1</sup>, восьмитакт А, А<sup>1</sup>, А<sup>2</sup> начинает, прославляет и заканчивает собой форму трио. В самом конце — характерная прокофьевская «ферматы» — расширение на один такт. В схеме числа обозначают количество тактов, отыгрыши первой и второй помечены как от<sup>1</sup> и от<sup>2</sup>:

| A   | B                              | A <sup>1</sup>  | B <sup>1</sup> | A <sup>2</sup> |
|---|--------------------------------|---|----------------|----------------|
| 4, 4 6+4, 7+4, 9+4  | 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4+1 | 6+4 7+4 9+4+4   | 4, 4+1         |                |
| от <sup>1</sup> от <sup>1</sup> от <sup>1</sup> от <sup>2</sup> от <sup>1</sup> от <sup>2</sup> от <sup>2</sup> |                                | от <sup>2</sup> от <sup>2</sup> от <sup>1</sup> от <sup>1</sup> |                |                |

Победа регулярности  
в части цикла  
(финал Первой  
скрипичной сонаты)

Наконец, рассмотрим борьбу нерегулярности с регулярностью, заканчивающуюся победой последней, в масштабе самостоятельной, притом сложной формы. Пример — финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева.

Ритмика этой сонаты обладает некоторыми особенностями, о которых говорилось выше. Обычно каждая форма у Прокофьева имеет один главный размер, хотя и допускаются эпизодические перемены. В I и IV частях Первой скрипичной сонаты рукою автора приведены группы основных размеров: в I части —  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$ , в финале —  $\frac{5}{8} : \frac{7}{8} : \frac{8}{8}$ .

Как указывалось ранее, переменность метра в I части не строго периодична, а довольно свободна (см. пример 111). В финале же периодичность строже, но вдвое больше количества основных

Прокофьев. 1 соната для скрипки и ф-но, I ч.

6 =60

*pianissimo*

Однако кульминационный момент не лишен образного противоречия, выразившегося и в ритме. Торжественному, патетическому и звонкому звучанию фортепиано противостоит нервно-беспокойная мелодия скрипки, которая все «тверdit свое» в нерегулярном, смешанном размере  $\frac{8}{8} (3+3+2)$ . Между двумя партиями ансамбля складывается довольно редкая у Прокофьева полиметрия (сложный размер  $\frac{4}{4}$  и смешанный  $\frac{8}{8}$ ).

Следующий этап финала — реминисценция только что трансформированной темы I части сонаты в ее прежнем виде (как в примере 137 б), в темпе *Andante assai*, *come prima* и переменном размере  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$  (записанном как  $\frac{6}{8} : \frac{8}{8}$ ). В драматургии финала — это момент ритмического отступления перед окончательным завершением. Финал заканчивается реминисценцией еще одной темы — второй побочной из финала, в размере  $\frac{4}{4}$ , достоинство которого перед всеми другими размерами финала — во внутренней периодичности структуры такта. Так, утверждением наиболее периодичной четырехдольной структуры такта («квадрата» в миниатюре) и соблюдением периодичности двухтактов и четырехтактов, равномерным ритмом восьмых в аккомпанементе, то есть типично

ной для Прокофьева регулярностью ритма, заканчивается финал, начавшийся с необычной для Прокофьева затейливой метрической нерегулярности. Победа регулярности над нерегулярностью очевидна.

Регулярная акцентность у Прокофьева, как мы видели, принимает форму многоплановой размеренности с комплексными акцентами. Особенность ритмики Прокофьева в том, что и в многоплановости и в комплексности достигаются предельные степени: многоплановость приближается к абсолютной границе метра, а комплекс акцента составляется из всех средств музыкального языка, с обязательным включением наиболее внутренних средств, мелодии и гармонии. Таковы технологические свойства ритмики Прокофьева. О выразительной стороне ритма нужно сказать, что многие характернейшие образы Прокофьева связаны с особенностями его ритма. Прямолинейная сила простых ритмов была, может быть, главной дерзостью молодого Прокофьева, устанавливавшего новые нормы музыкальной эстетики. Следующее высказывание (1927 г.) показывает воззрения Прокофьева на характер музыки XX века: «Если лет 100—150 назад наши предки увлекались веселыми пасторалиами и музыкой Моцарта и Рамо, а в прошлом веке были поклонниками серьезного и медленного темпа, то в наше время в музыке, как и во многом другом, предпочитают быстроту, энергию и написк»<sup>1</sup>. Раннему периоду творчества Прокофьева в наибольшей мере свойственна увлеченность стихий движения моторики. Но, кроме моторики, в многоплановой размеренности нужно видеть и специфический эмоциональный оттенок — большую уравновешенность, согласованность, гармоничность. Эта ритмическая структура в конце концов стала связанный у Прокофьева с мажорным ладом. Да и в ранних произведениях динамичная ритмика время от времени сбрасывает с себя словно тесные оковы минора, выходя на широкий простор мажорного лада. В той же Второй фортепианной сонате ре минор, где все части имеют минорную тональность и почти все темы идут в миноре, уже есть выход в сферу до мажора, становившегося любимой ладотональностью Прокофьева — в побочной и заключительной партиях финала, в экспозиции. В динамичнейшей Токкете, несмотря на главную тональность ре минор, уже с первых тактов проглядывает светлый до мажор.

В обоих случаях (в сонате и Токкете) акустической гармонии мажорного трезвучия отвечает «временная гармония» многоплановой равномерности. Даже у Шостаковича встречалось такое сочетание элементов и выражало «образ гармонии» (в коде, отчасти в побочной теме репризы Пятой симфонии). А для жизнерадостности

прокофьевской музыки этот комплекс особенно характерен и больше всего — для произведений раннего периода.

В средний период творчества в музыке Прокофьева появляется такая драматическая экспрессия, для которой не подходит уравновешенность абсолютной размеренности. Поэтому Прокофьев отказался от крайне размеренных структур в пользу более гибко-многообразных и непериодичных. Степень этого отступления можно было видеть на структуре разработки Шестой сонаты (1940 г.), которая далеко не столь безусловно квадратна, как, например, разработка Второй сонаты (1912 г.). Различия видны и в ритмике кульминационных зон: во Второй сонате степень многоплановости дошла до семи единиц, в Шестой сонате она меньше — четыре единицы. Сама распространенность многоплановости во времени (например, два 16-такта) препятствует сосредоточению напряженности на каком-то одном, кратком отрезке. Принцип многоплановой размеренности в наибольших степенях своей строгости, как принцип равномерно рассредоточивающий, не способствует выражению напряженных, обостренных эмоций, которые требуют максимальной сосредоточенности всех выразительных сил в какой-то один миг. Поэтому его избегают экспрессионисты XX века. Но Прокофьев никогда, даже в наиболее экстатических моментах, — как генеральная кульминация разработки в Шестой сонате, — не доводит напряженность до выражения страха, кошмаров, ужаса. И в моменты кульминационных обострений мужество и воля не покидают музыки Прокофьева; первостепенную роль при этом играет властный прокофьевский регулярно-акцентный ритм. Лирическая выразительность, приобретавшая с течением времени все большее значение у Прокофьева, также отличается своеобразными чертами. Как справедливо пишет Нестьев, «даже самые ласковые мечтательно-романтические страницы его музыки не лишены трезвости, крепости, внутренней силы».

Ритмика вносит во все образы Прокофьева бодрость и уравновешенность, вызывает тонизирующие положительные эмоции. Она является одним из источников душевного здоровья, так привлекающего в музыке этого композитора той классической внутренней гармонии, которая способна «выпрямлять» (пользуясь образом известного очерка Глеба Успенского). И эта черта — одна из самых главных в солнечной музыке Прокофьева, оптимистичнейшего художника XX века.

<sup>1</sup> И. Нестьев. Прокофьев, стр. 493.

<sup>1</sup> Цит. по книге И. Нестьева «Прокофьев». М., 1957, стр. 506.

#### IV. НЕРЕГУЛЯРНО-АКЦЕНТНАЯ РИТМИКА. ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. СТРАВИНСКОГО

**Стравинский — новатор  
в ритмике**

Стравинский — выдающийся новатор в области ритма. Вместе с Бартоком и Прокофьевым он необычайно развил ритмическую динамику музыки. При этом особая заслуга Стравинского состоит в открытии таких динамических резервов, какие выдвинули ритм на первый план не только как выразительный, но и как конструктивный элемент. В отличие от Прокофьева, возродившего принципы ритма XVIII — начала XIX века и продолжившего их на основе гармонии и мелодики XX века, Стравинский выработал многие новые ритмические формы небывалой в европейской музыке остроты. Если классические принципы ритма у Прокофьева оказались связанными с классическими музыкальными формами, то принципы ритма Стравинского произвели внутреннюю реформу в музыкальной композиции. Ритмика Стравинского тяготеет к одному из крайних типов нашей классификации — к нерегулярной акцентности. Для нерегулярной акцентности, какой мы ее находим в стиле Стравинского, характерно то, что различные формы нерегулярности возникают не благодаря ослаблению метрической акцентности (как у Шостаковича), а в результате нарушения отчетливо слышимой равномерной пульсации (как в отдельных моментах у Прокофьева). Нерегулярность ритмики у Стравинского принимает характер активных противоречий регулярности и нерегулярности, непрерывной борьбы между ними. Отсюда и отличительное эмоциональное качество нерегулярной акцентности — не сила, а острота.

Определенная ритмическая структура была иногда у Стравинского отправной точкой при поисках материала к сочинению, о чем он не раз упоминал в беседах к Крафтом<sup>1</sup>. Ритмика Стравинского

<sup>1</sup> «Я начинаю поиски этого материала, иногда играя старых мастеров (чтобы сдвинуться с места), иногда прямо принимаясь импровизировать ритмические единства на основе условной последовательности нот (которая может стать и окончательной). Так я формирую свой строительный материал». Стравинский. Беседы с Р. Крафтом, цит. по сб. «Музыка и современность», вып. 5. М., 1967, стр. 266.

винского сложна, оснащена специальными техническими приемами сочинения и представляет собой важную область творчества этого композитора.

##### Общие формы нерегулярной ритмики у Стравинского

Подойдем, однако, сначала к разбору ритмики Стравинского с обычными понятиями о ритме и не будем пока касаться специфических приемов и методов, которые выработал Стравинский. Мы обнаружим богатство синкоп, наличие смешанных метров, обилие переменности размера, господство неквадратности структур.

Новые, гораздо более острые виды синкоп — одно из наиболее непосредственно ощущаемых ритмических достижений ряда композиторов XX века, прежде всего Стравинского.

Укажем на два образца характерных острых синкопированных ритмов Стравинского — эпизод из I части Симфонии в трех частях (см. пример 167), Pas d'action («вакханки нападают на Орфея») из балета «Орфей»:

В примере 138 обращает на себя внимание паузирование на метрически опорных моментах (на сильных долях такта по сравнению со слабыми, на долях такта по сравнению с полудолями). В примере 167 заметно синкопирование во внутридолевом метре:



Однако для ощущения неожиданности, непредугаданности вступлений синкопических акцентов главное значение имеет способ, каким сцепляются отдельные мотивы в нерегулярное ритмическое целое. Но о нем речь позже, в связи со специфическими приемами ритмической техники Стравинского.

Некоторые смешанные метры у Стравинского напоминают мессиановские ритмы с прибавленной точкой. Например, в I части

концерта Стравинского «Dumbarton Oaks» применены размеры  $\frac{7}{16}$ ,  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{11}{16}$ :

Как пишет в нотах сам автор, размер  $\frac{7}{16}$  имеет 3 удара,  $\frac{9}{16}$  — 4 удара,  $\frac{11}{16}$  — 5 ударов (*battre à 3, à 4, à 5*). Следовательно, за основу взяты такты в  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$  с расширенной последней долей:



Среди весьма частых у Стравинского перемен размера выделяются такие, какие даны на гранях разделов для подчеркивания рельефа формы. Вот случай сокращения такта и неожиданного, «досрочного» икта формы — в финале Октета и в марше до мажор из финала Симфонии в трех частях:

В примере 140 б эффект неожиданности возникает потому, что перед вторым предложением периода повторного строения происходит «слом» периодичности тактов на  $\frac{4}{4}$ .

Различные виды неквадратных структур показывают следующие нотные примеры: трехтакты — № 171, пятитакты — № 169, семитакты — № 147, девятитакты — № № 151, 155, 157, 192.

Однако, сколько бы мы ни иллюстрировали известные ритмические явления примерами из Стравинского, мы не поймем существа «ритмической жизни» его произведений, если не обратим внимания на специфические приемы и методы, сознательно им применяемые и определяющие индивидуальное своеобразие его музыкального языка. Эти приемы и методы объясняют и причины необыкновенной остроты синкоп, и истоки метрической переменности, и существо неквадратности структур, и даже некоторые движущие силы формы Стравинского.

#### СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ НЕРЕГУЛЯРНОЙ РИТМИКИ СТРАВИНСКОГО

Хотя Стравинский говорит о себе как о противнике всяких систем, тем не менее в своем творчестве он пользуется определенной системой ритмических средств, сложившихся в период «Весны священной», «Соловья», «Байки».

Среди ритмических приемов выделяются два наиболее излюбленных, которые назовем: 1) акцентное варьирование мелодиче-

ского мотива и 2) варьирование протяженности оstinatных мотивов и фраз<sup>1</sup>. Оба приема не являются исключительной монополией Стравинского, но он пользуется ими несравненно шире, чем другие композиторы, и добивается наиболее важного выразительного и формообразующего действия.

#### Акцентное варьирование мотива

В теории музыки существует термин, близкий к понятию акцентного варьирования мелодического мотива, — это ритмические «перекрестные ударения».

Одна наиболее распространенная формула перекрестных ударений получила специальное название в зарубежной теории музыки — это гемиола, о которой уже была речь в данной работе (см. ее объяснение во Введении).

Однако ни общее понятие перекрестных ударений, ни его частный случай, гемиола, ничего не говорят нам о том, как акцентируется тот мотив, который противоречит такту. Здесь возможны два случая.

Первый — временная смена метра или полиметрия. Примеры см. в главе I: отрывок из «Музыки» Бартока (пример 11), «Пауза» из «Карнавала» Шумана (пример 26).

Второй случай перекрестных ударений отличается тем, что мотив, не совпадающий с тектом по величине, при повторениях получает акцент всякий раз на новом своем звуке. Этот второй вид противоречия мотива и такта и будет называться акцентным варьированием. Из числа ранее приводившихся примеров как на характерный образец акцентного варьирования укажем на предыдущий перед главной темой вальса Шопена оп. 34 № 1 (см. пример 25 а). Вот еще два маленьких примера с акцентным варьированием, один из Прокофьева, другой — из Бартока:



Прокофьев. 6 соната для ф-но, 1 ч.



Барток. Музыка для струнных, IV ч.

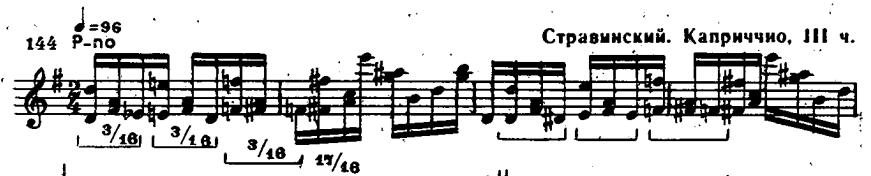
<sup>1</sup> В статье того же автора «О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского» (сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966) вместо предлагаемого здесь термина был применен менее удобный: неравенство мелодически сходных фраз по протяженности.

В акцентном варьировании есть элементы своеобразной игры мотива и акцента, что-то затейливо-занимательное и остроумное. Этим оно оказалось очень привлекательным для Стравинского. Композитор использует его и в ведущих мелодических голосах и в аккомпанирующих. Так, акцентным варьированием в стремительном пассаже скрипки начинается финал Скрипичного концерта:

В пределах шести тактов вступления варьирование применено дважды, в тактах 1—2 (акцентные вариации мотива величиной в  $\frac{7}{32}$  и  $\frac{6}{32}$  и в тактах 4—5 (вариации мотива в  $\frac{3}{32}$ ).

Вот аналогичные вариации из Капричио для фортепиано с оркестром. Это блестящее, искрящееся радостью произведение проникнуто ритмами и интонациями танцевальной музыки 20-х годов XX века. Влияние джазовой импровизационности живо ощущается в характере II части, с регулярностью баса и капризной изобретательностью соло:

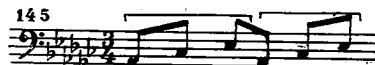
В finale Капричио Стравинский применяет более сложный прием: акцентное варьирование в двух планах, в двух масштабах:



В малом масштабе мотив в  $\frac{3}{16}$  противоречит внутридоловому метру на  $\frac{4}{16}$ . В крупном масштабе фраза продолжительностью в  $\frac{17}{16}$

противоречит двутакту, заключающему  $\frac{16}{16}$ . При внешней равномерности шестнадцатых, благодаря мотивной акцентировке, возникает очень острая ритмическая нерегулярность. Используя старый прием противоречия мотива и такта, Стравинский усложнил его, добившись новой остроты звучания.

Но Стравинский добился не только большей остроты, применяя акцентное варьирование, но и большей протяженности его действия. Показателен один аккомпанемент из оркестрового эпизода ля-бемоль минор во II части мелодрамы «Персефона». В основу аккомпанемента, с типичной для Стравинского остинатностью мотива, положена фигура из шести восьмых:



В ней уже есть акцентное варьирование: мелодические контуры соответствуют размеру не  $\frac{3}{4}$ , а  $\frac{6}{8}$  (3+3). Развивает Стравинский этот мотив при помощи еще одного оригинального варьирования: поочередно вместо каждого из шести звуков ставит паузу (как бы негативный акцент — см. пример 146, такты 2—7, верхние скобки). Благодаря перемещению паузы относительно тактовой черты появляется вторая возможность варьирования: фразировать цепочку мотивов на  $\frac{6}{8}$  по  $\frac{7}{8}$  (см. пример 146, нижние скобки). Из-за этого последнего противоречия мотивы на  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{7}{8}$  приходят к «исходному положению» только через семь тактов (почти классический период). В итоге на протяжении семи тактов идет острое двуплановое акцентное варьирование:



Заметим, что при мелодической остинатности и абсолютной застылости, неподвижности гармонии средствами именно ритмического развития Стравинский добивается ощущения непрерывного движения вперед, внутренней жизни музыки. С другой стороны, как указывалось в главе I, ограничения в развитии гармонии и мелодии являются условием интенсификации ритма, активизации его собственных, самостоятельных средств.

Мелодическая остинатность и гармоническая неподвижность говорят о тенденции Стравинского достигать ритмических эффектов, ограничившихся минимумом звукового материала. При фактурной бесплотности ритмика проигрывается в силе, но не теряет остроты.

В упоминавшейся II части «Персефоны» есть 20-тактовый хор, сопровождаемый аккомпанементом, в котором мотивы величиной в  $\frac{7}{8}$  противоречат такту на  $\frac{6}{8}$ . Мотив же представлен кратким аккордом ( $\frac{1}{8}$ ) и долгой паузой ( $\frac{6}{8}$ ):



Стравинский. Персефона  
Полный «период обращения» мотива на  $\frac{7}{8}$  в такте на  $\frac{6}{8}$  образует семитакт; тактовая структура всего хора — 7+7+6.

Стравинский акцентно варьирует иногда не только краткий мотив, но даже один звук. В следующей вступительной теме Капричио звук *фа* в верхнем голосе проявляется поочередно на третьей, второй и первой доле такта, превращаясь из относительно ударного то в безударный, то в наиболее ударный:



Стравинский. Капричио, I ч.  
В условиях прозрачной фактуры, немногозвучия мелодии, спокойного темпа, светлого регистра в этой вступительной теме ощущается обостряющая ритмическая нерегулярность, но источник ее кажется неясным, скрытым и представляется «секретом изобретателя».

Если мастер умеет столь хитроумно обыгрывать один звук, то двувзвучие оказывается в его руках уже вполне достаточным «строительным материалом» для создания темы. В том же Каприччио в начале основного раздела I части (от четвертого такта) в теме нет ничего, кроме звуков *си-бемоль* и *соль*, акцентно выверированных и разбросанных по регистрам. Такова мелодическая основа темы. Что же касается гармонии, то отсутствует не только гармоническое развитие, но нет даже полного аккорда:

Стравинский. Каприччио, I ч.

**Варьирование  
протяженности  
остинатных мотивов  
и фраз**

объясняется, среди прочего, и смысл чрезвычайно частой у композитора переменности такта.

На этом приеме основана начальная тема «Петрушки», в полной мере раскрывающая индивидуальность стиля Стравинского. Тема народных гуляний на масленой, с которой начинается «Петрушка», — оригинальнейшая «пленэрная» находка Стравинского. Приближение к живой природе дано здесь, в частности, через неодинаковые по длине мотивы с квартами-выкриками —  $\frac{1}{4}, \frac{2}{4}$ .

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

Vivace  $d=138$  Стравинский. Петрушка. Народные гуляния на масленой

В «Весне священной» этот прием принимает вид техники усечений и вставок<sup>1</sup>. При усечениях ритмический источник нерегулярности скрывается за очевидной мелодической похожестью фраз. Так, в нехитрых, казалось бы, наигрышах духовых в «Плясках щеголих», состоящих из «одинаковых» фраз, ухо, настороживаясь, улавливает своеобразную нерегулярность, выдающую в простом ритурнеле умение очень искусного мастера:

151 **Tempo giusto**  $d=50$  Стравинский. Весна священная. Пляски щеголих

Структура мелодии такова:

|  |                             |
|--|-----------------------------|
| основная фраза с дополняющим «эхом»                                | $\frac{6}{4} + \frac{2}{4}$ |
| фраза с усечением на $\frac{2}{4}$ в конце, без «эха»              | $\frac{4}{4}$               |
| фраза с усечением на $\frac{1}{4}$ в начале и с дополняющим «эхом» | $\frac{5}{4} + \frac{2}{4}$ |

Особенность техники вставок в том, что вставка тематически как две капли воды похожа на основные фразы и поэтому вносит незаметный внутренний «слом» при полном внешнем «благополучии».

Например, в «Игре двух городов» из «Весны священной» вставные фразы плавно, неразличимо сливаются с основными:

152  $d=166$  Стравинский. Весна священная. Игра двух городов  
вставка

65  $8/4$  вставка  $8/4$

<sup>1</sup> Технику этого рода именно в связи с «Весной священной» отмечает Б. Ярутовский в книге «Игорь Стравинский» (М., 1963, стр. 77—78).

Структура мелодии:

|                                   |          |          |
|-----------------------------------|----------|----------|
| неполная основная фраза . . . . . | <u>7</u> | <u>4</u> |
| вставка . . . . .                 | <u>4</u> | <u>4</u> |
| полная основная фраза . . . . .   | <u>8</u> | <u>4</u> |
| полная основная фраза . . . . .   | <u>8</u> | <u>4</u> |
| вставка . . . . .                 | <u>4</u> | <u>4</u> |
| полная основная фраза . . . . .   | <u>8</u> | <u>4</u> |

То же внутреннее нарушение периодичности при остинатно повторяющихся фразах — в хоре «Не кличь, не кличь, лебедушка» из «Свадебки»:

Стравинский. Свадебка, I ч.

153. 9  $d=120$

вставка

бе - ла - я, не плачь, не ту - же, Нас - тась - юш - ка,

вставка

не плачь, не груст - ти, ду - ша Ти - мо - фе - ев - на

Структура мелодии:

|                          |          |          |
|--------------------------|----------|----------|
| основная фраза . . . . . | <u>4</u> | <u>4</u> |
| основная фраза . . . . . | <u>4</u> | <u>4</u> |
| вставка . . . . .        | <u>2</u> | <u>4</u> |

основная фраза . . . . .

|                          |          |          |
|--------------------------|----------|----------|
| вставка . . . . .        | <u>4</u> | <u>4</u> |
| вставка . . . . .        | <u>4</u> | <u>4</u> |
| основная фраза . . . . . | <u>4</u> | <u>4</u> |

Варьирование протяженности остинатных фраз может не иметь вида вставок, а быть простым сопоставлением двух разных величин. Во всех случаях оно вносит характер нестандартного, своеобразного развития мелодии. В следующем примере — начале Скрипичного концерта — неравенство фраз разрушает инерцию повтора — первая фраза длится  $\frac{3}{4}$ , вторая —  $\frac{4}{4}$ :

Стравинский. Концерт для скрипки, I ч.

154  $d=120$

вставка

Во II части концерта «Dumbarton Oaks» ритмическая «изюминка» припасена под самый конец начального построения: начиная от середины шестого такта идут две похожих фразы — первая величиной в  $\frac{7}{16}$ , вторая — совсем немногим больше —  $\frac{9}{16}$ . Но в этом немногом, в этом «чуть-чуть» — прелесть оригинальности:

Стравинский. Dumbarton Oaks, II ч.

22. Allegretto  $d=108$

V-le

V-ni

30

V-le

V-ni

А вот пугающие случайные, непредугаданные раскаты басов в сцене из мелодрамы «Персефона» — оркестровый эпизод из II части, «Персефона в аду»:

Чтобы подчеркнуть внезапность таинственных раскатов, Стравинский меняет протяженность фраз в шестнадцатых длительностях (четвертьдолях такта):  $\frac{8}{16}, \frac{17}{16}, \frac{9}{16}, \frac{10}{16}, \frac{7}{16}$ . При этом в началах фраз композитор поочередно использует все четыре стопы пеона<sup>1</sup>:

первая фраза, с ударением на первый звук — первый пеон;  
вторая фраза, с ударением на второй звук — второй пеон;  
третья фраза, с ударением на второй звук — второй пеон;  
четвертая фраза, с ударением на третий звук — третий пеон;  
пятая фраза, с ударением на четвертый звук — четвертый пеон.  
Иногда свой излюбленный прием неравенства мелодических фраз Стравинский совмещает с таким распространенным полифоническим приемом, как имитация в увеличении или в уменьшении. Показателен один хор из «Персефоны», также из II части, «Персефона в аду». Унисонный хор альтов и теноров составляет канон с сопровождающими валторнами:

<sup>1</sup> Пеон — четырехдольная стопа, имеющая разновидности в зависимости от удара на первую, вторую, третью или четвертую долю.

Мелодия канонического голоса состоит из двух фраз, по четыре ноты и по шесть нот. У валторн фраза из шести нот идет в увеличении. Этого вполне достаточно для неравенства фраз по протяженности в голосах канона. Примечателен выразительный эффект этого канона в приму: хор теней заунывно, монотонно, однообразно рассказывает о существовании в аду «без злобы и любви, без наказаний и желаний, в движении, не имеющем конца». Но голоса не только однообразно монотонны, но также и сложно переплетены и «запутаны».

Варьирование протяженности фраз в отдельных случаях предстает как математически точный порядок, например как арифметическая прогрессия. Числовая наглядность, математическая логика подобных отдельных случаев стала базой целой теории «вариированных метров» Блахера (см. Введение).

В коде балета «Аполлон Мусагет» Стравинский создает эффект удаления, исчезновения, замирания. В мелодии и гармонии — непрерывное остинато, изменчив лишь ритм. Кода построена так, что одна и та же мелодическая фраза повторяется со все увеличиваю-

щимися временными промежутками:  $\frac{4}{4}, \frac{5}{4}, \frac{6}{4}, \frac{7}{4}, \frac{8}{4}$ . Но проходящие междутки, в свою очередь, заполнены остинатностью мотивов в среднем и нижнем голосах. Мотивы повторяются с укрупнением длительностей: в среднем голосе —  $\frac{3}{4}, \frac{3}{2}, \frac{3}{1}$ , в нижнем —  $\frac{4}{4}, \frac{4}{2}$ ,

$\frac{5}{4}$ . На таком активном измеряющем фоне особенно остро слышны временные сдвиги в верхнем голосе:

Стравинский. Аполлон Мусагет



Как уже говорилось в начале главы, для того чтобы нерегулярность была воспринята и оценена, она должна быть соизмерена каким-либо видом регулярности, что мы наблюдаем не только в последнем примере, но и в предыдущих:<sup>1</sup> в № 158 помимо остинации мелодических мотивов важен счет сначала четвертными, потом половинными длительностями, в № 157 — регулярны повторы басового соль-диез, в № 156: равномерные шестнадцатые сами ведут метрический отсчет, в № 155 — комплементарность мелодии и басов создает непрерывную череду вступлений на каждой восьмой, в № 154: равномерны восьмые длительности аккомпанемента.

Сам автор придавал большое значение также и тактовому делению. Композитор, с удивительной педантичностью выставлявший тактовые размеры при сколь угодно частой их смене (в противоположность Хиндемиту); следующим образом ответил на один из вопросов Крафта: «Тактовая черта есть нечто большее, чем акцент, и я не думаю, что можно ее заменить акцентом, меньше всего в моей музыке»<sup>1</sup>.

Следует обратить внимание, что в ритмике Стравинского нерегулярность часто выступает на фоне многоплановой регулярности. Так, в I части Симфонии в трех частях фон представляет собой трехплановую равномерность, исполняемую *marcato* (восьмые длительности, четвертные и половинные акценты). Мелодические фразы величиной в  $\frac{7}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{3}{4}$  вступают через неравные промежутки времени —  $\frac{5}{4}, \frac{9}{4}, \frac{3}{4}$ :

<sup>1</sup> Igor Strawinsky. Gespräche mit Robert Craft. Mainz, 1961, S. 176.

От варьирования протяженности остинатных мотивов и фраз при равномерности фона прямой путь лежит к полиметрии. В следующих тактах из «Танца черта» («История солдата и черта») полиметрия образуется при условии активного противоречия временных соотношений голосов. Сопровождение стоит на страже метрического порядка и представляет собой неизменный, остинатно повторяющийся такт с трехплановой равномерностью. В главном голосе размер равномерно уменьшается и снова восстанавливается —  $\frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$ :

Сочетание различных форм нерегулярной ритмики

Если равномерный по длительностям фон Стравинский наделяет акцентным варьированием, то ритмика становится еще более напряженной, сложной. Один из эпизодов I части Симфонии в трех частях имеет в сопровождении остинатную фигуру с акцентным варьированием, а его мелодические фра-

зы неравны по протяженности (см. пример 161). Сочетание приемов остигнатности, акцентного варьирования с варьированием протяженности фраз порождает богатую и напряженную внутреннюю «жизнь» в этом фрагменте, сообщает ему большую динамику:

Стравинский. Симфония в трех частях, I ч.

Сочетание двух основных ритмических приемов Стравинского — акцентного варьирования и варьирования протяженности — дает оригинальное затейливо-нерегулярное течение ритма, по которому легко узнается индивидуальный почерк композитора. Примером сочетания приемов может послужить «Шествие» (оркестровое вступление) из «Байки про лису, кота да барана»:

Стравинский. Байка про лису. Шествие

Удары тарелок и большого барабана создают регулярную пульсацию четвертей, соизмеряющую все ритмические явления. Приведенная в примере первая часть «Шествия» построена в виде темы и трех вариаций. В теме — два элемента, они (в основном второй) меняют свою протяженность в последующих вариациях. Структура вариаций, выраженная в четвертных длительностях, такова:  
 тема (а, б) — 5+5=10;  
 первая вариация (а, а<sup>1</sup>) — 4+7=11;  
 вторая вариация (а, а<sup>1</sup>, б<sup>1</sup>) — 4+5+5=14;  
 третья вариация (а, а<sup>1</sup>, а<sup>2</sup>) — 4+7+1=12.

Параллельно с варьированием протяженности элементов темы происходит акцентное варьирование одного из мелодических мотивов — до — си (бемоль) — ля — соль:

Стравинский. Байка про лису. Шествие

163

Особого внимания заслуживают примеры, где есть сочетание варьирования протяженности с синкопичностью. Они выделяются даже в произведениях самого Стравинского и принадлежат к числу таких завоеваний ритмики XX века, каких не знала музыка в прошлом. В упоминавшемся выше эпизоде «вакханки нападают на Орфея» из балета «Орфей» наряду с синкопичностью в ритмическом строении мотивов не меньшую роль играет принцип нерегулярности в их сцеплении, то есть варьирование протяженности фраз. Именно эти средства обнаруживаются и в самом выдающемся по ритмике эпизоде у Стравинского, его ритмическом феномене — в финале «Весны священной» («Великая священная пляска»).

Тот факт, что и в этом finale, кажущемся необъяснимым, «иррациональным» по ритмике, действует тот же принцип, что и во всех других произведениях, показывает единство системы ритмических приемов Стравинского.

**Анализ рефrena  
«Великой священной  
пляски»**

Интригующе захватывающий финал «Весны священной» характеризует и сам технический прием варьирования протяженности фраз как таящий в себе колоссальные динамические возможности.

Разберем строение начального раздела финала (рефрен рондо — 33 такта)<sup>1</sup>. Он представляет собой серию ритмических вариаций на короткую местную тему (4 такта со вступлением и заключением).

Местная тема может быть названа также начальной мотивной группой, так как состоит она из сочленения двух мотивов (а, б) в структуре а а<sup>1</sup> а<sup>2</sup> б («перемена в четвертый раз»). В последующих вариациях появляется еще один, новый мотив (в):

Нерегулярность ритма прежде всего есть уже внутри местной темы, что видно хотя бы по сменам размера:  $\frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{2}{8}$ . Пере-

менность размера, в свою очередь, обусловлена варьированием мо-

<sup>1</sup> Анализ «Весны священной» дается по изданию партитуры М., 1965. В ранних изданиях того же произведения (переложение автора в 4 руки, Российское музыкальное издательство, 1913; партитура Edition russe de musique, 1921) начальная тема финала записана Стравинским не в 33, а в 29 тактах. В некоторых поздних изданиях автор заменил в finale «Весны священной» шестнадцатые длительности на восьмые как более легко читаемые оркестрантами.

тива «а»: его протяженность растет в арифметической прогрессии —  $\frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{4}{16}$  (см. пример 164). Продолжением этой нерегулярности в более крупном временном масштабе является изменение протяженности вариаций на местную тему внутри разбираемого рефrena (33 такта). Следующая схема показывает их в точном временном соотношении:

Стравинский. Весна священная Великая священная пляска

| протяженность в шестнадцатых длительностях | 3          | 12             | 12              | 11           | 11           | 10           | 11           | 12           | 6            | 12           | 5                        | 7 |
|--|------------|----------------|-----------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------------------|---|
| мотивы                                     | a          | a, б, б        | a, в            | а, б         | в, а         | а, б         | в                        | в |
| функции мотивных групп                     | вступление | изложение темы | повторение темы | 1-я вариация | 2-я вариация | 3-я вариация | 4-я вариация | 5-я вариация | 6-я вариация | 7-я вариация | заключительное дробление |   |
| номера тактов партитуры по изд. М., 1965   | 1          | 2—6            | 10—12           | 13—15        | 16—17        | 18—20        | 21—24        | 25           | 26—29        | 30—31        | 32—33                    |   |

Верхняя граfa приведенной схемы позволяет убедиться не только в нерегулярности вариаций, но и в определенной закономерности их развития. Тема и ее повторение устанавливают основной вариант протяженности —  $\frac{12}{16}$ . К нему же приходит последняя, седьмая вариация. Даже в заключительном дроблении мотива «в» в сумме складывается  $\frac{12}{16}$ . Сами ритмические вариации заключаются сначала в постепенном сокращении на долю, до  $\frac{10}{16}$ , а потом — в постепенном расширении до основного варианта. Заключительное дробление  $(\frac{5}{16} \text{ и } \frac{7}{16})$  варьирует, также на одну долю, половину протяженности темы —  $\frac{6}{16}$ .

К тому, что видно на схеме, следует добавить, что вариации пятая и седьмая (по  $\frac{12}{16}$ ) не копируют темы в точности; в них иное внутреннее соотношение мотивов по времени (в теме —  $\frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{4}{16}, \frac{3}{16}$ , в указанных вариациях —  $\frac{3}{16}, \frac{2}{16}, \frac{4}{16}, \frac{3}{16}$ ).

Наконец, остается сказать еще об одной, также очень впечатляющей нерегулярности в рефрене «Великой священной пляски». Его основной, «головной» мотив (а) синкопичен, и это качество он передает местной теме, а через нее — всему циклу вариаций. Синкопичность мотива «а» подчеркнута мощью оркестровых контрастов: на сильной доле — тихий бас или пауза, на слабой — оглушительный удар оркестра.

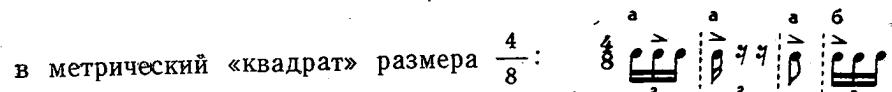
Таким образом, в финале «Весны священной» сконцентрирована нерегулярность, по крайней мере, трех временных масштабов — малого (мотив), среднего (местная тема) и большого (весь начальный раздел).

Эта концентрация создает нерегулярность столь необычную, что она в полной мере обнаруживает принципиально новую трактовку ритма, данную композитором XX века. Концентрацию нерегулярности при этом автор не только не утаивает в тихой, прозрачной звучности, а, наоборот, всемерно акцентирует аккордовой плотностью фактуры, напряженной диссонантностью гармонии, исполнением *sforzando*, *marcato*, *fortissimo*. Итак, выдающаяся нерегулярная акцентность одного лишь финала «Весны священной» Стравинского совершила подлинную революцию в музыкальном ритме.

И все-таки, даже столь исключительная нерегулярность существует, конечно же, при условии какой-либо регулярности. Прежде всего, весьма единообразны длительности (наряду с многообрази-

ем акцентуации), их всего 3 —  $\text{♪, ♪, ♪}$ . Кроме того, к концу

рефrena при помощи комплементарности устанавливается непрерывный ряд шестнадцатых длительностей (такты 22—31). И особенно важна следующая особенность разбираемой нерегулярности. Если внимательно вслушаться в ритм местной темы, можно ощутить удивительную естественность течения временной структуры. Дело в том, что местная тема протяженностью в  $\frac{12}{16}$  точно вписывается



в метрический «квадрат» размера  $\frac{4}{8}$ :

Именно подспудно скрытый «квадрат», прослушиваемый сквозь острую синкопичность темы, устанавливает отнюдь не случайную норму основного ритмического варианта в рефрене — 12 единиц. Но сведение ритмики «Великой священной пляски» к «квадрату» было бы упрощением и искажением оригинального замысла, превращением находки в банальность. Сам Стравинский категорически протестовал против дирижирования на четыре<sup>1</sup>.

В «Великой священной пляске» примечательны мелодико-тактомические условия выявления грандиозных ритмических сил: гармония неподвижна, мелодия сжата в тесном диапазоне и содержит считанное количество звуков. Но гармония не вовсе нейтральна по отношению к ритму. Острая диссонантность аккордов действует параллельно с острой нерегулярностью ритма, многократно увеличивая напряженность, динамику музыки. Во взаимодействии с развивающимся ритмом остинатная гармония своеобразно развивается во времени и сама. Если бы многозвукный аккорд прозвучал всего лишь одну восьмую в быстром темпе ( $\text{J} = 126$ ), он мог остаться «вещью в себе». При многократных же повторах постепенно раскрывается его сущность, осознается его богатое индивидуальное содержание, и аккорд становится «вещью для нас».

Перейдем к технике полиметрии у Стравинского. Полифоничность, предсказанная современной музыке Танеевым еще в самом

начале ХХ века, характерна также и для стиля Стравинского. А благодаря пристальному интересу Стравинского к возможностям ритма, она проявляется у него, в частности, в развитой технике полиметрии. Как будет видно из анализов Стравинский применяет весьма сложные комбинации метров, рассчитывая их так, чтобы несовпадения длились достаточно долго.

<sup>1</sup> См.: А. Афонина. Игорь Стравинский в Советском Союзе. «Советская музыка», 1963, № 1, стр. 123; Игорь Маркевич. Письмо в редакцию. «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 100.

Полиметрия у Стравинского образуется и двумя, и тремя голосами. В первом случае будем называть полиметрию двойной, во втором — тройной.

Характерный случай двойной полиметрии — в «Скрипке солдата» из «Истории солдата и черта»:

Стравинский. История солдата. Скрипка солдата

Противоречие состоит в том, что в главном голосе размер меняется, а в сопровождающем остается совершенно неизменным. Обратим внимание на активность ритма сопровождения — аккомпанирующая фигура мелодически остинарна и содержит трехплановую равномерность (восьмые длительности, четвертные и половинные акценты). Несмотря на явно слышимую полиметрию, Стравинский не записывает ее как таковую — тактовые черты являются общими для всех голосов. При записи полиметрии Стравинский придерживается одного из двух принципов: либо тактирует по главному голосу (чаще всего), либо добивается наименьшего числа тактовых смен. Первый принцип записи см. в «Скрипке солдата», «Танце черта» из «Истории солдата», второй — в «Шествии» из «Байки», в коде «Аполлона» (№№ 165, 160, 162, 158). Стравинский пробовал и вовсе отказываться от тактовой черты, как это делали композиторы прошлого в сольных каденциях. Пример — двойная полиметрия из Piano Rag-music:

Стравинский. Piano · Rag-musik

К числу наиболее острых по ритмике (наряду с финалом «Весны священной», Pas d'action из «Орфея») относится одна из тем I части Симфонии в трех частях:

Стравинский. Симфония в трех частях, I ч.

6) Схема ритма №№ 162

Полиметрия усиливается синкопами в главном голосе. Состав двойной полиметрии таков: неизменный, остинатный мотив из трех звуков в басу, который, несмотря на проставленные такты в  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ , дает свое расчленение времени регулярно по  $\frac{3}{4}$ ; неравные по протяженности, но мелодически сходные фразы верхнего голоса, имеющие свой переменный размер  $\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$ . Обращает на себя внимание важная особенность полиметрии Стравинского — ее протяженность: составляющие ее линии не совпадают по времени в течение восьми тактов (см. схему в примере «б»).

Длительная протяженность полиметрии — существенное завоевание Стравинского. Видимо, композитор уделял специальное внимание этой технической проблеме — вспомним семитакты непрерывных акцентных вариаций из «Персефоны», образовавшиеся в результате несовпадения мотивов по  $\frac{7}{8}$  с тактом на  $\frac{6}{8}$ .

**Тройная полиметрия** Рассмотрим ряд примеров тройной полиметрии. Один из самых ранних образцов — хор привидений из III действия оперы «Соловей» (II и III действия этой оперы написаны сразу вслед за «Весной священной»). Временное несовпадение голосов требует здесь особенно настороженного внимания. Состав голосов полиметрии таков:

- 1) мелодия хора с переменностью размера  $\frac{3}{4}, \frac{2}{4}$   
(варьирование протяженности остинатных фраз);
- 2) нижний сопровождающий голос с остинатным мотивом в  $\frac{3}{4}$ ;
- 3) верхний сопровождающий голос, с постепенно уменьшающимся собственным размером  $\frac{9}{16}, \frac{5}{16}, \frac{3}{16}$ :

168 Lento  $\text{♩} = 60$

108 Привидения (хор альтов за сценой)

Стравинский. Соловей. III д.

Мы все пред го-бой, мы все приш-ли сю-да. О,

*(sempre stacc.)*

109

Вспом-ни! мы все тво-и де-ла. мы зде-сь, мы

не уй- дем! о, вспом-ни, вспом-ни

нас!

Наиболее удивительно в полиметрии сочетание равномерности четвертных длительностей с периодичностями в  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$ . Общей счетной долей у них является длительность  $\frac{1}{16}$ , поэтому исполнение и восприятие такой полифонии требует обостренного внимания к музыкальному времени. Введение столь исключительно малой единицы метрического исчисления позволяет предположить сознательный поиск, быть может, эксперимент Стравинского над ритмическими возможностями, который композитор проводил вслед за своим эпохальным ритмическим дебютом, «Весной священной».

На примерах двойной полиметрии было ясно видно стремление композитора специально поддерживать несовпадение голосов. Тройная полиметрия предоставляет еще больше таких возможностей. Вот пример, где период ритмических несоответствий голосов представляет собой небольшую по протяженности форму, — женский хор из II части «Персефоны»:

74  
169 Poco meno  $\text{♩} = 80$   
Сопрано  
Стравинский. Персефона

Sur ce lit el - le re - po - se Et je ne se la troub ler.  
 $\frac{3}{4}$        $\frac{4}{4}$        $\frac{5}{4}$

75  
En co reassou - pie, encore as - sou - pie, assou - pie à moi tié  

$\frac{4}{4}$        $\frac{3}{4}$        $\frac{4}{4}$

Составные части полиметрии:

- 1) главный голос (хор) — остинато повторяющийся пятитакт с регулярной сменой размера  $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}$ ;
- 2) нижний сопровождающий голос (равные по величине мелодически сходные фразы) расчленяет время соответственно постоянному размеру  $\frac{4}{4}$ ;
- 3) верхний сопровождающий голос (неравные по величине мелодически сходные фразы) соответствует четырехтакту с переменой размера  $\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$ .

<sup>1</sup> Расстановка тактовых черт дана по главному, хоровому голосу.

Несовпадения ритмики голосов в этом трехголосии даны в двух планах. В малом масштабе не совпадает ритмика сопровождающих голосов внутри каждого четырехтакта (в верхнем голосе —  $\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$ , в нижнем голосе  $\frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4}$ ). В крупном масштабе не совпадают остинатный пятитакт у хора (12 четвертей) и остинатный «четырехтакт» у оркестра (16 четвертей). Расхождение партий оркестра и хора длится 48 четвертей, за время которых у хора тема проходит 4 раза, у оркестра — 3. После того как период ритмических несовпадений крупного масштаба исчерпан, Стравинский дает одно «репризное» проведение хорового пятитакта и начинает оркестровый проигрыш.

Перед нами малая форма из пяти коротких хоровых куплетов. Это тип миниатюрных вариаций на сoprano-остинато, но с мелодико-ритмическими средствами варьирования. Таким образом, ритмический элемент выступил как мерило, критерий музыкальной формы. Сам же тип ритмических вариаций на soprano-остинато — явление оригинальное, новое, характеризующее ритмику XX века.

Полиметрия выглядит особенно затейливой, когда Стравинский для организации многоголосия применяет оба своих характерных метода — и варьирование протяженности, и акцентное варьирование. Вот одна из таких «запутанных» полиметрий — тройная полиметрия из финала Октета:

Стравинский. Октет, III ч.

$\text{♩} = 116$

### Состав голосов полиметрии:

- 1) верхний, ведущий голос, несмотря на размер  $\frac{2}{4}$ , — в ритме румбы  $\frac{3+3+2}{8}$ ;
- 2) нижний, сопровождающий голос — с двуплановым акцентным варьированием: в масштабе мотива из трех нот  $(\frac{3}{8})$  и в масштабе фразы в  $4\frac{1}{2}$  такта;
- 3) средний контрапунктирующий голос, с варьированием акцентов и длительностей трех звуков — *ми — фа — соль* — и ритмической периодичностью двутактов.

Помимо того что каждый голос в отдельности полон внутренних ритмических сложностей, образуется расхождение во времени между периодичностью двутактов в верхнем голосе и периодичностью  $4\frac{1}{2}$ -тактов в нижнем голосе.

Тщательная ритмическая отделка каждого из голосов, густые полиметрические сплетения делают ритмическую сторону этого фрагмента особенно заметной, впечатляющей, требующей напряжения для прослеживания музыкальной ткани. А между тем, по мысли автора, даже столь сильная концентрация ритмических средств словно и не должна привлекать к себе особого внимания, для Стравинского это не кульминационный, а «рядовой» эпизод — трехголосная полиметрия идет *pianissimo*!

Своебразна гармония таких построений. В полиметрии как особом виде полифонии велика роль линеарности. Поэтому как голоса, так и гармонии не совпадают во времени, и по вертикали встречаются части разных гармоний. В последнем примере (№ 170) простая танцевальная мелодия главного голоса может быть гармонизована аккордами тоники и доминанты в ля-бемоль мажоре. В гармонии фрагмента улавливаются черты этих функций: хорошо заметны звуки доминанты — прима и септима доминантсептаккорда (*ми-бемоль — ре-бемоль*) в качестве органного пункта, звуки же тоники улавливаются кое-где по диагонали (например, *до — ми-бемоль — ля-бемоль* в третьем такте). Но элементы функционально определенных гармоний перемешаны со звуками хроматической гаммы в басу (*соль — ля-бемоль — ля — си-бемоль*) и звуками среднего голоса (*ми-бекар — фа — соль*), обыгрывающими другую тональность — *фа* минор.

Гармония у Стравинского в условиях полиметрии проходит словно сквозь призму линеарности, расслаивается на множество противоречащих друг другу элементов, а те вновь складываются в калейдоскопически пеструю, притом остродиссонантную звучность.

**Взаимосвязь  
неквадратности  
с другими формами  
нерегулярности**

комбинациях, сказывается и в группировках тактов. Вполне естественно, что излюбленными у Стравинского являются неквадратные структуры — трехтакты, пятитакты, семитакты, девятитакты. Нестандартность, своеобразие трехтактовых структур Стравинский почувствовал уже в начале своего творчества. Например, песня Рыбака из оперы «Соловей», написанная до «Весны священной» и ставшая рефреном всей оперы, выдержана в строгих трехтактах. Правда, находясь в 1909 году еще под влиянием принятых в XIX веке норм метрики, Стравинский написал четыре трехтакта:

171 Larghetto ♩=80  
Рыбак

3 такта

С Стравинским. Соловей, I д.

3 такта

9

3 такта

и ры - бу ло\_вил в се - ти сво - и рыб мор - ских .

3 такта

на - ло - вия. Мно - го пой\_мал не - бес - ный дух.

Трехтакты в «Петрушке» и «Жар-птице» способствуют воспроизведению русского народного колорита. Как чисто по-русски звучит, например, фраза валторны, характеризующая Ивана-Царевича в «Жар-птице» (структуря 3 + 2 такта):

172 45 Corno

46 Стравинский. Жар-птица

В трехтактах выдержана одна из народных песен, введенная в «Петрушку», — песня «Вдоль по Питерской» из «Танца кормилиц» (см. цифру 112 партитуры).

Пример пятитакта мы видели в женском хоре из «Персефоны», построенном как ритмические вариации на неизменную мелодию

(см. пример 169). Правда, в пятитакте менялся размер, но смены были регулярны —  $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}$ .

Семитакты у Стравинского нам также встречались. Они были в тех двух отрывках из «Персефоны», где в условиях размера  $\frac{6}{8}$

мотивы были равны  $\frac{7}{8}$  (примеры 146, 147). Акцентные вариации исчерпывали себя на седьмом такте, после чего мотив занимал исходное, первоначальное метрическое положение. Таким путем крупная неквадратная структура была порождена применением характерного ритмического приема Стравинского — акцентного варьирования мотива.

Таково же происхождение девятитактовых структур в finale Октета (27 тактов от начала). Полные «периоды обращения» фраз на  $\frac{9}{8}$  в несовпадающих с ними тактах на  $\frac{2}{4}$  и составляют девятитакты. Таким образом, здесь перед нами разные планы и масштабы действия принципа нерегулярности.

Подобно тому как в ритмике Прокофьева регулярность в малом масштабе имела своим естественным продолжением регулярность и в крупном, так у Стравинского нерегулярность в малом масштабе имеет своим продолжением нерегулярность в крупном масштабе. И если отличительной чертой ритмики Прокофьева была система регулярности, то ритмiku Стравинского, как и Шостаковича, отличает система нерегулярности.

### ИСТОКИ РИТМИКИ СТРАВИНСКОГО

Ритмика Стравинского, при всей своей принципиальной новизне, имеет корни в предшествующей музыке и прежде всего — в русской классической музыке и русском фольклоре. Анализ истоков ритмики Стравинского показывает, что не случайно революция в ритмике, оказавшая влияние на развитие европейской музыки, была совершена русским композитором, учеником Римского-Корсакова, на русском материале, на основе русского сюжета.

Конечно, у композиторов и XIX, и XVIII веков не встречается таких сложных длительных полиметрий, какими изобилуют произведения Стравинского. Но многие элементы нерегулярной ритмики сложились до него, а у Стравинского утрировались, развились, усложнились и стали не эпизодическим, а повсеместным явлением. Особенно интересно видеть истоки двух самых характерных приемов, определяющих специфику ритма Стравинского — акцентного варьирования и варьирования протяженности остигнутых мотивов и фраз.

Прием акцентного варьирования в европейской музыке применялся издавна у многих композиторов. Особенно характерен он для определенных жанров классической музыки: вальсов, скерцо, менуэтов.

Акцентное варьирование является разновидностью противоречий мотива и такта, и приводившиеся раньше примеры таких противоречий были взяты именно из скерцо и вальсов (скерцо из Четвертой и Седьмой симфоний Бетховена, вальсы Шопена, Глинки, Чайковского — см. примеры 29—31, 33, 116). Несовпадение величин мотивов и тактов вносит в эти произведения затейливую, остроумную игру мелодии и ритма.

Продолжил ту же традицию и достиг тех же эффектов и Стравинский — как один из характерных образцов приводился отрывок из II части Каприччио в характере танцевальной музыки двадцатых годов XX века (см. пример 143).

**Русская речь, тексты народных песен** В изящной танцевальной теме Каприччио больше чувствуется обобщенный европейский стиль, чем стиль исконно русский, бывший предметом исканий Стравинского в начале творческого пути. А между тем в других произведениях в моменты акцентного варьирования прослушивается именно колорит русского говора со специфическим колеблющимся ударением (не закрепленным, как во французской, польской, в большой степени немецкой речи, за каким-то определенным слогом) — таково, в частности, варьирование четырехзвучной попевки в «Шествии» из «Байки про лису» — см. пример 163, варьирование звуков *до* — *си* (*бемоль*) — *ля* — *соль*.

Текст русских народных песен с характерным варьированием ударений можно считать также источником акцентного варьирования у Стравинского. Из биографии композитора известно, что он тщательно изучал сборники русских песен, в том числе и сборники одних текстов, подбирая материал для «Свадебки» и других сочинений.

Обратим внимание на акценты в текстах сборника песен Балакирева<sup>1</sup> — в них заметна переменность акцента при повторениях слов, причем акценты поставлены рукой составителя сборника. Вот некоторые примеры:

№ 8. А мы просо сеяли.

1. А мы землю нáняли, нáняли.

№ 14. Ехал пан.

1. Ехал пан, ехал пáн.

№ 54. Наша улица широкая.

1. Наша улица ширóкая, широкáя.

7. С(о) молбдцами, да с молодíцами, с молбдцами.

В мелодиях же этих песен соответствующего тексту акцентного варьирования или нет совсем, или оно едва намечено:

<sup>1</sup> М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957.

### Балакирев. Русские народные песни

Акцентное варьирование в словах текста можно считать типичным явлением для русских хороводных песен. Подтверждения дают хороводные песни из сборников других авторов. В песнях донских казаков Листопадова встречаются песни со следующими строками текста (ударения в тексте расставлены мною, в соответствии с метрическими акцентами в мелодии. — В. Х.)<sup>1</sup>:

№ 3 — «Бéрезку, берéзку, бéрезку рубил».

№ 89 — «Ой, дедушка, дéдушка».

№ 102 — «Кúма ль моя кумушка, ты кумá».

№ 141 — «Ой грушица, грушица мóй».

В следующем отрывке из песни «Да у нас нынче белый день» акцентное варьирование слов «белый день» идет при помощи варьирования восьмых и четвертных длительностей в музыкальном мотиве<sup>2</sup>:

Народная песня «Да у нас нынче белый день»  
вставка

Характерные для русской речи колебания акцентов в слове воспроизведены и самим Стравинским в одной из Четырех подблюдных русских песен для женского хора, в песне № 2 «Овсень» (ударения в тексте расставлены мною. — В. Х.):

Стравинский. Подблюдные. Овсень

Акцентное варьирование в русском фольклоре присуще именно текстам, а не мелодиям: редкое исключение — начало песни

<sup>1</sup> А. Листопадов. Песни донских казаков. 1953, т. IV.

<sup>2</sup> Пример приведен в статье: А. Руднева. Ритмика стиха и напева в русской народной песне.

«На Иванушке чапан»<sup>1</sup>. Но и здесь уже во втором куплете варьирование мелодической попевки исчезает.

Другой прием Стравинского — варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз со вставками и усечениями — встречается как один из способов ритмического варьирования самой мелодии. В следующей песне («Не будите меня молоду», из упомянутой статьи Рудневой) сокращения и удлинения мелодических фраз родственны приемам Стравинского:

Русская народная песня «Не будите молоду»

176 ♩ =120  
8/4 7/4  
Не бу - ди - те мо - ло - ду ра - ным ра - но по ут - ру.  
  
178 8/8 10/8  
Вы тог - да е - ве бу - ди - те ког - да сол - нышко взой - дет.

**Русские классики  
XIX века.  
Мусоргский**

Своеобразный акцентный строй русской речи и народного стиха проник в мелодику русских композиторов-классиков XIX века и способствовал новаторским достижениям

русской профессиональной музыки. Творчество русских композиторов XIX века в немалой мере подготовило ритмику Стравинского. Как один из истоков должны быть названы произведения Мусоргского, эстетически близкие Стравинскому обостренной народно-русской характерностью. Родственное в их ощущениях музыкального ритма — ярко выраженная направленность к нерегулярности в целом и в частных приемах (смешанные и переменные размеры, неквадратность, неравенство длины мотивов и фраз).

**Произведения  
Римского-Корсакова**

Стравинского.

Анализ ритмики произведений Римского-Корсакова приводит к мысли о целенаправленности поисков этого композитора в ритмической сфере. Им найдены многие новые возможности нерегулярного ритма, и некоторые прямо подвели к тому, от чего оттолкнулся Стравинский в своих новшествах. Но то, что стало у Стравинского системой, у его учителя подчас брошено случайно и обнаруживается лишь ретроспективно.

Те два ритмических приема, которые мы все время рассматривали как наиболее специфические у Стравинского, найдем и у

<sup>1</sup> Пример приведен в книге: В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, стр. 41.

Римского-Корсакова. Впрочем, первый из них — акцентное варьирование — в том или ином виде можно найти, возможно, у всякого композитора. Примеры же из Римского-Корсакова живо напомнят образцы из Стравинского.

В следующей теме из «Китежа» видно несовпадение мелодических мотивов по  $\frac{5}{8}$  со структурой такта  $\frac{3}{2} \frac{(4+4+4)}{8}$ :

177 ♩ =92  
Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже, II д.

5/8 5/8 5/8 5/8 5/8

Случай несовпадения мотивов по  $\frac{7}{16}$  с тактом в  $\frac{2}{4}$  наблюдаем во II действии «Майской ночи» (2 картина — Голова, посмотрев в замочную скважину, в ужасе отскакивает):

178 Allegro giusto ♩ =138 Римский-Корсаков. Майская ночь, II д., 2 к., № 12

mf 7/16 cresc. 7/16 7/16 7/16 fp

Аналогичные гаммообразные пассажи находим в Скрипичном концерте или «Персепоне» Стравинского (см. пример 142 и следующий, 179):

179 ♩ =96  
Стравинский. Персефона

7/16 7/16 7/16 7/16 7/16

Похожий пример — в окончании I действия «Царской невесты», с противоречием мотивов мелодии на  $\frac{3}{4}$  и такта на  $\frac{4}{4}$ :

180 Animato ♩ =96  
Римский-Корсаков. Царская невеста, I д.

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

В данном примере нарушение согласования между структурой мелодии и такта содействует ощущению неустойчивости, вносимо-

му гармонией; обостряющий ритм поддерживает и усиливает неустойчивость гармонии во время остановки на одном аккорде, с тем чтобы оттенить последующую устойчивость каденционного завершения.

Своеобразные примеры акцентного варьирования у Римского-Корсакова — во вступлении к «Садко» и других вариантах «темы моря», в Былине о Волхе Всеславиче из «Садко» и эпизоде «слышны бубенчики и наигрыши домр» из «Сказания о невидимом граде Китеже».

181a) Largo  $\text{d} = 44$   
Римский-Корсаков. Садко

6)  
Римский-Корсаков. Садко

в)  $\text{d} = 76$   
Нежата  
Про - све - тя све - тел ме - сяц на не - бе,  
ро - дил - ся мо - гуч бо - га - тырь во Ки - е - вь,

101 Allegretto  $\text{d} = 100$   
(слышны бубенчики и наигрыши домр)

Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже. II д.

Принцип варьирования протяженности остинатных мотивов и фраз вряд ли можно причислить к особо характерным для Римского-Корсакова. Но именно в его произведениях встречаются такие построения тем, какие привели к ритмике «Весны священной».

Так, прием вставок, отличительный для техники «Весны священной», находим в некоторых моментах опер Римского-Корсакова.

Вставка дополнительного такта, с переменным метром, есть в одной из тем I действия «Ночи перед Рождеством» (5 сцена. Бакула наваливает на спину мешки):

182 Allegro ma non troppo  $\text{d} = 84$

Римский-Корсаков. Ночь перед Рождеством. II д.

Правда, вставка здесь очень заметна и выделяется из своего окружения. Но уже совсем «по-стрavinскому» выглядят «незаметные» вставки в темах-наигрышах из «Снегурочки» и «Садко».

В скрипичном наигрыше из III действия «Снегурочки» (сцена в заповедном лесу), напоминающем «Камаринскую», фраза в  $\frac{3}{4}$ , поставленная между основными фразами в  $\frac{4}{4}$ , делает внутренний ритмический «сдвиг» к нерегулярности, несмотря на нанизывание, казалось бы, одинаковых наигрышных оборотов:

183  $\text{d} = 132$   
V-ni

Римский-Корсаков. Снегурочка. III д.

В 4-й картине «Садко» ответы русского хора иноземным гостям сопровождаются также скрипичным наигрышем с «незаметной» вставкой, вносящей некоторую затейливую «путаницу» в бесхитростную мелодию:

184 Allegro non troppo  $\text{d} = 112$   
V-ni  
 $\text{pp}$

Римский-Корсаков. Садко. 4 к.

Конструкция этих тем Римского-Корсакова удивительно близко подводит к построению тем Стравинского — см. хотя бы «Пляски щеголих», «Игру двух городов», хор «Не кличь, не кличь» из «Свадебки» (примеры 151, 152, 153). А в маленьких фортепианных пьесах «Пять пальцев» (1921 г.) находится словно «человеческая

стающее звено» между Римским-Корсаковым и Стравинским. Там есть Allegretto на теме, близкой «Камаринской» и, следовательно, только что приведенному скрипичному наигрышу из «Снегурочки». Протяженность мелодических фраз в Allegretto варьируется в убывающей арифметической прогрессии (считая от опорной вершины фа) —  $\frac{6}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$ :



Остается сказать об использовании неквадратных структур у Римского-Корсакова.

Неквадратность структур для Римского-Корсакова весьма характерна и порой играет очень важную выразительную роль. Неквадратны уже некоторые народные песни, включенные в произведения: «А мы просо сеяли», трехтакты («Снегурочка», «Майская ночь»); «Дубинушка», трехтакты («Дубинушка», Русская песня для оркестра, оп. 62); «На море утешка купалася», структура 2+1, 2+1, 2 («Сказка о царе Салтане»); «Колядую, колядую», структура 3,3,2,3,3,1 («Ночь перед Рождеством»); «Ой, рудду, рудду», структура 2+1, 2+1, 3, 3 («Ночь перед Рождеством»).

Но гораздо большее разнообразных неквадратностей в собственных темах композитора. Здесь мы встречаемся и с трехтактами, и с пятитактами, и с семитактами, которые служат для Римского-Корсакова своеобразным средством характеристики народных персонажей или колоритной старины. Неквадратность для Римского-Корсакова — это важный способ воспроизведения народных черт. Поэтому в этой манере «говорят» многочисленные народные персонажи его опер.

Искусно, «кругло» сказывает былину о Волхе Всеславиче Нежата (1 картина «Садко»), его речь облечена в стройные трехтакты — см. пример 181 в.

Чинно пирут торговые гости, соблюдая обрядовую степенность (та же картина «Садко»), — от слов «Обносите зеленым вином» пение начинается в трехтактовой манере.

«Кабы была у меня золота казна» — торжественно, по-старинному говорит Садко, ритмика речи — трехтактовая.

Пляска скоморохов в 1 картине, хороводная песня Садко «Заиграйте, мои гусельки» во 2 картине — также выдержаны в трехтактовых структурах.

Очень интересна выразительность трехтактовой ритмики в сцене Любавы и Садко из 3 картины.

В арии «Ох, знаю я, Садко меня не любит», где лирическое высказывание героини прямо, чистосердечно и не облечено в условную старинно-светскую манеру, структура музыкальной речи двухтактна и квадратна. Но вот появляется Садко. Любава обращается к нему «как принято», по обычаю, стилизуя речь под старинные обороты — «Что же ты, Садко, моя ладушка, с пиры идешь, сам кручинишься?». Стилизация ритма дана через трехтакты:

Садко отвечает столь же степенными старинно-повествовательными фразами, облеченными в трехтактовые ритмы: «Чарой-то и впрямь обнесли Садка». Лишь когда Любава не может скрыть своего волнения, в ее «речи», несмотря на тот же былинный стиль текста — «А и что с тобой, добрый молодец?», — появляются обычные двухтакты.

Вот еще показательный пример контраста квадратности и неквадратности в той же опере. В 4 картине иноземные гости, Варяжский, Индийский, Веденецкий, поют свои песни в двухтактовых и четырехтактовых структурах. Реплики изумляющегося русского народа между ними вносят ритмическую контрастность — хор имеет тактовую структуру 9+3, а сопровождающий наигрыш скрипок — как раз то варьирование протяженности фраз, которое впоследствии стало одной из основ ритмики Стравинского (см. пример 184). Эти сцены особенно ясно показывают, что неквадратность, в частности трехтактовость, становится важнейшим средством выражения характерного русского колорита у Римского-Корсакова, что и воспринял от него Стравинский в самом начале своего творческого пути.

Оперу «Садко», из которой было приведено уже много примеров интересных ритмических находок, следует расценивать как новаторскую не только в области гармонии (сцены в «подводном царстве»), но и в области ритма (сцены в «надводном государстве»).

В «Снегурочке», «Ночи перед Рождеством», «Царской невесте», «Китеже» встречаем темы с необычными «недодержками» звуков, нарушающими квадратность, или, наоборот, с вокальными, песенными «затяжками» в конце фраз. Тот же прием затяжек концов применен в Интермеццо II действия оперы «Царская невеста» (Любаша медленно, оглядываясь по сторонам, крадется между домов): мелодия песни Любаши «Снаряжай скорей»

здесь наделена долго протянутыми звуками в конце каждой фразы. Таким путем структура мелодии полностью лишается квадратности — 5,5,3,3,5:

Римский-Корсаков. Царская невеста. III д. Интермецио

Но с какими бы конкретными образами ни связывалась не-квадратность, для композитора в этом отступлении от квадратной нормы, все еще господствовавшей в музыке и в конце XIX века, в расширении или усечении нормативной структуры была привлекательность новизны, нестандартности приема. Это мы и наблюдали у Римского-Корсакова.

Итак, ритмика Стравинского развилась не на пустом месте и была подготовлена, в первую очередь, на русской почве.

#### ПРОЯВЛЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ РИТМИЧЕСКОЙ РЕГУЛЯРНОСТИ У СТРАВИНСКОГО

Разобранные выше приемы и средства нерегулярной ритмики так же определяют специфический стиль Стравинского, как нерегулярность временных соотношений при сравнительно малой роли акцентности определяет стиль Шостаковича, а многоплановая регулярная акцентность — стиль Прокофьева. И подобно тому как стиль Шостаковича включал отдельные случаи временной равномерности и значительной акцентности, а стиль Прокофьева — случаи непрерывных тактовых смен и неквадратности структур, так и стиль Стравинского вмещает в качестве отдельных случаев, со специальными выразительными задачами, неизменность такта, периодичность фраз, квадратность структур, а также — безакцентность.

Названные виды ритмической регулярности наибольшее значение имеют в ранних сочинениях Стравинского и все меньшее — в последующих. Так, из ранних балетов наиболее периодична и квадратна ритмика «Жар-птицы». Здесь ритмика, как и другие

элементы музыкального языка, еще несет на себе отпечаток средств XIX века.

Чрезвычайно интересны проявления ритмической регулярности в «Петрушке». В этом, уже вполне оригинальном произведении, Стравинский прощается с традиционной ритмикой. Она больше не является его собственным времененным ощущением и оценивается со стороны как характерная деталь изображаемой натуры, подобно цитированным уличным мелодиям. Так же как уличная музыка, заметно выделяясь в «Петрушке», подчинена собственной гармонии композитора, традиционная регулярная ритмика занимает много места, но подвластна принципу нерегулярности Стравинского.

Последнее хорошо заметно, например, в эпизоде с уличной танцовщицей, в «Русской», в вальсе Балерины и Арапа.

Эпизод «Уличная танцовщица танцует, отбивая такт треугольником» (1 картина, ц. 13 партуры, тема си-бемоль мажор на  $\frac{2}{4}$ ), как гласит приведенная ремарка автора, должна быть образцом регулярно-акцентного ритма. Действительно, фразы мелодии периодичны, размер четный и постоянный, удары треугольника равномерны, структура квадратна, тема остинатно повторяется. Стравинский добавляет один только штрих — перед началом темы он вписывает один такт подготовки или передышки. Структура за пределами темы сразу становится неквадратной: 1+8, 1+8. А в одном из дальнейших проведений тема полиметрично переплетается с вальсом музыкального ящика (ц. 16).

В вальсе Балерины и Арапа (3 картина, ц. 71, тема ми-бемоль мажор), хотя и есть легкое расхождение между акцентами аккомпанемента и мелодии, структура как будто безупречна в своей квадратности. Лишь в конце темы подстерегает неожиданность: вместо заключительной каденции в восьмом такте (1 такт до ц. 72) наступает пауза величиной во весь такт.

Главная тема «Русской» (1 картина), несмотря на строгую квадратность (4+4), лишена концентрированных ударений на сильных долях. Разными средствами акцентируются и первая и вторая доля, кое-где — полудоли (вершина мелодии, ритмическая остановка, громкостной акцент). Колеблющаяся синкопичность все время оспаривает приоритет сильной доли:

Стравинский. Петрушка. Русская



В одном из репризных проведений той же темы Стравинский перемещает тактовую черту к местным ударениям и ставит ее посреди первоначального такта (ц. 37 и 38).

Квадратность как жанрово характерную деталь Стравинский изредка использует и в последующем творчестве. Много лет спустя, в Симфонии в трех частях, появляется марш до мажор, с начальным «квадратом» в группировке тактов (см. пример 140 б). Отступления от регулярности в нем значительны — квадратность не распространяется дальше и к тому же нарушается сменой размера в четвертом такте.

А вот пример квадратности в произведении более раннем, чем упомянутая симфония, — светлая хоральная песня в коде финала Октета (также в до мажоре):

Стравинский. Октет, III ч.

Квадратность «солидно» подкреплена сменами гармоний через четыре такта и остинатным ритмическим рисунком (остиинатный двутакт). Индивидуальность автора выдает одна, «стравинская» черта: ритмика коды, несмотря на двуплановую регулярность, обогащена синкопами — заключительный хорал дан... в ритме румбы ( $\frac{3+3+2}{8}$ ).

Оригинальнейшие находки Стравинского в акцентной ритмике дополняются столь же оригинальными находками в противоположной сфере — в безакцентности. Если группа акцентных

средств использовалась, в частности, для создания русского колорита, то безакцентность с таким же успехом послужила воплощению колорита инонациональной культуры — японской поэзии. Так в «русский период» творчества между «Петрушкой» и «Весной священной» появились «Три стихотворения из японской лирики». В одном из писем Стравинский объясняет безакцентный ритм мелодии желанием воспроизвести типичный строй японского языка и стихов. «...Этими соображениями — отсутствием ударений в японских стихотворениях — я и руководствовался, главным образом, при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был — перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были, таким образом, исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линейная перспектива японской декламации»<sup>1</sup>.

И действительно, все три романса сочинены так, что акценты в метрике слов и в метрике такта взаимно уничтожают друг друга, и мелодия свободно парит над инstrumentальным сопровождением:

Стравинский. 3 стихотворения из японской лирики.  
№ 1 Аканто. Русский текст А. Брандта.

190      *Moderato*

Я бе\_лы\_е цве\_ты в са\_ду те\_бе хо\_те\_ла по\_  
ка\_зать. Но снег по\_шел.  
Не ра\_зо\_брать, где снег и где цве\_ты!

#### ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ РИТМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТРАВИНСКОГО

##### Общие ритмические приемы Формообразования

При определении формообразующей роли отдельного элемента мы получим наиболее полное представление о его значении для музыкального языка композитора. Начнем с ритмических приемов формообразования, которые можно считать общими для композиторов как XX века, так и предыдущей эпохи.

<sup>1</sup> Цит. по статье: Вл. Д [ержановский]. «Из японской лирики» И. Стравинского. «Музыка», 1913, № 159, стр. 835.

Рельеф крупной формы Стравинский нередко вырисовывает теми ритмическими средствами, что и многие другие композиторы XX века (например, Шостакович или Прокофьев), — вводит в тант новой (чаще меньшей) величины на грани разделов — см. упоминавшийся пример 140 б из финала Симфонии в трех частях, сокращенным тектом перед вторым предложением периода. Противоречия между мотивом и тектом в предыктовых частях формы, вносящие балансирующую неустойчивость и тяготение к последующей опоре, которые выше отмечались в вальсах Шопена, Глинки, произведениях Гайдна, Прокофьева, Шостаковича, Римского-Корсакова, в том же значении используются и Стравинским. У него они имеют вид, как обычно, акцентного варьирования. Характерный пример (см. № 142) — вступление к главной теме финала Скрипичного концерта: вступительный пассаж, полный ритмических противоречий благодаря акцентному варьированию мотивов, имеет функцию неустоя, предыдка и предшествует главной теме, в которой мотив приходит в согласование с тектом и выполняет функцию устоя, икта.

#### Специфические приемы ритмического формообразования у Стравинского

#### действия каждого ритмического приема.

Даже такой простейший, казалось бы, прием, как варьирование акцента при остинатных повторениях мотива, по замыслу Стравинского, приводит к построениям величиной в 7 и более тактов.

Варьирование протяженности как способ развития более крупных тематических единиц — фраз и мотивных групп — мог охватить своим действием самостоятельный раздел формы, весьма впечатительной величины — в «Великой священной пляске» он составлял 33 такта.

Десятки тактов может поддерживаться и противоречие голосов в полиметрии. Среди примеров на этот вид техники Стравинского был хор из «Персефоны» — 25 тактов (№ 169).

Протяженные построения наподобие двух последних в классическом учении о форме соответствуют развитому периоду или однотемной малой форме. В отличие от классических форм, в данных построениях Стравинского главным конструктивным фактором выступает не гармоническое развитие, замыкающееся каноном, а ритмическое развитие, заканчивающееся первоначальным, исходным вариантом. Таким образом (как отмечалось выше), ритм становится мерилом, критерием музыкальной формы.

Наиболее показательный метод специфического формообразования Стравинского — полиметрическое развитие. Обратимся к новым примерам.

Следующая тема из оперы «Мавра» представляет собой относительно завершенный раздел увертюры к опере. Произведение,

это выдержано в характере юмористической стилизации под русский бытовой роман, тема насыщена песенными интонациями, сопровождается простейшими гармониями тоники и доминанты:

Стравинский. Мавра. Увертюра

Принцип развития в данном эпизоде — ритмические вариации. Миниатюрная местная «тема» (как и в финале «Весны священной», это скорее тематическое ядро) занимает 4 такта, в ней ритмика главного голоса и аккомпанемента совпадает — таково исходное ритмическое положение вариаций. Характерное линейное расслоение есть уже и в этом четырехтакте, оно — в гармонии: тоника и доминанта появляются разновременно в многоголосной мелодии и в аккомпанементе, образуя полифункциональные наложения. В пятом такте начинается первая ритмическая

вариация на местную тему: мелодия вступает «с опозданием» на четвертную ноту и «расходится» с аккомпанементом на одну долю такта. В десятом такте начинается вторая вариация — голоса не совпадают на восьмую ноту, то есть на половину доли такта. Острое временное противоречие голосов поддерживается в заключительном гаммообразном ходе (такты 16—18), а в начале следующего раздела увертуры (такт 19) голоса, наконец, встречаются, метрически совпадают, вновь занимая исходное ритмическое положение.

Еще пример подобного же ритмического развития внутри отдела формы — четко очерченный и замкнутый кадансом девятиверхий период из I части Октята для духовых:

В периоде отчетливо различимы три стадии ритмического развития: 1) исходное метрическое совпадение голосов (тт. 1—4), 2) их серединное «расхождение» в восьмую (полудолю — тт. 5—8), 3) совпадение в заключительном аккорде (т. 9).

Наибольшая самостоятельность ритма

Сравним участие гармонии и ритма в формеобразовании приведенных сравнительно завершенных построений.

В окончании периода Октята (см. пример 192) вступает в действие активный гармонический каданс. Установление заключительной тоники (это конец I части Октята) происходит одновременно с точкой совпадения голосов, гармония и ритм действуют параллельно. Помощь со стороны гармонии получает ритм и в отрывке из «Мавры» (см. пример 191) — в момент окончания темы происходит разрешение доминанты в тонику и икт формы (начало следующего раздела) показан метриче-

ским совпадением голосов одновременно со вступлением тоники. Однако в обоих примерах функционально-гармонические отношения активизируются лишь в каденционном участке, в построении же в целом они инертны и не создают того самостоятельного гармонического развития, которое было нормативным для классической формы. Гармонии в теме из «Мавры» — это однообразное чередование тоники и доминанты, гармонии в теме Октята в первых четырех тактах представляют собой перемещение на тоническом трезвучии, а в следующих четырех тактах — движение параллельными секстаккордами по ступеням гаммы. Вся же динамика внутритематического развития, растущая напряженность и кульминационная острота вызываются временным несовпадением голосов. Даже сама каденционная активность гармонии возникает под сильным давлением напряженной, неустойчиво-балансирующей ритмики, ищущей опоры.

Таким образом, в стиле Стравинского мы констатируем принципиально новое значение ритма, выдвижение его на первый план в формеобразовании. Ритм Стравинского, безусловно, самостоятелен в форме.

Сравним самостоятельность ритмики разнообразных произведений Стравинского с самостоятельностью ритмики в связках, предкадансах классической формы, проанализированных в главе I. Мы обнаружим различие и количественное и качественное.

Количественное различие состоит в неодинаковой протяженности сравниваемых участков формы: в классической форме часть протяженность приблизительно от двух до восьми тактов, для Стравинского характерна длительность начиная от семи восьми тактов и кончая двумя-тремя десятками тактов. Более значительная протяженность говорит в пользу большей самостоятельности ритма у композитора XX века.

Особенно важно качественное различие. Оно заключается в новом назначении и местоположении в форме сходных видов ритмики.

В классической форме моменты самостоятельного действия ритма приходились не на экспонирование главных тем, а на построения между ними, перед ними, после них или на краткие предкадансовые участки внутри них. Моменты самостоятельного ритма использовались по контрасту с ритмикой, господствовавшей в главных темах и во всей форме.

У Стравинского, наоборот, самостоятельное ритмическое развитие приходится на изложение главных тем (главная тема финала «Весны священной», главная тема I части Октята, хоры из «Соловьев», «Персефоны», марш из «Байки про лису», тема фортепиано из I части Симфонии в трех частях). На основе ритмического развития строятся, даже первоначально задумываются автором многие темы, носители основных идей в произведениях Стравинского.

В творчестве Стравинского мы сталкиваемся с наибольшей сравнительно с предшественниками и современниками самостоятельностью ритма.

Примечательно, что в музыкальном языке Стравинского сохранили свое влияние условия максимального выявления самостоятельности ритма, сложившиеся в классической форме: свернутость мелодической линии и ограниченность движения в гармонии. Именно неразвернутость линии, краткость попевок отличает мелодику Стравинского, что вовсе не мешает ее выразительности, характерности, индивидуальности. Сжатость диапазона и краткость мелодических линий вместе с оstinatностью гармонии поддерживает эффекты ритма.

#### Ритм как динамическая основа формы

Приципиальное завоевание Стравинского в ритме — огромное развитие его конструктивно-динамических возможностей. Как показывает анализ примеров, ритм в творчестве этого композитора взял на себя часть задач, в классической форме разрешавшихся гармонией. Динамика ритма в меру своих возможностей и, конечно, не до конца заменила горизонтальную динамику гармонических тяготений. Другую часть прежних задач гармония по-прежнему выполняет и в музыкальной форме Стравинского — задачи связности. В то время как ритм в теме Стравинского проходит все стадии самостоятельного динамического развития, гармония, задержавшись на одном комплексе, прочно связывает раздел в единое целое. Гармонической связности Стравинский добивается и на гранях формы, между разделами. В одних случаях он оставляет общие звуки между построениями, в других — активизирует гармонические или мелодические тяготения, соединяет разделы и части оборотом D — T или поступенным, гаммообразным ходом. Динамической же основой формы стал ритм.

А если музыкальная форма черпает свою динамику прежде всего из ритмических соотношений, это свидетельствует о внутреннем преобразовании формы.

Среди разных конкретных видов новой малой формы у Стравинского есть одна четко откристаллизовавшаяся структура, целиком определяемая главенством ритма, — ритмические вариации (из наших примеров особенно показательны рефрен «Великой священной пляски» и тема из «Мавры»).

«Музыкальные элементы, которые сегодня необходимо исследовать, это ритмика, ритмическая полифония и мелодические и интервальные конструкции»<sup>1</sup>, — это высказывание Стравинского показывает, какое значение придает ритму сам композитор.

Не будем забывать, однако, что сфера самостоятельного конструктивно-динамического действия ритма ограничивается малой формой. С этой особенностью ритмики, а также с названными вы-

ше особенностями мелодики и гармонии Стравинского связано преобладание сюитного принципа в построении крупных форм. Балет, мелодрама, пантомима, оратория, месса, канцата, опера, вокальный цикл, сама сюита — все эти жанры, в которых больше всего работает Стравинский, основываются, в первую очередь, на сюитном принципе композиции. Даже в симфониях, сонатах, концертах композитор избегает традиционной сонатной формы. Принципиальный отказ от сонатности вполне понятен в стиле Стравинского — ведь эта форма базируется, в первую очередь, на тонально-гармонической логике и динамике.

Ритмика Стравинского в эмоциональном плане тонизирующая и остра. Связанная с этими качествами ритмики система нерегулярности действует на протяжении всего многоликого творчества Стравинского, «человека тысячи одного стиля»<sup>1</sup>.

Разноголосица гомонящей толпы (в «Петрушке»), народная обрядовая речь со всеми оттенками русского говора (в «Свадебке»), таинственность и экзотика язычества, оргиастические танцы (в «Весне священной»), сказочные марши и шествия (в «Байке про Лису», «Истории солдата») — вот образы, с которыми связано происхождение и развитие форм нерегулярной ритмики Стравинского. Раскованность танцевального движения (в Регтайме, Piano Rag-music, Ebony Concerto), юмористичность стилизации («Мавра»), светский блеск, пикантность выдумок, захватывающая виртуозность (неоклассические камерные произведения) — таково продолжение жизнедеятельности ритма Стравинского. В строгой и торжественной музыке античной «Персефоны» и «Орфея», библейской «Симфонии псалмов» внутреннюю динамику поддерживают ритм. Будь то острый драматизм или мягкий юмор, истовый плач или светлое хоральное пение, кульминационное напряжение или конечное затихание — во всем активно участвует деятельно-неутомимый, переменчивый и всегда живой ритм Стравинского.

<sup>1</sup> Цит. по книге: Б. Ярутовский. Игорь Стравинский, стр. 5.

<sup>1</sup> I. Stravinsky. Gespräche mit R. Craft, S. 189.

## V. КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР РИТМИКИ XVIII—XX ВЕКОВ (Заключение)

Краткий и неизбежно эскизный обзор ритмических стилей будет вестись в основном в хронологическом порядке. Из ритмических стилей XX века будут затронуты некоторые новые, не вошедшие в монографические главы и в обзор литературы о ритме, но настолько значительные, что их рассмотрение требуется самой той данной работы.

\*

В музыкальной ритмике XVIII—XIX веков тесно взаимодействовали тенденции к тем крайним ритмическим типам, которые в XX веке проявили себя в качестве индивидуальных стилей отдельных композиторов.

На протяжении огромного исторического периода — от XVIII (и даже раньше — от XVII) до первой половины XX века включительно — можно наблюдать постоянство связей определенных ритмических типов с одними и теми же музыкальными факторами.

Одно из этих постоянств — связь каждого типа ритмики с каким-либо определенным складом музыки: полифоническим, гомофонно-гармоническим или смешанным полифонно-гармоническим.

С гомофонно-гармоническим складом непременно связан регулярно-акцентный тип ритмики.

Как бы утяжеленный весомостью, содержательностью вертикали, аккордово-гармонический склад гораздо более инертен и неподвижен во времени, чем полифонический (имитационно-полифонический), этого груза лишенный и организованный в большей мере уже самим тематическим подобием голосов. Аккордово-гармонический склад нуждается в том, чтобы высокоорганизованные временные средства регулировали его развитие. Идеальным помощником гармонии здесь оказывается неизменный тактовый метр (вместе с метром высшего порядка). Тактовый метр, опирающийся на инерцию временного восприятия, размещает гармо-

нические комплексы на самых «выгодных» местах — в моменты инерционных ожиданий. Неизменный метр сопутствовал гомофонно-гармоническому складу на протяжении всего времени его существования. Не расстались с ним ни Вагнер, ни Скрябин, ни Дебюсси, поскольку он оказался необходимым средством для выявления богатейшего содержания их гармонии. Прочность связей аккордово-гармонического склада со строго организованным метром еще раз подтвердил опыт музыки Прокофьева.

С полифоническим складом связана всякого рода ритмическая нерегулярность. Необходимое условие существования полифоний вообще — ритмическая самостоятельность голосов. Отсюда и возникает потребность индивидуализировать каждую мелодическую линию и избегать их временных совпадений. Смешанный полифонно-гармонический склад оказывается наилучшей средой для нерегулярной акцентности. Этот тип ритмики непременно содержит и регулярность, способствующую гармоническому развитию, и нерегулярность (нарушение регулярности), выявляющую полифоническое начало.

Другие проявления постоянных связей ритма — связи с различными истоками музыки: пением, речью, танцем — и с двумя главнейшими музыкальными жанрами: вокальным и инструментальным.

Пение, не сопровождаемое танцевальными движениями (как в русской протяжной песне), — тяготеет к нерегулярности и безакцентности. Речь в прозе (претворенная в старинных одноголосных хоралах и всевозможных речитативах) передается с помощью нерегулярной ритмики, акцентной или безакцентной. При перенесении в инструментальную сферу она наделяется равномерным сопровождением, то есть реальной времязмерительностью. Стихотворная речь отражается в регулярной ритмике, больше или меньше акцентируемой. Танец передается в яркой акцентности, с преобладающей регулярностью, но с возможными острыми нарушениями регулярности. Сфера вокальной музыки в общем отличается тяготением к нерегулярности, сфера инструментального творчества — к регулярности.

### Тенденции ритмики XVII—XVIII веков

В европейской музыке XVII—XVIII веков вместе с формированием классических жанров и форм, ростом автономии инструментальной музыки, вызреванием классической функциональности в гармонии идет наступление регулярных форм ритмики, существующих с остатками полифонической нерегулярности и еще дающих место очень организованной нерегулярности старинных танцев.

Уже во второй половине XVII века достаточно ясно проступила тенденция к регулярной акцентности, впоследствии представшая в наиболее развитом виде у венских классиков. Пути к стилю

венских классиков, по наблюдениям исследователей, пролегали через ритмику танцевальной музыки, и не только народную, но и балетную. Вот что пишет об этом Конен в книге «Театр и симфония (Роль ранней оперы в формировании симфонии)», в главе «Французский музыкальный театр и структура классической симфонии»: «Принцип танцевальной остинатности, расчлененной периодичности, подчеркнутых и строго уравновешенных контрастов — все эти неотъемлемые черты классической симфонии стали достоянием общеевропейской музыки главным образом благодаря типу великолепного стилистически законченного спектакля, который впервые сложился в середине XVII века в творчестве Люлли». «В основе исканий Люлли — тенденция к типизированной упорядоченности. Близость к танцевальному началу проявляется в следующих моментах:

1. в длительной остинатности одной ритмической ячейки;
2. в простоте и лаконичности ячейки;
3. в ясной акцентированности сильной доли<sup>1</sup>.

В период формирования венского-классического стиля интересно видеть параллелизм двух важнейших организующих основ классической формы — гармонической функциональности и метра: метрически опорные моменты выдвигают гармонию на видные места, гармонические же комплексы своими вступлениями материализуют метр, вносят реальную весомость в метрические акценты. Яркие примеры параллелизма дают произведения только что упоминавшегося Люлли. Взаимодействие гармонии и метра проявляется здесь, например, в параллелизме квадратности метрической структуры и каденционности гармонии. В хорах и оркестровых эпизодах опер Люлли, пронизанных танцевальностью, одноза другим следуют четырехтактовые построения, заканчивающиеся обязательными кадансами. Фактурный склад произведений Люлли — гомофонный, аккордовый, то есть именно тот, который более всего благоприятен для активизации метра и гармонии и, кроме того, нуждается в этих сильных организующих средствах.

Связь регулярно-акцентного метра с гомофонно-гармоническим складом столь органична, что при введении регулярной акцентности в полифонический склад последний, по существу, начинает подчиняться принципам гомофонно-гармоническим, хотя и сохраняет внешний вид имитационной полифонии.

Такого рода построения, принципиально гомофонно-гармонические, но в полифонической фактуре, очень характерны для многих произведений XVII—XVIII веков. Представим их себе по одной из частей Кончерто гроссо № 3 Корелли. В концерте есть фугато до минор, написанное на тему в четыре такта. Тема со сходными мелодическими мотивами и с каденцией в четвертом такте поочередно проводится у каждого из четырех голосов. В результа-

<sup>1</sup> В. Конен. Театр и симфония. (Роль ранней оперы в формировании симфонии.) М., 1968.

те складывается экспозиция фуги в 16 тактов строгого квадратного строения (4+4+4+4), рассеченная четырьмя регулярно появляющимися каденциями. Из-за ритмического совпадения голосов (хотя бы в гармонической каденции каждого четвертого такта) многоголосие такого рода лишается своего элементарного, первейшего полифонического признака — ритмической контрастности голосов. (В начале книги был приведен отрывок из Кончерто гроссо № 1 Корелли как образец многоплановой ритмической регулярности.)

Следует заметить, что прием имитации, требующий обязательного повторения темы на протяжении произведения, причем преимущественно в ритмически неизменном виде, выявляет здесь свои новые качества. Как пишет Бринер (в книге «Жизнь музыки как временного искусства»), к абсолютной повторяемости привело развитие имитационной техники<sup>1</sup>.

Регулярные формы ритма продолжали жить полнокровной жизнью и в первой половине XVIII века, особенно на итальянской почве. Как стилистическая особенность они вошли, в частности, в инструментальную музыку Вивальди, оказавшую воздействие на великого немца — И. С. Баха. Последний подметил у итальянских мастеров, впрочем, не только общенациональную черту их ритмики — регулярность, но также и очень своеобразные нарушения регулярности. Например, в 16 концертах разных авторов (Вивальди, Марчелло, Телемана и др.), переложенных Бахом для клавесина, встречаются всевозможные неквадратные структуры: тем: по три, пять, семь тактов, даже по два с половиной такта. Так, в finale концерта № 9 соль мажор (Вивальди) первая часть в характере быстрой жиги на  $\frac{12}{8}$  имеет следующее строение (числа обозначают количество тактов):

$$2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 4 + 5$$

В танцах и отдельных инструментальных пьесах XVII—XVIII веков их создатели питают интерес к различным нарушениям регулярности ритма, к сопоставлениям и противоречиям регулярного с нерегулярным. Например, в сборнике Витали «Итальянские клавесинисты» находим капричио Дуранте (первая половина XVIII века), выдержанное в переменном размере  $\frac{4}{4} : \frac{2}{4}$ , куранту Фрескобальди (первая половина XVII века), построенную на гибком чередовании квадратных и неквадратных структур.

Прослеживание традиции нерегулярно-акцентной ритмики, таким образом, подводит нас уже к самому дальнему рубежу зафиксированного исторического периода, к началу XVII века. Один замечательный образец ритмической нерегулярности встречаем здесь у старейшины итальянских композиторов — Монтеверди.

<sup>1</sup> A. Briner. Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst.

Это знаменитый ритурнель из оперы «Орфей» в переменном размере  $\frac{3}{4} : \frac{6}{8}$ . Приведем его верхний голос, добавив к старинной орфографии пунктирные черты для обозначения границ переменных тактов:



Огромное разнообразие старых и новых форм ритмики XVII—XVIII веков оказалось обобщенным и поднятым на высшую ступень искусства в творчестве И. С. Баха.

**Ритмика Баха** представляет особый интерес, так как в его индивидуальном стиле соединились свойства двух исторически различных складов — полифонического и гармонического. Стоя на границе двух эпох, Бах старую технику полифонистов поставил на новую гармоническую основу. Будучи общепризнанным полифонистом, Бах отличается от своих современников, композиторов первой половины XVIII века, например от Генделя, именно несравненным богатством гармонического содержания музыки. Среди отдельных достижений Баха в гармонии отметим хотя бы развитие функции субдоминанты<sup>1</sup>.

Значимость гармонического начала очевидна при анализе форм произведений Баха. Например, в фуге: архитектоника прivedений темы образует один план формы, а распределение частей благодаря кадансам и повторениям составляет другой план формы фуги<sup>2</sup>. Если даже в фуге, высшей контрапунктической форме, не говоря уже о произведениях чисто гомофонного склада, каких

<sup>1</sup> Специальное внимание значению этой функции в тематизме Баха уделяет Вл. Протопопов (История полифонии в ее важнейших явлениях. М., 1965, глава «Полифония И. С. Баха», стр. 70—81). Приводя много убедительных примеров, автор «Истории полифонии» доказывает, что выдвижение субдоминанты отличает баховские полифонические темы от сходных вариантов тем у его предшественников и современников.

Еще один важный вывод той же работы указывает на связь гармонии с ритмом в полифонической теме Баха. Приведем абзац со стр. 69: «Бах стягивал интонации вокруг важнейших ладовых опор, ритмически выделяя последние. При этом очень существенно, что мелодические (секундовые) тяготения сочетались с гармонической функциональностью в ладу: T—D—S, и, может быть, в сочетании мелодических тяготений с гармоническими заключен «секрет» художественной выразительности баховской темы».

<sup>2</sup> Этот вывод также сделан Протопоповым в книге «История полифонии в ее важнейших явлениях», стр. 142.

немало у Баха, гармонические явления играют столь значительную, определяющую роль, гармония как основа стиля в целом не подлежит сомнению. Являясь завершителем полифонической эпохи, Бах в то же время стал и крупнейшей фигурой новой, гармонической эпохи. Поэтому стиль его в целом следует определять не только как полифонический, но как полифонно-гармонический.

В ритмике Баха в связи со смешанным, полифонно-гармоническим стилем существуют те различные типы ритмики, которые прочно связаны как с гомофонно-гармоническим, так и с полифоническим складом, а кроме того — тот тип ритмики, который возникает в смешанном полифонно-гармоническом складе. В произведениях Баха достаточно велико значение всех трех типов ритмики, выделенных нами в самостоятельные, — времязмерительного, регулярно-акцентного, нерегулярно-акцентного. И все-таки можно заметить общую тенденцию ритмики Баха: интенсификация метра и усиление метрической регулярности. Это качество ритмики Баха прямо связано с гармонической основой его стиля.

#### Начнем с времязмерительной ритмики.

По своей природе она связана с вокально-речевыми источниками музыки. Образцы «безакцентной» ритмики, где ведущая организующая роль в ритме принадлежит равномерному отсчету времени, — это в основном фуги в духе хоровой полифонии строгого стиля, с темой крупными длительностями в размерах  $\frac{2}{2}, \frac{2}{1}$ .

Примерами могут послужить две фуги из Мессы си минор: № 3 фа-диез минор и № 6 ре мажор (она же под № 24 заканчивает мессу). Отдельные голоса полифонии весьма прихотливы и разнообразны. Объединяет их дополняющая ритмика — каждая доля такта обязательно «берется», хотя часто разбивается на полудоли и четвертьдоли.

Еще сильнее метрическое начало пропускает тогда, когда полифонию в старинном стиле композитор сопровождает характерным *continuo*, выдержаным в строгой равномерности или остинационности. С этой точки зрения очень интересна еще одна фуга из той же Мессы си минор, № 12, в размере  $\frac{2}{1}$ . Пятиголосная фуга с многообразной непериодичной ритмикой основных голосов сопровождается безукоризненно равномерной линией *continuo* четвертьными длительностями. В результате богатейшее многообразие полифонии оказывается «смеренным» реально слышимой пульсацией четвертьдолей такта.

*Регулярная акцентность*, естественно, неотделима от гомофонно-гармонических произведений Баха. В многочисленных прелюдиях, танцах из сюит, медленных частях концертов и других циклов встречается достаточно много образцов гомофонного, хорально-аккордового, фигуративно-гармонического склада. (Даже

ритмика вокальных речитативов Баха, как, например, в партии Евангелиста из «Страстей по Матфею», небезразлична к такту и соответствует ему по мелодической акцентуации и группировке длительностей). Господство строгого регулярно-акцентного метра выражается в них в ритмической периодичности мелодики, относительной равномерности гармонических смен, в существовании масштабно-тематических структур (периодичность, суммирование, дробление, дробление с замыканием). Метрическая акцентуация создается не столько внешними средствами (громкость, фактура), сколько внутренними (гармония, мелодика). Метрические акценты, если и не внедряются внешней, как бы физической силой музыки, то прочно закрепляются в сознании через ощущение ритмического течения мелодии и гармонии. Как на примеры подобных гомофонно-гармонических построений с периодичностью в гармонии укажем хотя бы на прелюдии ми-бемоль минор и до мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира».

Особо отметим регулярность гармонических смен в прелюдии до мажор. Вступления новых гармоний здесь идут точно в ритме целых длительностей и группируются при этом по четыре (и по два). Возникает квадратность, нарушаемая лишь в точке золотого сечения. На принцип квадратности, последовательно проводимый на протяжении целой формы у общепризнанного полифониста, следует обратить внимание. Квадратность говорит об интенсификации метра, о его действий и в малых и в относительно крупных построениях, о многоплановой метричности. Благодаря регулярности гармонических смен, периодичности мелодических фраз, равномерности подъемов и спадов мелодической линии и единообразному движению шестнадцатыми длительностями, в прелюдии действуют с разной степенью активности шесть единиц измерения времени:

четыре целых,  
две целых,  
одна целая,  
половинная,  
четвертная,  
шестнадцатая.

Как отмечалось в главе о Прокофьеве (гл. III), шестиплановая равномерность показывает очень большую степень метрической активности.

Обратим внимание на одно важное ритмическое свойство баховской мелодики, прежде всего темы. Тема Баха обладает не только функциональной определенностью гармонии (о которой говорилось выше), но и во многих типичных случаях — определенностью метрической. Если функционально-гармоническая определенность заключается в опоре мелодии на наиболее функционально яркие ступени лада, то метрическая определенность состоит в воспроизведении в мелодии полной метрической схемы — регулярного чередования долей с акцентуацией сильных и относи-

тельно сильных долей. Возьмём в качестве примера жигу соль мажор на  $\frac{12}{16}$  из «Французской сюиты» № 5.

(Тема жиги<sup>1</sup>) очень определена гармонически, так как в ней представлены одна за другой все три гармонические функции — тоника, субдоминанта и доминант, — и других гармоний, кроме этих, тональноопределяющих, нет. В то же время тема (а потому и вся жига) столь же определена по метрике. Во-первых, мелодия построена по принципу периодичности сходных по линии и ритму мотивов и субмотивов, создающих почти непрерывную пульсацию по долям такта с акцентами на сильных и относительно сильных долях. Во-вторых, гармония своими вступлениями отмечает начала тактов и полутактов. Гармонические смены строго упорядочены: в начале темы одна гармония заполняет целый такт, в продолжении темы и во всех других развивающих моментах гармонии вступают в каждом полутakte, а в кадансах вступления учащаются до четвертьтактов размера  $\frac{12}{16}$ . Мелодия и гармония подчинены действию многопланового метра, метр с помощью мелодии и гармонии поднимается до наибольших степеней строгости своей организации. Регулярная, даже многопланово регулярная акцентность, созданная внешними и внутренними средствами, реально звучащая в музыкальной ткани, в синтезе с мажорным ладом и быстрым темпом способствует передаче в этом и других сходных произведениях состояния активности, бодрости, уравновешенности.

Многоплановость метра в произведениях гомофонно-гармонического склада, конечно, особенно убедительно показывает общую интенсификацию метричности в стиле Баха. Но не менее интересно видеть, что в баховской полифонии даже сама форма фуги не устояла перед наступлением гомофонно-гармонического мышления и содровождающего его принципа регулярной акцентности.

Удостовериться в этом можно на анализе, например, фуги фа минор из II тома «Хорошо темперированного клавира».

С интересующей нас точки зрения, в этой фуге примечательно следующее. Тема имеет структуру суммирования (1+1+2), типичную именно для гомофонных тем, и продолжительность, равную 4 тактам. На сильных долях тактов даны важнейшие, тональноопределяющие ступени лада: I (1-й такт), VII повышенная (2-й такт), IV (3-й такт), III (4-й такт). Экспозиция трехголосной фуги насчитывает 16 тактов, правда, с внутренним делением 4+7+5 тактов (мнимая квадратность).

Интермедиа, четырежды проходящая в фуге, представляет собой гомофонно-гармонический участок, несмотря на сложный

<sup>1</sup> Поскольку жиги начинаются с имитаций, как и фуги, то темой будем условно называть то начальное образование, которое имитируется.

контрапункт. Ее протяженность — 8 тактов, структура — суммирование ( $2+2+4$ ), она замкнута каденцией, а ясная пульсация тактов отмечена сменами гармоний.

В этой фуге важно видеть, что гомофонно-гармоническая организация сказалась не только в разделах развивающих или связующих (интермедиа), но и в экспозиционных — в теме и до некоторой степени в экспозиции фуги. Кроме того, ею затронут и заключительный раздел: фуга заканчивается проведением все той же восьмитактовой интермедии в структуре суммирования.

Как нетрудно убедиться, гомофонно-гармонический способ организации через сопровождающую его регулярно-акцентную ритмику подобрался у Баха к ключевым позициям формы фуги.

Огромно значение регулярной акцентности для тональной организации формы произведений Баха. Именно метрическая акцентность упорядочивает гармонию так, чтобы наш слух сопоставлял опорное с опорным, определяющее с определяющим, обнаруживая функциональные соотношения гармоний.

Подобный процесс ритмического укрепления тональности происходил и в стиле самого яркого функционалиста — Бетховена, он повторился век с лишним спустя после Бетховена — в гомофонно-гармоническом стиле Прокофьева.

*Нерегулярная акцентность*, как и нерегулярность вообще, занимает заметное место в ритмике Баха. Она связана с развитым полифоническим началом музыки.

Хотя многие бауховские фуги подчинились нормам регулярности, как раз в этом жанре больше всего сохранилась и нерегулярность. Несмотря на неизменность тактового размера в фуге, голоса в процессе развития подчас вступают в противоречие с записанной тактовой чертой, смешая фактический акцент с сильной доли на другие времена такта. Это специально подчеркнул Барток в своей редакции «Хорошо темперированного клавира», заботясь о правильной акцентуации. Некоторые комментарии Бартока приводились во Введении. Предоставим ему слово еще раз. «Как в прелюдии, так и в фуге мы сталкиваемся с интересными, не обозначенными Бахом отклонениями от предписанного размера; на них нужно обратить внимание из соображений правильной акцентировки. Мы попытались сделать эти отклонения понятными для ученика путем пунктирных тактовых черт, над которыми обозначен цифрами определенный размер. В этих случаях следует акцентировать долю такта, следующую не за основной, а за пунктирной тактовой чертой. Удивительным является место в 59-м и 60-м тактах фуги, где такое отклонение появляется в верхнем голосе раньше, чем в среднем и нижнем» (рекомендация к прелюдии и фуге соль мажор I тома Баха).

Моменты независимости мелодической фразы от тактового деления подчеркивали и другие исследователи Баха: Швейцер<sup>1</sup>,

Курт<sup>1</sup>. Кушнарев следующим образом противопоставляет ритмику Баха и венских классиков: «в музыке венских классиков смена гармонических функций происходит преимущественно на тяжелых временах такта, и движение, таким образом, протекает от тяжелого времени к тяжелому. Иное — у Баха. Напряженность его мелодики в значительной мере обусловлена весьма развитым метрическим началом, на основе которого развертывается движение, но движение, постоянно уклоняющееся от акцентуации на тяжелых временах»<sup>2</sup>.

Непериодичные вступления темы, идущие вразрез с тактовым делением, например через  $1\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$  такта, наблюдаются во многих фугах «Хорошо темперированного клавира». Однако следует обратить внимание на некоторую их зависимость от квадратности. В отдельных случаях два первых вступления темы (тема и ответ), неравные по протяженности и противоречащие такту, в целом составляют четырехтакт: тема занимает  $1\frac{1}{2}$  такта, от-

вет —  $2\frac{1}{2}$ . Так обстоит дело в фугах соль минор (I том), до-диез минор, ре мажор (II том).

Естественна в условиях полифонии неквадратность структур, особенно если сама тема неквадратна. Пример — органная фуга соль минор (BWV 578), с темой в 5 тактов.

Приведем еще один комментарий Бартока из упоминавшегося издания 48 прелюдий и фуг, сделанный после прелюдии и фуги си-бемоль минор II тома Баха. Он показывает обостренное внимание к бауховской неквадратности со стороны крупнейшего реформатора ритмики XX века. «В прелюдии следует обратить внимание на семи- и пятитактовые периоды, каждый из которых должен быть сыгран на значительном *dim.* и с небольшим *git.*, чтобы ухо слушателя, привыкшее к квадратным периодам, смогло воспринять эту неправильность (см. такты 1—7, 20—25, 37—42, и 55—62)».

В многогранном творчестве Баха есть ритмическая нерегулярность совсем иного, неполифонического происхождения. Она пришла к Баху вместе со старинными танцами, среди которых особенно выделяется куранта. Из двух разновидностей куранты — французской и итальянской — первая задолго до Баха сложилась как танец с переменным размером  $\frac{3}{2} : \frac{6}{4}$ . Эту особенность ритма

Бах воспроизвел, в частности, в курантах «Английских сюит», отметив переменностью каданс каждой из двух частей формы. Вторая разновидность куранты — итальянская — не предполага-

<sup>1</sup> Э. Курт. Основы линеарного контрапункта.

<sup>2</sup> Хр. Кушнарев. О книге С. Скребкова «Полифонический анализ». «Советская музыка», 1941, № 5, стр. 95—96.

ла подобной ритмической нерегулярности. Однако Бах в одной из курант итальянского типа (из «Французской сюиты» № 2 до минор) очень сильно обострил ритмическую нерегулярность, создав весьма сложное полиметрическое противоречие голосов, что видно в следующих тактах. Редактор Петри акцентами в левой руке подчеркнул мотивы по  $\frac{2}{4}$  (гемиолы), противоречащие мотивам по

$\frac{3}{4}$  в правой руке, отмеченные им лигами;



Ритмическая сложность здесь усиlena еще тем, что в мотивах правой руки по  $\frac{3}{4}$  есть свое противоречие: высотный рисунок мелодии соответствует не  $\frac{3}{4}$ , а  $\frac{6}{8} \frac{(3+3)}{8}$ .

Но каковы бы ни были проявления нерегулярности у Баха, они заключены в весьма строгие рамки регулярности. Расширения и сокращения структур в фугах (как бы внутренние смены размера) происходят обычно без изменения длительности тактовой доли, меняется только количество самих долей. Даже в самой неожиданной переменности размера — той, которую мы встречаем в курантах французского типа, ограничения весьма велики. Переменность заключается в перестановке ударений внутри одного такта, в превращении его из трехударного в двухударный, но временная протяженность такта остается неизменной. Сложная мотивная полиметрия — в отрывке из куранты до минор, соединяющая деления на  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{3}{8}$  — также очень упорядочена. Метрическое регламентирование в ней сказывается в том, что ритмическая комбинация через каждые два такта приходит к исходному положению и затем в точности повторяется. Кроме того, у всех мотивов есть общая счетная доля — восьмая длительность; непрерывный ряд этих восьмых реально, слышимо соизмеряет противоречивую ритмику двух голосов.

3  
—  
4  
—  
8

у Баха, так же как потом у венских классиков, ритм в развитии музыкальной формы активно поддерживает гармонию, но сам никогда не становится основополагающим, ведущим элементом формообразования.

#### О ритмике венских классиков

мической.

Внимание теоретиков привлекла систематичность организации ритма.

Как главную черту ритмики венских классиков (в интересующем нас аспекте) следует выделить господство регулярной акцентности. Принцип регулярной акцентности сказывается в следующем: регулярно-акцентный тактовый метр, такты высшего порядка, квадратность, восьмитактовость, преобладающее четное внутридолевое деление (группы особого ритмического деления — триоли, квинтоли, дуоли, септоли и другие сравнительно редки), а также концентрированный и многоплановый метр, то есть действие всех видов регулярности одновременно.

Таким образом, в стиле венских классиков ритмика подчинена сильнейшей метрической упорядоченности.

Благодаря высшей организованности, метр выделился в области ритма как нечто самостоятельное. Следствием самостоятельности высокоорганизованного метра явилось то, что само понятие метра закрепилось в теоретических трудах и в представлениях музыкантов многих поколений именно за этой наиболее строго организованной формой метра и стало даже противопоставляться понятию ритма. По нашему же мнению (см. главу I), существуют и более свободные виды ритмической организации, которые охватываются все тем же понятием метра.

Аналогичная картина и в области гармонии. Понятие гармонических функций в традиционном учении о гармонии закрепилось за наиболее строго организованным видом функциональности — соотношениями тоники — субдоминанты — доминанты в тональности. Но существуют и более свободные виды гармонической организации, которые все тем же понятием гармонических функций должно охватываться.

Подчеркнем еще раз, что торжество регулярности в ритме, господство наиболее строгой метричности наступило исторически одновременно с торжеством наиболее строгой функциональности в гармонии. Разумеется, это не случайное совпадение.

Уже на примерах из произведений И. С. Баха мы видели, как функциональность проясняется благодаря помещению опорных точек лада на опорные моменты в ритмике. Ритмика же наиболее упорядоченная, то есть подчиненная строгому метру, расчищает путь для наиболее упорядоченной гармонической организации, то есть строгой функциональности. С другой стороны, ритмические акценты, наполненные динамикой функционально-гармонических

тяготений, обретают реальную выразительную силу и значимость для формы. Таким образом, регулярная ритмическая акцентность и строгая гармоническая функциональность друг друга взаимо-поддерживают, взаимно усиливают. Можно констатировать и исторический параллелизм наиболее строгой гармонической организации и наиболее строгой метрики, что и имело место в стиле венского классицизма<sup>1</sup>.

Примечательно также тяготение строгой функциональности и строгой метрики к одной и той же фактуре — гомофонно-гармонической. Гармоническая функциональность для своего полного выявления потребовала уменьшения самостоятельности отдельных голосов, установления гомофонно-гармонического склада. Сопутствующая ей высокоорганизованная метричность (с ее многоплановой регулярностью длительностей и акцентов) также привела к ритмическому совпадению голосов по вертикали и утверждению того же склада.

Из всего круга вопросов о ритмике венских классиков выделим следующие три:

- 1) радиусы действия регулярной акцентности;
- 2) средства акцентуации;
- 3) специфическая роль нерегулярной акцентности.

1) *Радиусы действия регулярной акцентности.* Регулярность акцентов вырастает у венских классиков до метрической многоплановости, то есть действия регулярности в разных радиусах и масштабах. Как мы уже отмечали, она представляет собой следующую иерархию метров: внутридоловой, обычный тактовый, метр высшего порядка, квадратность, периодичность восьмитактов или 16-тактов. Такую же многоплановость мы наблюдали в ритмике Прокофьева (глава III), а также в гомофонных произведениях Баха (глава V), причем указывали на общность этого баховского стиля со стилем итальянского инструментализма. Но у венских классиков есть ощущимое различие в ритмике в сравнении с Прокофьевым, и особенно с композиторами эпохи барокко. Различие в том, что у венских классиков главное значение имеет регулярность акцентов, а у тех, с кем мы их сравниваем, велика роль также и регулярности длительностей. Поэтому равномерные ритмические рисунки для венских классиков гораздо менее характерны, чем остинатные (а у итальянцев эпохи барокко, например, музыка буквально пронизана равномерным движением).

Чтобы уяснить всю огромную значимость иерархии метрических акцентов, обратим внимание на два ее свойства: а) строгая метрическая система охватывает обе основы классической формы — тематизм и гармонию; б) в пределах самостоятельной формы постоянен обычный тактовый метр и действен метр высшего порядка.

<sup>1</sup> Об этом пишет Л. Мазель в книге «О мелодии», стр. 141—142.

О метрической основе тематизма, о подчинении его (равно как и подчинении гармонии) восьмитактовой, квадратной метрической норме, писал Риман (см. измерение форм восьмитактами в его анализах фортепианных сонат Бетховена).

О прочной связи гармонии и метра говорят многие факты. Возьмем ряд приемов утверждения тональности.

Последовательно пользуются венские классики (а также и их предшественники и последователи) следующим простейшим средством: установлением тоники на первой доле первого такта. А вот один бетховенский способ внедрения главной тональности, примененный им в экспозиции формы: звуки тонического трезвучия помещаются на всех без исключения тяжелых тактах темы — такова главная партия I части «Патетической» сонаты. Регулярная акцентуация тонического аккорда в союзе с собственно гармоническим, функциональным развитием делает бетховенскую тональность исключительно прочной, стойкой и дальнодействующей.

Органичность связей гармонии и метра хорошо видна и в моменты заключительных каденций формы. Каденционная тоника не только падает на сильную долю такта, но и сам этот такт делает тяжелым в сравнении с окружающими. Здесь тяжесть акцента возникает под давлением силы функционального тяготения в гармонии.

Система тактов высшего порядка также опирается на функционально организованную гармонию.

Прежде всего, доли такта высшего порядка выделены сменами гармоний. Далее, тяжесть долей определяется в огромном числе случаев моментами разрешений в гармонии, сменами неустоев устоями, диссонансов — консонансами. Самый показательный пункт связи метра и гармонии — совпадение тяжелой доли высшего порядка с тоникой заключительной каденции в форме. В ответственнейший момент заключения формы из гармонии и метра в классической форме извлекаются все утвердительные возможности. И подобно тому как по заключительной тонике в классической форме можно с полной уверенностью судить о главной тональности произведения, так по тяжелому такту в заключительной каденции (имеется ввиду обычный такт) можно с полным основанием судить о системе тяжелых и легких тактов в данной форме<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вот какие рекомендации для установления метра высшего порядка дает Э. Праут в «Музикальной форме», стр. 25: «При исследовании различных ритмов очень важно и даже необходимо уметь с уверенностью определять, какие такты в данном предложении или периоде — тяжелые, то есть приходятся на сильное время и какие — легкие, то есть приходятся на слабое время. Для этого мы должны руководствоваться следующим простым правилом: такт, в котором находится каденция, оканчивающая период, является тяжелым тактом (кроме женских окончаний); затем в громадном большинстве случаев следует от этого такта отсчитать назад такты данного периода через один вплоть до начала; на эти такты будут давать ударения и, следовательно, это будут тяжелые такты».

Из двух простейших видов метра — двухударного и трехударного — нормой для тактов высшего порядка у венских классиков является, конечно, двухударный метр.

Именно двудольность тактов высшего порядка при последовательном укрупнении масштабов дает квадратность, восьмитактовость, 16-тактовость, 32-тактовость.

Двудольный тakt высшего порядка действует на протяжении целой формы, сохраняя принцип регулярной периодичности тяжелых и легких долей высшего порядка. Однако изредка на протяжении формы встречаются отступления от этой строгой регулярности, такты высшего порядка расширяются или сокращаются, что приводит к последованию двух сильных или двух слабых долей высшего порядка.

Колебания такта высшего порядка вызываются требованиями формы, требованиями соблюдать границы разделов. Например, расширение такта высшего порядка перед вступлением новой темы или перед репризой формы несколько оттягивает начало нового раздела формы, подчеркивая его значимость. Возьмем для примера финал Четырнадцатой сонаты Бетховена. Он пронизан с начала до конца действием двудольного такта высшего порядка хореической структуры (обычные нечетные такты — тяжелые, четные — легкие). В нем есть два характерных отклонения от этой регулярности. Первое из них — перед репризой сонатной формы, где такт высшего порядка расширяется до трехдольного: последние звуки мотива сильно растягиваются во времени и ожидаемые половинные длительности превращаются в целые. Второе расширение образуется в коде финала — там фактически воспроизводится музыка предрепризного и репризного моментов.

Добавим к сказанному, что строгости метрической системы у венских классиков соответствует темповая строгость.

В частности, гибкости не характерно для бетховенской музыки, и сам Бетховен протестовал против применения этого термина к его музыке<sup>1</sup>.

2) Средства акцентуации. Метрическая система не обладала бы разветвленностью и не имела бы своей организующей силы, если метрические акценты не были бы достаточно впечатляющими. Внутренняя же сила акцентов — в заключенной в них энергии гармоний и мелодик, которая становится явной и открытой благодаря фактурному и громкостному подчеркиванию (см. о сущности акцента в главе I). Обязательное присутствие внутренних средств в акценте, непременное участие в нем гармоний как раз и характерно для стиля венского классицизма.

Особенно выдающейся силы акцентуация достигла в произведениях Бетховена. Бетховенский акцент, впитавший в себя всю динамику функциональных тяготений, ритмических разбегов, ме-

лодических восхождений, нарастаний громкости, *sforzando*, ударов плотной аккордовой фактуры, был вне сравнений, по крайней мере, целое столетие, вплоть до возрождения акцентных сил в музыке Прокофьева и Бартока.

О составе средств бетховенского акцента уже заходила речь в данной работе: в главе I, при разборе музыкального акцента, для иллюстрации мелодических, гармонических, фактурных средств акцентуации и соотношений длительностей приводились примеры из Бетховена.

Чтобы увидеть возросшую силу бетховенских акцентов, дадим некоторые сравнения акцентуации Бетховена и Баха, Бетховена и Моцарта.

Характерное различие акцентуации в музыке Бетховена и Баха в том, что у Баха главным динамизирующим средством акцентуации является мелодия, у Бетховена же, помимо мелодической линии, действует еще и сила гармонических комплексов, заключенных часто в весомую аккордовую фактуру. Дополнительным средством акцентуации у Бетховена выступает также инерция регулярности, благодаря которой появление акцента психологически ожидается и кажется не только оправданным, но и необходимым.

Чтобы показать различие в ритмике у Бетховена и Моцарта, приведем лишь одно частное сравнение ритмики двух очень схожих тем того и другого автора — побочной из «Корiolана» Бетховена и побочной из увертюры к «Свадьбе Фигаро» Моцарта<sup>1</sup>:

Как отмечают Мазель и Цуккерман<sup>2</sup>, у Моцарта чаще, чем у Бетховена, происходит дробление сильной доли. И в самом деле, Бетховен более последовательно, чем другие венские классики, пользуется ритмическими остановками на сильных долях. Извлекая из всех средств музыки акцентные возможности, Бетховен прибегает к такому соотношению длительностей, при котором выделяются опорные моменты (крупная длительность), и приходятся они на сильные доли тактов.

3) Специфическая роль нерегулярной акцентности. Хотя в стиле венского классицизма и восторжествовала регулярная акцентность, выразительность сравнительно менее регулярной, менее регламентированной акцентности не была забыта.

<sup>1</sup> Пример приведен в статье: Ганс Галь. Особенности стиля молодого Бетховена (сб. «Проблемы бетховенского стиля», под ред. Б. С. Пшибышевского. М., 1932, стр. 72), сравнительный анализ ритма дан в книге: Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 224—225.

<sup>2</sup> Там же, стр. 224—225.

<sup>1</sup> Об этом пишет Е. В. Назайкинский в книге «О музыкальном темпе», стр. 23.

Важно отметить, что сохранилась она прежде всего в жанрах, пришедших к венским классикам по старой традиции. Например, в менуэтах венских классиков, кроме типичных междутактовых синкоп, время от времени используются еще и неквадратные структуры. Праут в I части «Музикальной формы» приводит как пример неквадратности менуэт из квартета Гайдна оп. 76 № 3 и при этом замечает (стр. 122): «Гайдн особенно любил причудливо варьировать ритм этой музыкальной формы». Многие теоретики указывают на необычный трехтактовый ритм менуэта из симфонии Моцарта соль минор. Менуэт из квартета Моцарта ре минор как образец периода неквадратного строения приводит Способин в «Музикальной форме».

Именно в русле профессиональной традиции нерегулярная ритмика продолжала развиваться, и Бетховен, заменив менуэт на скерцо, перенес в этот новый жанр причудливость ритмики старого танца. Так, различного рода нерегулярность — перекрестные ударения, неквадратность — появилась в скерцо Четвертой, Седьмой, Восьмой, Девятой симфоний, в скерцо Двадцать девятой сонаты, а еще раньше — в скерцозных темах финалов, как, например, в Десятой и Двенадцатой фортепианных сонатах.

Нерегулярность ритмики у венских классиков, кроме старинной танцевально-инструментальной традиции, имела и совершенно иной источник, вечный источник временной нерегулярности, по самой своей природе противящийся жесткости строгого акцентного метра, — вокальную мелодику. Правда, из трех венских классиков по-настоящему близкой, родной стихии вокала была для одного лишь Моцарта, и в его ариях и песнях ритм весьма часто отходит от квадратности и акцентированной регулярности.

Говоря о нерегулярной ритмике, подчеркнем ее особое применение у Бетховена. В отличие от многих композиторов до него и после него Бетховен поставил острую нерегулярность ритма на службу драматическому и героическому содржанию. Извлекая из всех элементов музыкального языка их динамические возможности, он открыл сильнейший резерв в обыкновенной синкопе (гемиоле или акценте на слабом времени). Используя в ряду других средств эти ритмы, Бетховен добился небывалой напряженности и конфликтности характера музыки.

Наконец, в связи с вопросом о динамике укажем на то, что борьба регулярной и нерегулярной ритмикой служит дополнительным средством развития внутри малой формы. Один из примеров — главная тема скерцо Четвертой симфонии — разбиралась раньше, в главе III (см. нотный пример 116). Там борьба регулярности с нерегулярностью заканчивалась победой регулярной ритмике в заключительном кадансе. Аналогичный процесс можно проследить также в главной партии Десятой сонаты Бетховена<sup>1</sup>. Тема начинается с противоречия мотива и такта: мотив «сдвинут

<sup>1</sup> Анализ Бобровского (лекции в Московской консерватории).

в сторону» по отношению к такту, опорная точка мотива не совпадает с сильной долей такта. Далее ритмические остановки в мотиве появляются на сильных долях. Итог — помещение тоники заключительного каданса на сильную долю такта. На этом главная партия заканчивается.

В стиле венских классиков, как мы уже отмечали, ритм вплотную подошел к двум основополагающим элементам формы — тематизму и гармонии. Реальную силу своих акцентов он также почерпнул в динамике гармонии и мелодического тематизма. Ритм, обогащенный их энергией, стал настолько ощутимым и впечатляющим, что позволил историку увидеть в начале XIX века «апофеоз ритма» (Закс «Ритм и темп»).

#### Ритмика композиторов XIX века

Основную тенденцию в ритмике у композиторов-романтиков и композиторов национальных школ XIX века в целом можно охарактеризовать как развитие различных форм нерегулярности и ослабление акцентности при сохранении принципа регулярной акцентности как нормы.

Параллельные явления можно наблюдать и в области гармонии: при сохранении централизованной тональности как нормы развивается ладовая переменность, растет многообразие ладов, появляются новые звукоряды.

Регулярность ритма как всеобщая норма видна хотя бы из следующих фактов. В музыкальной практике господствует квадратность, неизменность метра, повсеместны простые и сложные (не смешанные) метры. Как подмечает Закс<sup>1</sup>, XIX век был эпохой расцвета марша, а в этом жанре ритмика отличается наибольшей регулярностью.

В музыкальной теории надолго, примерно по первую четверть XX века, закрепилось понятие о неизменном метре и квадратности как о неких исконных, естественных, необходимых средствах организации музыкального произведения. Вслед за Риманом, абсолютизировавшим принцип двудольности, квадратности, восьмитактовости, его точки зрения придерживались и многие современники Римана, и теоретики XX века. Так, например, неквадратные группировки в «Учебнике форм инструментальной музыки» Бусслера<sup>2</sup> названы «неправильными сочетаниями тактов», а в «Музикальной форме» Праута те же группировки описываются в главе VIII под названием «Неправильный и сложный ритм». Такая нерегулярность, как размер  $\frac{7}{4}$  и переменный метр  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$ , примененная Листом и Берлиозом, показалась Прауту столь удивительной, что он привел их в главе VIII «для полноты и как курьезы». Примечательна одна статья Люси «О взаимосвязи

<sup>1</sup> C. S a c h s. Rhythm and Tempo, p. 332—333.

<sup>2</sup> Л. Б у с с л е р. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Перев. с нем. Н. Кашкина и С. Таинева. М., 1884, § 14.

такта и ритма<sup>1</sup>. Автор ее полностью убежден в том, что ударения в музыке — это лишь регулярные метрические акценты, отмеченные тактовой чертой, и далек от мысли о противоречиях между метрической акцентуацией целого произведения и местными акцентами мотивов. У любимого им автора, чью гениальность он все время подчеркивает, — у Мендельсона — Люси находит несовершенство записи тактов. Для того чтобы выразительность «Песен без слов» открывалась каждому пианисту, автор статьи предлагает в некоторых случаях передвинуть тактовые черты к местному акценту мотива. «Можно спросить, — пишет Люси в конце, — кто уполномочил нас, бедных теоретиков, судить, ошибался ли Мендельсон? Где критерии, образцы, которые разрешают нам этого несравненного художника упрекать в ошибках? Эти образцы дают нам все классики. Бах, Гендель, Бетховен (разрядка моя. — В. Х.) и т. д. показывают нам в подобных случаях другую запись тактов, чем Мендельсон. В их произведениях никогда заключительный икт части не совпадает со слабой тактовой долей, в противном случае икт был бы только кажущимся» (разрядка моя. — В. Х.)<sup>2</sup>.

Подход к новым явлениям ритмики со старых классических позиций, глубоко укоренившихся в сознании, в этом высказывании как нельзя более очевиден.

Регулярная акцентность, составившая особенность стиля венских классиков, превращалась порой в надоедливую инерционность, у тех, кто рабски следовал этому нормативу. Опасность инерции регулярных акцентов хорошо ощущалась композиторами XIX века, а поэтому преодоление регулярности, введение нерегулярных форм ритмики было вполне осознанным делом Закс в книге «Ритм и темп» приводит следующие характерные высказывания. Берлиоз — о «Вильгельме Телле» Россини: «Наш композитор хорошо бы сделал, отказавшись от рубленных квадратных ритмов» (стр. 331). Шуман — о «Фантастической симфонии» Берлиоза: «Современная эпоха, может быть, не давала никакого другого сочинения, в котором ровные и неровные взаимоотношения размера и ритма так свободно сочетались, как в этом сочинении» (стр. 334).

Оригинальные эффекты нерегулярной ритмики не прошли замечеными в музыкальной теории XIX века. В различных трудах отмечено много случаев нерегулярности в произведениях как романтиков XIX века, так и классиков XVIII века. Но истолковывались они не только в XIX веке, но и в начале XX века (см. «Музыкальную форму» Катуара<sup>3</sup>) лишь с позиций регулярности, квадратности — как отклонение от нормы. Ставшие весьма часты-

<sup>1</sup> Mathis Lüssy. Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus. «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I Jahrg., Leipzig, 1885.

<sup>2</sup> M. Lüssy. Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus, S. 155—156.

<sup>3</sup> Г. Катуар. Музыкальная форма.

ми явления неквадратности были, наконец, узаконены понятием «органическая неквадратность» (понятие введено Цуккерманом<sup>1</sup>). Тем же вызвано было в XIX веке развитие нерегулярных форм ритмики?

Решающее значение конечно, имело развитие кантиленной мелодики, усиление вокального начала. Вокальность же — противник метрической строгости и резкой, сильной акцентности; она потребовала более свободного ритмического строения. Одновременно нерегулярность получала развитие по традиции старинных танцев и бетховенских скерцо. В русле этой традиции она приняла наиболее остроконфликтные формы, с противоречием и борьбой акцентов. В XIX веке, благодаря расцвету различных национальных культур Европы, открылся еще один живой источник ритмической нерегулярности — музыкальный фольклор. В нем обнаружилось такое же многообразие новых свежих ритмических форм, как и форм ладовых.

Ритмическое обновление произошло уже в музыке самого раннего из романтиков, Шуберта. Даже инструментальные произведения Шуберта захватила стихия песенности, вокальности. Она преобразовала традиционные квадратные структуры в неквадратные, распела двутакты до трехтактов, четырехтакты — до пятитактов, восьмитакты — до девятитактов. В теоретических работах не раз упоминаются неквадратные построения Шуберта со структурами типа 5+5; 2+3; 3+1+1+3: квартет ля минор оп. 29, симфония до мажор, Andante («Музыкальная форма» Праута), соната ми-бемоль мажор оп. 122, III ч. («Музыкальная форма» Праута, «Музыкальная форма» Способина), симфония до мажор, вступление («Анализ музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана). В книге Файля, специально посвященной ритмике Шуберта<sup>2</sup>, проводится мысль, что характерные для этого композитора группировки тактов по три и по пять сами по себе не менее естественны, чем группировки по два и по четыре, они лишь более изысканы и реже встречаются.

Файль анализирует нотацию некоторых тем Шуберта в разных метрических вариантах, доказывая условность тактовой черты в ряде произведений Шуберта.

Ту же тенденцию — преодоление квадратности, смягчение строгих структур вольностью распева — находим и у Мендельсона, а позднее — у Брамса.

В «Песнях без слов» (уже название говорит о вокальности) Мендельсон то сжимает, то растягивает восьмитакт, а кроме того, ослабляет и смягчает акцентность, разъединяя акцент тактовый и местный акцент мотива (что и вызвало у Люси желание передвинуть тактовую черту).

У Брамса теоретики справедливо отмечают продуманное и преднамеренное применение нерегулярных ритмов — неквадрат-

<sup>1</sup> Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений.

<sup>2</sup> A. Feil. Studien zu Schuberts Rhythmis. München, 1966.

ности, мотивов, противоречащих такту (в работах Карпа, Мазеля, Цуккермана). С этой точки зрения особенно интересны песни Брамса. Всевозможные виды неквадратности, а также переменность метра придают особую прелесть их мелодике. Например, «Ода Сафо» выдержана в величавых, закругленных структурах ровных трехтактов. Мягкие фразы песни «Глубже все моя дремота» весьма свободно размещаются внутри тактовой сетки — одна фраза сменяет другую через  $2\frac{1}{2}$  такта.

В «Девичьей песне» (оп. 107 № 5) необыкновенно выразительны свободно распетые кадансы периодов, и при этом восьмитакт в вокальной партии расширяется до девятитакта. Аналогичный случай в «Серенаде» оп. 58 № 8. Раслев каденции — вообще характерный прием преодоления квадратности у Брамса.

Очень необычную и весьма сложную нерегулярную ритмику применяет Брамс в песнях драматического содержания. По ритмическому своеобразию особенно выделяются «Агнесса» и «При прощании» оп. 95 № 3. В песне «Агнесса» меняется размер —  $\frac{3}{4} : \frac{2}{4}$ , а таковая группировка имеет вид 3+2. Трехтакт на этот раз образуется не из-за распева, а из-за повторения, как эхо, текста и мелодии второго такта. В песне «При прощании» ритмика голоса контрастирует ритмике фортепиано. Брамс записывает партии в разных метрах:  $\frac{3}{8}$  и  $\frac{2}{4}$  (фортепианная партия идет дуолями по отношению к вокальной). Кроме того, такты группируются по принципу 5+5. В подобных произведениях через нерегулярность ритма передается неровность интонации взволнованной человеческой речи. В то же время это новшество (новшество для ритмической традиции XIX века) импонирует своей оригинальностью, искусностью.

Большой интерес к выразительности ритма питали Шопен и Шуман.

В творчестве Шопена интересно то, что исключительно певучая мелодика, по своей природе стремящаяся уклоняться от наиболее строгих требований метра, опирается на танцевальную и маршевую ритмику и воплощается почти исключительно в формах инструментальной музыки, тяготеющих, в свою очередь, к строгой метрической организации.

Благодаря скрещиванию этих противоречивых начал, ритмика Шопена отличается частыми внутренними нарушениями регулярности при соблюдении внешних норм строжайшей метричности. Характернейшее явление — мнимая квадратность<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Термин, предложенный Рыжкиным, использован в «Анализе музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана. Там же упоминаются примеры из произведений Шопена — начальный период nocturna ре-бемоль мажор со строением 5+3=8, начальный восьмитакт этюда mi мажор оп. 10 № 3 с точно таким же строением.

Явления наподобие мнимой квадратности происходят и в гораздо меньшем масштабе, чем восьмитакт. Гемиолы и другие противоречия мелодического мотива и такта, захватывающие 2—4 такта (примеры из вальсов Шопена приводились в главе I), не нарушают ни квадратности, ни регулярной метрической акцентуации. Полиметрия типа  $\frac{6}{8} : \frac{3}{4}$  (как в вальсе ля-бемоль мажор оп. 42) также оставляет нетприкосновенной величину такта, квадратность группировок, периодичность ударений на сильных долях. Вместе с тем здесь возникают дополнительные временные деления, которые затейливо разрисовывают ритмический узор.

В музыке Шумана, в первую очередь в его инструментальных произведениях, ясно ощущим приток новых ритмических сил. В ритмике Шумана появилась тенденция к культтивированию различных форм нерегулярности: обычной синкопичности, переменности размера, полиметрии. Ритмику Шумана от ритмики хотя бы его современника Шопена отличает то, что противоречие основному метрическому порядку деления не только образуются в высотном рисунке мотивов, но еще и поддерживается громкостными акцентами. Говоря условно и обобщенно, нерегулярность ритма у Шопена в основном полимелодическая, а у Шумана часто к тому же и полиакцентная. Условны эти определения потому, что мелодический рисунок несет в себе акцентацию, а громкостной акцент часто вызывается к жизни этим акцентом в мелодии (или гармонии). Различие полимелодической и полиакцентной нерегулярности в том, что первая — внутренняя, скрытая, вторая — явная, очевидная. Из-за такой открытости метрической борьбы ритмика Шумана воспринимается как острыя, активная, конфликтная. Примеры борьбы метров и синкоп у Шумана приводит Праут в «Музыкальной форме», в разделе «Неправильный и сложный ритм». Один пример — песня «Небывалая страна» оп. 79 № 5 — показывает такты на  $\frac{3}{4}$ , записанные в размере

$\frac{2}{4}$ , — причем такты эти настоящие, действительные, с ритмической остановкой и *sforzando* на тяжелом времени трехдольного такта. Другой пример — из «Карнавала» — демонстрирует ряд гемиол, завершающийся переменным тактом. Третий — «Причуды» из «Фантастических пьес» — образец сложных синкоп, скрывающих истинный метрический порядок. На один оригинальнейший случай синкопической ритмики у Шумана указывает Житомирский<sup>1</sup>: в теме из Третьего квартета композитор «игнорирует» 16 сильных долей подряд, упорно начиная мотив синкопой со слабой доли. В главе I настоящей работы разбиралась одна из по-

<sup>1</sup> Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964, стр. 426.

лимитрий Шумана, комбинация  $\frac{3}{4} / \frac{2}{4}$ , взятая из «Паузы» «Карнавала».

9) Как уже было сказано выше, живым источником ритмического обновления музыки в XIX веке стала *народная музыка* разных стран. Праут в упоминавшейся работе среди примеров «неправильного ритма» приводит венгерскую народную песню, построенную трехтактами. Видимо, не без связи с народной ритмикой трехтакты появились и в «Венгерских танцах» Брамса (№ 1, 3, 13, 14). Много примеров органической неквадратности в *русских народных песнях* приводят Мазель и Цуккерман в учебнике анализа (глава о периоде, § 6, неквадратное строение, глава о масштабно-тематических структурах). «Камаринская», «Во поле береза стояла», «А мы просо сеяли» — эти известнейшие русские песни, использовавшиеся (и не раз) русскими классиками, имеют органически неквадратное строение.

Русские композиторы XIX века среди многих новых средств выразительности широко применяли и развивали нерегулярную ритмику, еще очень мало распространенную в начале века. Потребность в ней возникла из-за необыкновенного расцвета лирического содержания в музыке XIX века и весьма частого (особенно в русской музыке) введения народных элементов. Лирическое содержание вызвало к жизни кантиленные, вокальные темы, а нерегулярность ритмики помогла передать естественность дыхания, свободу мелодического распева. В народных же сценах и эпизодах ритмическая нерегулярность стала важнейшим средством воспроизведения русского народного колорита (для этой цели использовались и сами народные напевы с характерной для них ритмикой).

Нерегулярность ритмики у *русских композиторов* выразилась и в неквадратности, и в переменности метра, и в смешанных тактах.

Разные виды нерегулярности охотно применял еще Глинка — неквадратность в «Иване Сусанине», «Камаринской», «Вальсе-фантазии», пятидольные метры в хорах из «Сусанина» и «Русалана» («Разгулялась, разливалася», «Лель таинственный»).

Некоторые из видов нерегулярности у Глинки можно объяснить традицией европейской классической музыки, другие же надо расценивать как новаторство самобытного гения. Так, трехтактовость в трехдольном Вальсе-фантазии аналогична трехтактовости в трехдольном мэнюэте Моцарта и трехдольном скерцо Бетховена. Здесь эффект трехдольности простого метра повторен в метре высшего порядка. Мнимая квадратность (в том же Вальсе-фантазии в первой соль-мажорной теме) открыта Глинкой одновременно с Шопеном (каждый нашел ее независимо от другого). Неквадратность (например, семитакт 3+4 в песне Вани «Как мать убили») можно понять и как чуткое следование рит-

мике народных песен для характеристики народного персонажа, и одновременно как особенность песенной, вокальной мелодии вообще — подобные построения появились параллельно с Глинкой у Мендельсона, а полстолетием раньше они бытовали в вокальной музыке Моцарта.

Пятидольность же необходимо выделить особо и расценить как оригинальнейшую новинку Глинки. (Хотя пятидольность есть также в ранней до-минорной сонате Шопена, произведение это не приобрело мировой художественной ценности.) Насколько такой ритм был непривычен для своего времени, можно судить хотя бы по тому, что почти 60 лет спустя Праут писал о смешанном метре как об исключении из правил.

Пятидольный ритм имеет глубокие национальные корни, не случайно художественную жизнь ему дал основоположник русской музыкальной классики. Особенность пятидольника Глинки в том, что он построен на скандировании слогов текста в равномерном ритме: разгулялся, Лель таинственный. Пятисложность же как раз характерна для оборотов русской речи: добрый моло-дец, красна девица (об этом пишут Мазель в книге «О мелодии» стр. 166—167, Цуккерман в книге «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке», стр. 418—419). Цуккерман в связи с ритмической формулой рассказа Франчески из «Франчески да Римини» Чайковского говорит: «Это — один из разнообразных вариантов пятизвукной ритмической формулы с ударением на среднем звуке (слоге), распространенной в русской народной поэзии лирического и эпического рода». Цуккерман называет многие случаи использования пятизвуковых ритмов у Чайковского. Традицию употребления таких ритмов автор возводит к Глинке, а более общим истоком считает русский народный стих. То же утверждает Протопопов<sup>1</sup>: «Пятичетвертной размер в глинкинском хоре обусловлен структурой стиха (или предуказывает его, если музыка сочинена раньше текста). Это отмечал еще П. И. Чайковский в письме к А. С. Аренскому: «Глинка, очевидно, не мог напи-сать хор III действия «Жизни за царя» иначе, как в  $\frac{5}{4}$ ; здесь действительно пятичетвертной ритм, то есть постоянное и равномерное чередование  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ ».

Таким образом, новые музыкальные ритмы возникают на речевой основе (о речи как постоянном источнике музыкальных ритмов мы уж имели случай говорить). Ритмическая находка Глинки положила начало долгой ритмической традиции в русской музыке вплоть до Прокофьева и Стравинского. Например, в «Князе Игоре» Бородина девушки жалуются Ярославне в торопливой пя-

<sup>1</sup> Вл. Протопопов. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961, стр. 198.

<sup>2</sup> М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 73. Из письма от 25 сентября 1885 г.

тидольной скороговорке: «Ты помилуй нас, не во гнев тебе». Го-ремычный герой одной из песен Мусоргского умоляет: «Светик Савишина, сокол ясненький». Пятисложные ритмы, как колоритные обороты русской речи, слышатся в finale Первой сонаты Прокофьева для скрипки с фортепиано (см. пример 117 в главе III); «Баслави Божа, баслави Божа» — повторяет хор в «Свадебке» Стравинского.

Ритмика Мусоргского выделяется необычайной новизной и редким своеобразием, как и весь его музыкальный язык, все творчество в целом. Мусоргский словно досрочно перевернул страницу истории и предвосхитил многие явления XX века. Влияние его ритмики обнаруживается, в частности, у всех трех русских композиторов XX века, специально разбиравшихся в этой книге, — у Шостаковича, Прокофьева, Стравинского.

Характерная тенденция в ритмике Мусоргского — освобождение от строжайшей организации, уменьшение метрической многоплановости, нахождение нерегулярных форм ритма: переменных и смешанных размеров, неквадратных структур.

Произведения Мусоргского близко стоят к вокально-речевым истокам музыки. Тенденция к ритмической нерегулярности непосредственно связана с претворением в музыке Мусоргского свободного распева старинных русских протяжных песен, молитв, а особенно — с воспроизведением многообразного ритма различных речевых интонаций: народного говора, текстов народных песен, стихов русских поэтов. Высказывания самого Мусоргского и документы о нем доказывают, что передача выразительности речи в мелодике была специальной художественной задачей композитора.

Примечательно, что тенденция к нерегулярной ритмике была отчетливо сформулирована, а ее поправление аргументировано старшим современником Мусоргского Львовым в специальном трактате «О свободном или несимметричном ритме» (СПб, 1858). Работа Львова направлена к тому, чтобы нерегулярную ритмiku, присущую древним русским церковным напевам, утвердить в гражданских правах и освободить старинные песнопения от давящих оков регулярной ритмики.

«... Неужели музыка в наше время не может и не должна существовать иначе, как при непременном, неизбежном преобладании квадратности или другой однообразной периодичности ритма? Неужели свободный в своем движении ритм, не подчиненный условию математической симметрии, есть только принадлежность младенческой эпохи и народов, и музыкального искусства? Неужели свободный ритм не должен более существовать ни в современном нам искусстве, ни в музыке будущих времен?» (стр. 3).

Обосновывая свою точку зрения, Львов утверждает, что нерегулярный ритм старинных напевов определялся прозаическим текстом.

«... Рассматривая древние напевы наши, я убедился, что в них ноты имеют истинное свое значение, потому что безусловно привязаны к речи и сообразны с ее составом» (стр. 6).

Речь как стимул разного рода нерегулярности в музыкальной ритмике проявляет себя и у Мусоргского.

Лаборатория ритмического творчества Мусоргского — его песни. Тетрадь живых музыкальных «зарисовок» речевых интонаций представляет собой цикл «Детская» на слова самого композитора. Например, в первой песне, «С няней», ритм слов «расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая» воплощается в последовательность равномерных четвертей с акцентом (мелодическая вершина) на ударном слоге. Смешанный размер такта определяется количеством слогов во фразе — 7. Аналогичные равномерные ритмы в соответствии с количеством слогов употреблены в песнях «Светик Савишина», «Семинарист» (также на слова Мусоргского). Характеристический прием «изображения речи» при помощи равномерного по длительностям, но непериодично акцентированного ритма впоследствии был воспринят Прокофьевым.

В песне «Пирюшка» (с характерным подзаголовком «рассказ») на слова Кольцова, в музыкальном ритме точно — в равномерных четвертях — воспроизводится типичный для русского стиха 11-сложник:

Ворота тесовы растворилися,  
На конях, на санях гости въехали.

Мусоргский. Пирюшка (рассказ). Сл. Кольцова

Не очень скоро, спокойно

196      *mf*

Как отмечает Руднева<sup>1</sup>, в мелодии русских народных песен 11-сложник текста обычно распевается до 12-дольности, укладываемой в неизменные такты. Новизна трактовки ритма Мусоргским в том, что он (параллельно с Римским-Корсаковым) закрепляет за музыкальным ритмом нормы текстового ритма, создавая тип так называемого «числового» ритма (Закс), требующего смешанного такта и тактовой переменности. Этот род ритмики был впоследствии подхвачен и развит Стравинским. Например, первый хор «Свадебки» начинается с 11-сложника в равномерном ритме: «чесу почесу Настасьину косу».

<sup>1</sup> А. Руднева. Ритмика стиха и напева в русской народной песне.

В песнях Мусоргского кристаллизовался также и противоположный подход к тексту — распевание каждого слога с различными по длительности задержками на этих слогах. Образец — песня «Калистрат» (такого рода ритмика связана со старинными протяжными песнями):

197

Мусоргский. Калистрат. Сл. Некрасова

Ритмика, подчеркивающая временными остановками отдельные выразительные моменты, текущая нерегулярно, в переменных размерах, не наделенная яркими акцентами, в ходе дальнейшего исторического развития музыки составила одну из специфических черт ритмического стиля Шостаковича (нерегулярная времязиммертельность). Оба противоположных подхода к новому воплощению текста в музыке, осуществленные Мусоргским, привели в итоге к одному совпадающему результату — переменности размера, важнейшей форме ритмической нерегулярности.

Сама переменность размеров иногда соединяется с приемом варьирования протяженности мотивов и фраз. В следующем отрывке из Пролога «Бориса Годунова» варьирование тактовых мотивов ( $\frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{4}$ ) имеет своим продолжением варьирование протяженности фраз ( $\frac{7}{4}, \frac{9}{4}$ ):

198 С.

Мусоргский. Борис Годунов. Пролог

Варьирование протяженности фраз, в свою очередь, органически связано у Мусоргского с неквадратностью структур. Например, оstinatno повторяющаяся тема во вступлении к «Борису

Годунову» варьирует свою протяженность следующим образом:  $5, 4 \frac{1}{2}, 3 \frac{1}{2}, 4 \frac{1}{2}$  такта.

Все формы ритмической нерегулярности применяются Мусоргским весьма свободно. И все же в ряде случаев обозначается ясная закономерность: к концу построения нерегулярность уступает место регулярности как более устойчивой форме. Например, в песне «Семинарист» начальные пятитакты к концу куплета сменяются четырехтактами. Аналогичным образом в сцене Пастора и Голицына из II действия «Хованщины» (от т. 2 после ц. 20) идет варьирование структур —  $5+5+4+4+4$  такта. Развитие от нерегулярности к регулярности — одна из общих формообразующих закономерностей ритма; конкретные ее проявления мы разбирали на примерах из музыки и Прокофьева и Бетховена.

Глинкинский почин в ритмике — к нерегулярности — был подхвачен, в первую очередь, конечно, кучкистами. Но интересно, что те же черты ритма, которые отличают Глинку и кучкистов, в целом, свойственны и Чайковскому.

В ритмике Чайковского можно видеть три разных причины для нерегулярности, и две из них прямо связаны с национально русским музыкальным языком композитора.

Первая причина — как у Глинки и кучкистов — в воспроизведении черт народных образов через характерную ритмiku народных песен. Свежее своеобразие нерегулярной ритмики обращает на себя внимание в вокальных произведениях Чайковского с текстом в народном духе. Например, в романс «Кабы знала я, кабы ведала» наряду с пятисложником господствуют трехтакты: после каждого двух тактов пения идет фортелианский отыгрыш в один такт. В романс «Я ли в поле да не травушка была» в конце каждой двутактовой фразы долго тянется последний звук; из-за этого второй такт увеличивается в размере, и таким путем складывается периодическая переменность такта.

Вторая причина становится заметной при знакомстве с ритмикой хоров Чайковского без сопровождения. В небольшом сборнике этих хоров (всего 9) бросается в глаза то, что почти все они выдержаны в неквадратных структурах. При этом неквадратность не всегда вызвана намеренным внесением черт народности. Например, если в хоре «Соловушко» на собственные слова неквадратность и переменность метра воссоздают характер народной протяжной песни, то в хорах «На сон грядущий» на слова Огарева, «Бечер» на слова неизвестного автора, «Ночевала тучка золотая» на слова Лермонтова нерегулярность не дает никакой стилизации под народную песню и вызвана, по всей вероятности, иной причиной. Эта другая причина — в традиционной ритмической манере русского церковного пения. Чайковский оставил целый ряд хоровых произведений культового назначения, в том числе «Всенощное бдение». Номера, входящие во «Всенощную», принципиально нерегулярны по ритмике, они не только неквад-

ратны и метрически переменны, но и не всегда разделены на такты.

Наконец, третья причина нерегулярности ритма у Чайковского лежит в требованиях лирического содержания, выражаемого у Чайковского через певучую кантиленную мелодику, часто вокальную в прямом смысле слова. Смягченность ритмики выражается у Чайковского и в неквадратных группировках тактов, и в строении самих тактов. В обычных тактах возросла роль трехдольности. Например, на трехдольность опирается ритмика первых частей таких драматических симфоний, как Четвертая и Пятая:

I часть Четвертой симфонии идет в размере  $\frac{9}{8} (\frac{3+3+3}{8})$ ,

I часть Пятой симфонии — на  $\frac{6}{8}$ .

Лирическая смягченность у Чайковского проявляется еще и в новом наполнении метрических акцентов. Возьмем как пример главную тему I части Четвертой симфонии. Многие сильные доли отмечены здесь «интонациями вздоха», и почти каждая тяжелая доля — гармоническим задержанием, то есть максимальным ладовым обострением. Новизна подобной акцентности в том, что на сильной доле — не ударение, а наибольшее интонационное напряжение.

Анализ ритмики Римского-Корсакова показывает, что композитор придавал серьезное значение ритмической выразительности. Несомненна полная сознательность, намеренность применения разнообразных ритмических средств. Введение новых или не слишком распространенных нерегулярных ритмов у Римского-Корсакова было вызвано главным образом одним требованием содержания — воплотить национальные характеры через народно-национальные интонации и ритмику. Интересно сравнить этот процесс ритмического обновления в русской музыке XIX века с таким же процессом в русской поэзии.

Как замечает Тимофеев в «Теории литературы»<sup>1</sup>, у Пушкина преобладали двусложные размеры, у Некрасова, который ввел элементы народного стиха, половина стихов — трехсложные. Нашей темы здесь касается то, что одна и та же причина — включение элементов фольклора — внесла обновление ритмики, сходное в музыке и поэзии.

Различные виды нерегулярности ритмов Римского-Корсакова с достаточным количеством нотных примеров мы уже рассматривали в главе IV, посвященной Стравинскому. Разбором ритмов Римского-Корсакова хотелось пролить свет на истоки ритмики Стравинского в русской классике. Ритмы Римского-Корсакова упоминались также как подготовившие почву и для новшеств Мессиана.

<sup>1</sup> Л. И. Тимофеев. Теория литературы. Основы науки о литературе. М., 1965.

Таким образом, русская музыкальная культура XIX века на-копила большие ритмические богатства. На них воспитался и оригинальный ритмический талант Стравинского, они прямо или косвенно передались европейской культуре XX века.

В XIX веке во многих отношениях выделяется стиль одного из поздних романтиков — Вагнера. Известная крайность его гармонических тенденций отразилась, разумеется, и на ритмике. Судя по многочисленным высказываниям современников, ритм Вагнера воспринимался... как отсутствие ритма. «Ритм, еще недавно столь оживленный, легкий и подвижный, у Вагнера расплылся в безразличный ряд длинных, протяжных нот: это — обширное море звуков, в котором утопает всякий твердо очерченный образ», — писал Ларош<sup>1</sup>. Римский-Корсаков в статье «Вагнер» отмечал «монотонию бедности» ритма у Вагнера и говорил, что «бетховенская жизненность ритма Вагнеру почти вовсе неизвестна»<sup>2</sup>. Сам Вагнер хорошо представлял себе непривычность его ритма, осложняющую восприятие его музыки. В «Обращении к друзьям» он писал: «Народная песня резче всего отличается своей явной ритмической оживленностью, унаследованной ею от народного танца. Ведь наша абсолютная мелодия теряет свою общепонятность как раз настолько, насколько она удаляется от этой ритмической особенности». «В «Летучем голландце» я пользовался ритмической народной мелодией, но лишь там, где самый сюжет вводил меня в соприкосновение с народным элементом, выразить который может только национальный колорит музыки. Везде, где мне надо было изобразить ощущения действующих лиц, выражаемые эмоциональной речью, я должен был безусловно воздерживаться от ритмической народной мелодии, или, вернее говоря, мне она тогда вовсе не приходила в голову»<sup>3</sup>.

Что же изменилось в ритмике Вагнера?

Если взять такое показательное для Вагнера произведение, как вступление к «Тристану и Изольде» и бегло оглядеть партитуру, его ритм покажется вполне «обыкновенным»: выдерживается единый размер —  $\frac{6}{8}$ , мелодические мотивы периодичны, сильные доли выделены более крупными длительностями, пульсация тактов не исчезает, более того, такты группируются по два, то есть метрическая организация держится еще на достаточно высоком уровне. Принципиальная новизна — в средствах акцентуации, в составе акцента, его наполнении другими элементами музыки. В составе же акцента радикально изменилось прежде всего его гармоническое содержание. Таким обра-

<sup>1</sup> Г. А. Ларош. Глинка и его значение в истории музыки. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, стр. 48.

<sup>2</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Вагнер. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1963, стр. 49—50.

<sup>3</sup> Рихард Вагнер. Обращение к друзьям. Сб. «Письма, дневники, обращение к друзьям», т. IV, 1911, стр. 415.

зом, ключ к разгадке ритмики Вагнера, как и секретам его мелодики; кроется в гармонии.

Стоит сравнить гармоническое наполнение акцента у Вагнера с гармоническим наполнением его у Бетховена, как выступит не только различие, но и противоположность гармонических тенденций. У Бетховена метрический акцент опирается на консонансы, ладовые устои, аккордовые звуки, у Вагнера — на диссонансы, неустои, задержания. Гармоническому содержанию соответствует и его фактурно-тембровый облик: у Бетховена большую роль играет плотная аккордовая фактура, важен тембр фортепиано с его «ударными» возможностями, у Вагнера усиlena линеарная сторона, ведущие тембры — человеческий голос, струнные, медные, а фортепиано избегается.

Если у Чайковского лирическая экспрессивность музыки заменила акцентный удар напряженностью интонации (мы это отмечали в Четвертой симфонии), то у Вагнера то же явление доведено до еще более крайней степени. «Отсутствие частых и разнообразных ударений отнимает у ритма его оживленность и быстроту», — считал Римский-Корсаков<sup>1</sup>. «Только правильное понимание мелоса дает верное ощущение метра. То и другое нерасторжимо. Одно служит другому», — утверждал Вагнер<sup>2</sup>.

В вагнеровской ритмике акцент прячется глубоко внутри мелоса и гармонии и перестает ощущаться как явный, очевидный, открытый. У Вагнера акцентность как форма организации ритма начинает уступать ведущую роль времязмерительности, а это всегда воспринимается как ослабление ритмического начала. Следующий шаг к освобождению экспрессивной лирической интонации от танцевально-маршевой акцентности был сделан уже в XX веке австрийскими экспрессионистами Шенбергом и Бергом. К особенностям их ритмики мы еще вернемся.

**Дебюсси. Скрябин** На рубеже XIX и XX веков стоят два ярких новатора, открывших новые сферы музыкальной выразительности, — это Дебюсси и Скрябин. Первого из них принято относить к импрессионистическому направлению, у другого всегда отмечают экспрессионистические тенденции. Действительно, огромное различие содержания их творчества видно в средствах, в том числе ритмических. Об особенностях ритма каждого из них необходимо сказать отдельно.

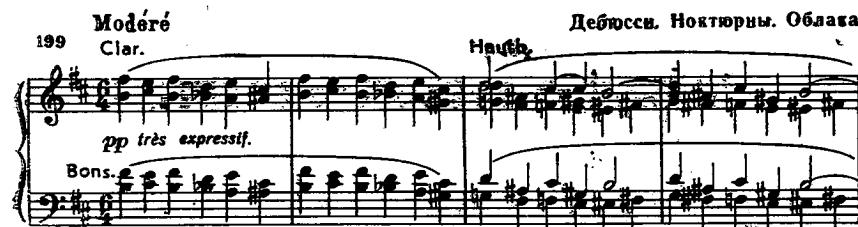
Для музыки Дебюсси стали обычными эпитеты «бесплотность, воздушность, зыбкость». Эти определения имеют прямое отношение к характеру ритмики композитора.

По непосредственному ощущению, ритм в музыке Дебюсси играет не первостепенную роль. Между тем Дебюсси, как и Ваг-

нёр, отнюдь не порывает с метрической строгостью: его произведения в большинстве своем имеют определенный, постоянный размер, сменяемый в основном на гранях формы, причем тактовое деление сохраняет свою силу, поскольку тяжелое время отмечено вступлением мотивов темы или сменами гармоний. Группируются такты весьма часто по два, по четыре, по восемь. Таким образом, времязмерительная сторона произведений Дебюсси обладает классическими чертами. Но это лишь одна сторона ритма. Что же касается другой — акцентной, — то здесь видны существенные изменения по сравнению с акцентуацией в XIX веке. Каков состав акцента, каково его наполнение другими элементами музыки?

Еще в музыке Вагнера мы заметили, что ударность сильной доли заменяется интонационным напряжением. У Дебюсси нет не только удара, но и особой напряженной интонации, так же как нет остроты ладогармонических тяготений, присущей Вагнеру.

Эти новые свойства гармонической динамики и ритмики отмечены Куртом в книге «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера», где автор показывает предвосхищение многих черт импрессионистического стиля в стиле Вагнера. Курт пишет о преобразовании всей внутренней динамики аккорда, о том, что «исчезает ощущение тяжести, возникавшее из аккордовой структуры»<sup>1</sup>, что происходит «освобождение от тяжести ритмических акцентов»<sup>2</sup>. Импрессионистическому стилю Дебюсси свойственно также и избегание ярких громкостных акцентов. На сильных долях остаются лишь мелодические штрихи и переходы гармоний. Поэтому акцент, имеющий мало внутренних стимулов и не выявленный внешними средствами, растворяется в мелодических подъемах и гармонической красочности. Музыка, в которой так приглушен акцент, и воспринимается как «бестелесная», «воздушная»:



В «безакцентной» и размеренной ритмике Дебюсси можно видеть и отражение ритмики французского стиха, отличающегося нетоничностью, силлабичностью. Конечно, относительный акцент в музыке Дебюсси остается, определяя соотношение опорного — не-

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Вагнер, стр. 49.

<sup>2</sup> Цит. по книге: Th. Wiehmayer. *Musikalische Rhythmus und Metrik*, S. 31.

<sup>1</sup> Ernst Kurth. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*. Berlin, 1923, S. 396

<sup>2</sup> Там же, стр. 433.

опорного. Но стиль этого композитора представляет собой тот крайний тип ритмики, когда акцентность очень слаба, а времязмерительность развита, многопланова. В музыкальной ткани обрисованы не только такты, группирующиеся по два, по четыре, но и равномерные рисунки длительностей внутри такта (в важных для произведения фоновых голосах). Красочный поток музыки Дебюсси, чарующий прелестью кратких мелодий, многозвуковых гармоний, течет плавно, равномерно в крупном и малом, подчиняясь стройности «временной гармонии»<sup>1</sup>.

Ритмика Скрябина резко выделяется на фоне современных этому композитору стилей, удивляя остротой и темпераментностью. Она представляет собой, несомненно, крупное завоевание в области собственно ритмических средств. В отличие от большинства современников, новая ритмика у Скрябина развилась не под влиянием вокальности, а напротив, в условиях чистой инструментальности. (Скрябин относится к композиторам, писавшим только инструментальную музыку.)

С инструментальным характером произведений Скрябина связана и такая черта его ритмики, какая в конце XIX — начале XX века уже кажется особенной, — это богатая и многообразная акцентность. В ней Скрябин находит новые выразительные возможности.

Из традиций прошлого у Скрябина больше всего ощущается традиция Шопена, также инструментальная. В ритмике эта традиция такова. При господстве строгого метра и квадратности встречаются и неквадратные структуры (трех-, пятитакты), противоречия мотива и такта, особые виды внутридолевого деления (триоли, квартоли, квинтоли и др.). На эти последние нужно обратить особое внимание — они стали отправной точкой скрябинской реформы ритма.

Основных приемов особой ритмики Скрябина немного — это внутридоловая переменность метра, внутридоловые и междолевые синкопы, внутридоловые противоречия мелодического мотива и такта. Сочетание всех этих приемов делает очень насыщенной и интересной ритмику, например, Четвертой сонаты Скрябина.

В I части сонаты крупная доля такта на  $\frac{6}{8}$ , кроме основного деления на три, дробится еще и на четыре и на пять, причем эти группы полиметрически сочетаются. Особые деления здесь столь часты, что они образуют систему переменного внутридолового метра. В репризе I части тема сопровождается ажурнейшей фактурой, вступающей в сложнейшее ритмическое соотношение с темой и аккомпанементом: она дает полиметрию  $\frac{4}{8} / \frac{3}{8}$ , усложнен-

ную гемиолами. В примере 200 малыми квадратными скобками отмечены гемиолы, большими квадратными скобками — мотивы

по  $\frac{4}{8}$ :

Скрябин. 4 соната, I ч.

Andante  $\text{d} = 63$

Во II части Четвертой сонаты ритм обострен синкопами между простыми тактами на  $\frac{3}{8}$  внутри сложного такта на  $\frac{12}{8}$ . Желая добиться именно большой динамичности и остроты в ритме, Скрябин искусно пользуется средствами установления и разрушения инерции: в первом такте акцентируются метрические опоры, инерция устанавливается, во втором, когда мы ожидаем повторения тактовых акцентов, они пропускаются, в третьем такте повторяется первоначальная фигура, в четвертом она нарушается.

В поздних произведениях, например в Седьмой, Девятой сонатах, Скрябин все больше и больше применяет внутридоловую нерегулярность, по-разному дробя даже восьмую в быстром темпе. Между тем есть существенные отличия в нашем восприятии нерегулярности обычного тактового метра, метра высшего порядка и метра внутридолового. В первых двух случаях, при изменении крупных единиц метра, еще в полном покое остается какая-либо малая единица регулярного отсчета. Когда же затрагивается единица внутридолового метра и колеблется самая малая мера времени, композитор словно дотрагивается до самых чувствительных струн нашего временного восприятия и внушает эмоции нервно-импульсивные, чутко-беспокойные. В стиле Скрябина такая ритмика углубляет психологический характер произведения. К приемам внутридоловой нерегулярности еще при жизни Скрябина пришли Веберн, Стравинский, позднее — Барток. Однако у двух последних они были вызваны иными образными задачами. Но у всех названных композиторов есть родственное — напряженная острота, импульсивность, динамичность.

<sup>1</sup> Временной гармонией мы называли многоплановую ритмическую равномерность — см. гл. II.

В ритмике Скрябина есть мощный противовес нервической нерегулярности наименьших единиц. Противовесом служит идеальная для своего времени тактовая метрика и квадратность. Поразительно, насколько периодичны мелодические мотивы и аккуратно-регулярны смены гармонии при столь усложненных внутритактовых ритмических рисунках.

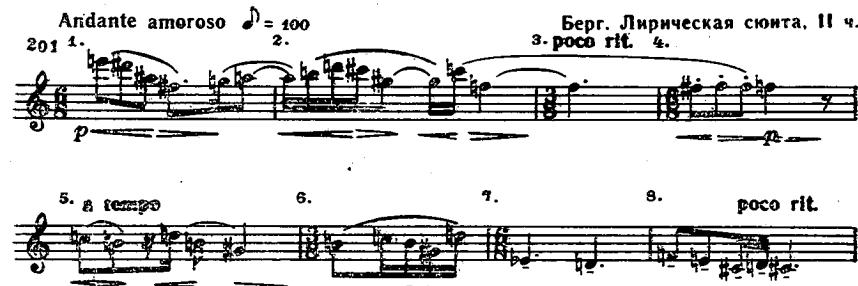
Думается, что причина сохранения строгих тактов и квадратности не только в том, чтобы дать возможно более прочную метрическую опору отдельным весьма свободным ритмическим мотивам, но и в том, чтобы дать возможность гармонии выявить свое содержание. Как мы уже говорили в начале этой главы, строгая метрика выступает идеальным помощником гармонии аккордового склада. Строгая тактовая метрика и квадратность рушатся как господствующий принцип, когда аккордово-гомофонный склад музыки сменяется на полифонический. В конце XIX века под влиянием новых достижений в вокальной сфере гармония все больше склоняется к линейному расслоению. Линейность, наконец, приводит к полифоническому принципу организации. А этот последний по самой своей природе тяготеет к освобождению от жестких для него норм строгой регулярно-акцентной метрики.

**Шенберг. Берг** В творчестве Шенберга и Берга относимом целиком к XX веку, уже совершился поворот в музыкальном мышлении от гомофонно-гармонического к линейно-полифоническому. Предельная экспрессивность, перенапряженность эмоции у этих представителей «новой венской школы» требовала своего выражения через обостренную и преувеличенную вокальную интонацию, через гибкий и разнообразный, капризно изменчивый ритм взволнованной человеческой речи. Для произведений обоих композиторов характерна гамма мрачных настроений — томительность предчувствий, лихорадочная возбужденность, отчаяние, страх. Им противостоят лирические состояния, но и они не превращаются в светлые, радостные, торжествующие чувства. Сосредоточивая все внимание на экспрессии интонации, Шенберг и Берг питают очень мало интереса к выразительным эффектам ритма (в противоположность Стравинскому, Бартоку, Прокофьеву). И это вполне понятно: ведь с собственными эффектами ритма — моторикой, танцевальностью, тонизацией — связаны состояния движения, деятельности, активного жизнеутверждения, праздничности. А эта сфера чувствований весьма далека от психологической напряженности венских экспрессионистов XX века<sup>1</sup>.

Музыкальная речь Шенберга и Берга по ритмике подобна эмоциональной словесной речи. Родство музыки и речи видно уже

<sup>1</sup> Не используя энергию ритма повсеместно, ни Шенберг, ни Берг тем не менее не пренебрегали ритмической выразительностью для достижения отдельных конкретных эффектов. Так, сильнейшее впечатление именно ритмической экспрессией производят экстатический танец вокруг золотого тельца из оперы Шенберга «Моисей и Арон».

из того, что оба композитора сделали новым выразительным приемом полудекламацию. Инструментальная мелодика, близкая изменчиво-подвижной ритмике речи, не имеет периодичности ритмических рисунков, регулярной акцентности, принципиального постоянства величины мотива. Вот один типичный пример — тема из II части «Лирической сюиты» Берга:



В восьмитактовой теме (с переменой размера) в каждом такте появляется всякий раз новый ритмический рисунок. Отсюда — не-периодичность и нерегулярность ритмики. Что же касается акцентуации, то ее особенности лучше всего видны в указанных Бергом crescendo: и diminuendo: громкостные усиления приходятся на наиболее слабые с точки зрения метра участки (см. пример 201).

Какова же метрическая организация такого рода музыки?

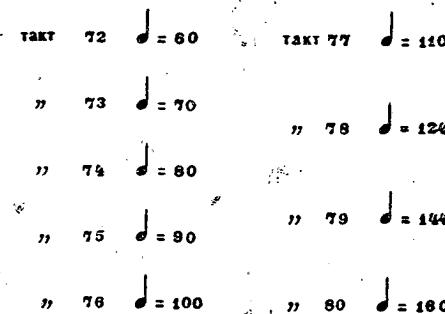
В произведениях Шенберга и Берга — тот тип ритмики, который здесь условно называем безакцентным (акцент не создается ведущими средствами музыкального языка). Но безакцентность эта совсем не того рода, что у Дебюсси.

У Дебюсси, несмотря на отсутствие яркой акцентности, реально существует многоплановая система времязмерительности: равномерны длительности в такте, периодичны тактовые мотивы, сходны двутакты и четырехтакты. В безакцентной ритмике Шенберга и Берга времязмерительность, во-первых, не многоплановая, во-вторых, не реальная, а преимущественно воображаемая. Воображаемый метрический отсчет исходит из вполне реальных представлений: в начале каждой формы идет «метрическая экспозиция», то есть первые мотивы мелодии четко очерчивают какой-либо метр (см. пример, приведенный из «Лирической сюиты» Берга, № 201, первый такт). Метрическая экспозиция устанавливает метрическую инерцию, которая в дальнейшем развитии поддерживается — ритмические рисунки тактов не противоречат основному метру. При смене раздела меняется метр и следует новая метрическая экспозиция.

Действует ли в метрике разбираемых стилей принцип квадратности?

Как принцип он здесь уже утратил свою силу. Если нет мелодико-ритмической периодичности тактов и фактура лишена гармонических комплексов с присущей им равномерностью движения, фактически счет тактам не ведется. Поэтому тактовые группировки свободно переменчивы. Например, на протяжении медленной II части Третьего квартета Шенберга такты складываются во всевозможные группы:  $1\frac{1}{2}$ , 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д. В экспозиционном разделе группировка также намеренно неквадратна: 5+5.

Относительная свобода от метрической жесткости и неуклонности выражается и в свободе темповых отклонений. Например, в «Уцелевшем из Варшавы» Шенберга при подходе к главной кульминации начинается лихорадочное нагнетание темпа. Автор обозначает.:



Использование Шенбергом различных форм ритмической нерегулярности было вполне осознано этим композитором. В статье Шенберга «Национальная музыка» содержатся следующие замечания о том, какой ритмике он научился у классиков<sup>1</sup>:

- от Баха — независимости от тактовой доли;
- от Моцарта — неравенству длины фраз,
- уклонению от четнотактовости в теме и ее составных частях;
- от Бетховена — смещению на другие доли такта;
- от Брамса — многому из того, что мне бессознательно внушило Моцартом, особенно неквадратности, расширению и сокращению фраз.

Ритмика Шенберга и Берга из-за ее безакцентности поддается экспрессивным мелосом, гармонией, тембрами. Организация же ритма падает до малых степеней метрической строгости — остается относительная, местная акцентуация и немногоплановая, в основном воображаемая, времяизмерительность. Но степень

<sup>1</sup> Данные приводятся по статье: Ю. Н. Холопов. О трех зарубежных системах гармонии, стр. 284—285.

строгости метра здесь еще не самая меньшая, поскольку измерение времени идет и целыми тактами и тактовыми долями и единой мерой охватывает целую форму или относительно законченный раздел. Тем не менее в сравнении с композиторами XIX века у Шенберга и Берга следует отметить принципиальное преобладание нерегулярной ритмики. Нерегулярность ритмики в XIX веке относительна — это эпизодические отклонения от господствующего принципа регулярности, а нерегулярность в разбирающихся сейчас стилях XX века — это господствующий принцип ритмики, лишь относительно упорядочиваемый регулярностью.

У Веберна, третьего представителя «новой венской школы», наиболее радикального новатора, типы ритмики разнообразны.

Наименьшее значение имеет регулярная акцентность, наибольшее — регулярная времяизмерительность и нерегулярная акцентность. При этом наполнение акцента у Веберна весьма своеобразно и объясняется следующей особенностью содержания его музыки: лирической экспрессивностью, необычайно сконцентрированной. Веберну чужда передача какого-либо музыкального движения, не согретого трепетной эмоцией. Мы не найдем у него характерных для многих композиторов XX века образов механической силы, моторики, энергетики. В связи с этим в ритмических средствах на месте акцента — не фактурно-твёрдый удар (как часто, например, у Прокофьева или Бартока), а интонационное напряжение звука. «Звуковая материя» Веберна характеризуется большей или меньшей интенсивностью отдельных точек.

У Веберна интенсивен прежде всего физический музыкальный звук как таковой: экспрессивная вокальная интонация, напряженный, словно в кульминации, крайний регистр инструмента, аккорд из остродиссонирующих больших септим, малых секунд, малых нон. Одно лишь это качество обуславливает экспрессивную насыщенность лаконичных композиций Веберна, для которых по нескольку минут, иногда — секунды. Интенсивности отдельных тонов отвечает и напряженность, сжатость развития во времени. Ходы на широкие и диссонирующие интервалы, быстрая смена регистров и инструментов, подвижность нюансировки — вот примечательные черты интенсификации развития во времени.

Ритм Веберна в отдельных случаях насыщается большой динамикой.

Показательно хотя бы использование такого острого, активного ритма, как нарушение многоплановой равномерности внутридоловым синкопированием. Это средство служит, в частности, выразительности одной из самых впечатляющих пьес Веберна, № 4 из Шести пьес для оркестра оп. 6.

Вся пьеса построена на ритмическом контрасте в одновременности регулярных ударов тамтама и низких колоколов с синкопированными аккордами деревянных и медных. Равномерность

Веберн. 6 пьес для оркестра оп. 6. № 4

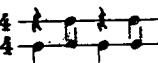
202 Langsam marcia funebre Темпо I

Kl. Fl. 1.  
Kl. Fl. 2.  
Es Klar.  
Hr. in F  
Trp. 3.  
in B 4.  
Pos.  
Btba  
Pke.  
Gr. Tr.  
Kl. Tr.  
Beck.  
Tam-tam  
T.Gl. Gel.

здесь двойная:

Тамтам

Низкие колокола

Синкопичность отличается остротой вступлений мотивов на слабых четвертьдолях тактов:  и непериодичностью этих вступлений. Например, в 9—10 тактах партитуры ритмические сходные мотивы появляются через  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$  (размер  $\frac{4}{4}$ ;  $d = \text{са } 46$ ).

В кульминации (последние 3 такта) эта синкопическая острая, по-прежнему измеряемая двойной регулярностью ударных, достигает апогея. Здесь 17 медных инструментов с флейтой пикколо, кларнетом Es и тремя литаврами (в первоначальной редакции) 8 раз повторяют десятизвуковой аккорд fortissimo на наислабейших моментах такта в следующей последовательности (размер  $\frac{8}{8}$ ):  $\frac{3}{32}, \frac{3}{32}, \frac{9}{32}, \frac{7}{32}, \frac{3}{32}, \frac{2}{32}, \frac{4}{32}$ . Ритмический смысл кульминаций — выход музыкальных сил на грань со стихией (см. пример 202).

Для существования столь исключительно нерегулярной ритмики Веберна жизненно важна соизмеряющая ее ритмическая регулярность.

В разбирающейся выше пьесе № 4 из оп. 6 синкопические вступления мотивов были возможны лишь на фоне чистой регулярности, слышимой в данный момент и возникшей по инерции с начала произведения.

Регулярность ритма позднее принимает у Веберна форму более завуалированную и не столь громко нарушающую — превращается в равномерную или остинатную комплементарность: во II части Концерта для девяти инструментов оп. 24, в теме вариаций II части Симфонии оп. 21, в двойном каноне заключительной шестой части Второй канатты оп. 31.

Смена строго регулярной дополняющей ритмики на переменную синкопическую оказывается важнейшим средством мотивного развития в I части Симфонии Веберна оп. 21.

Экспозиция I части выдержана в двух регулярных комплементарных ритмах, сначала остинатном:  $\frac{2}{2} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ , потом рав-

номерном:  $\frac{2}{2} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ . Правда, из-за комплементарного характера ритмическая регулярность не в первую очередь заметна — быстро сменяя регистры и тембры, Веберн избегает их временной периодичности.

Покажем это на примере тактов 1—10 из I части Симфонии Веберна:



203 *Ruhig schreitend* ( $\text{d} = \text{ca} 50$ ) 3. 4. 5.

Веберн. Симфония оп. 21, I ч.

Комплементарный ритм  $\text{J} \text{ J} \text{ J}$  повторяется здесь неизменно. Ему сопутствует непериодичность тембров и регистров: звуки серии регистрово расположены так, что на сильных долях всякий раз появляется или новый регистр инструмента или новый тембр<sup>1</sup>:

| такты                   | 2     | 3     | 4            | 5     | 6     | 7      | 8              | 9             | 10            |
|-------------------------|-------|-------|--------------|-------|-------|--------|----------------|---------------|---------------|
| Инструменты и регистры: |       |       |              |       |       |        |                |               |               |
| верхний — в.,           | валт. | валт. | две<br>валт. | валт. | валт. | кларн. | кларн.         | бас<br>кларн. | бас<br>кларн. |
| средний — с.,           | с.    | н.    | с.           | в.    | с.    | кларн. | н.             | н.            | виол.         |
| низкий — н.             |       |       |              |       | в.    |        | бас-<br>кларн. | н.            | н.            |

<sup>1</sup> Мысль об изменчивости темброво-громкостной нагрузки на один звук в условиях ровных длительностей, в связи с анализом II части струнного квартета Веберна оп. 28, содержится в статье: Karlheinz Stockhausen. Struktur und Erlebniszeit. «Die Reihe» N 2. «Anton Webern». Wien (u. a.), 1955.

Не менее подвижны тембры и регистры и на других долях такта.

Хотя темброво-регистровая непериодичность столь сильна, не следует недооценивать временной периодичности в экспозиции симфонии. Она строго упорядочивает музыкальную форму, экспонируя метр (строго неизменный), создавая метрическую инерцию. К тому же данные конкретные ритмические рисунки — спокойная синкопа и ровные четверти — своим повествовательно-уравновешенным тоном оттеняют экспрессию последующей разработки.

Разработка I части Симфонии построена на варьировании и соединении синкопических комплементарных ритмов в основном

двух видов  $\text{J} \text{ J}$  и  $\text{J} \text{ J}$ .

Их особенность — акцентирование наиболее слабых при данном ритме времен, то есть четвертьдолей такта на  $\frac{2}{2}$ . Эта ритмика, острая и сама по себе, в композиции Веберна усиlena во много крат. Прежде всего, приведенные выше комплементарные синкопические ритмы складываются из отдельных синкопированных мотивов. Мотивы разных инструментов даны в крайних, противоположных регистрах (см. партии первых скрипок, виолончелей, кларнета в следующем примере из начала разработки):

Веберн. Симфония оп. 21, I ч.

204 *Ruhig schreitend* ( $\text{d} = \text{ca} 50$ )

Едва мы успеем отреагировать на высокое синкопическое *фа* у скрипок, как на следующей восьмой слышим синкопическое *ми* у кларнета. А пока наше внимание поглощено переживанием этих экспрессивных вступлений, да еще виолончелей в том же первом такте разработки, оно должно охватить еще два синкопических момента — у валторны и альтов. Таким образом, уже на границе 1—2 тактов разработки мы фактически воспринимаем пятиголосие во всем диапазоне оркестра, в интенсивных тембрах и регистрах, в напряженной интервалике (м. 9, б. 7) и в обостренной син-

копической ритмике, но при этом с минимальной внешней динамикой — *pianissimo*! Такова захватывающая концентрация экспрессии у Веберна.

В ритмике же необходимо отметить и упорядочивающую роль. Несмотря на синкопичность комплементарных мотивов, они периодичны, сходны в соседних тактах подчеркивают неизменное тактовое деление. Таким образом, ритмические фигуры содержат в себе и регулярность, и нарушение ее, но регулярность здесь пассивно-времязмерительна, а нарушения — активно-акцентны.

С точки зрения принятой в этой книге классификации ритмических типов, ритмика Веберна не обнаруживает ни одной из самых крайних тенденций. Наиболее своеобразное, новое качество ритмики Веберна состоит в сочетании относительной регулярности в соотношениях длительностей с нерегулярностью в их конкретном звуковом наполнении.

О ритмике  
Бартока

Бартока сравнивали с Прометеем — так сильно позитивное, утверждающее начало в его музыке. Важнейшим средством передачи этих качеств стал напряженный, будоражащий и захватывающий ритм. По характеру ритмики Барток занимает, как мы говорили в начале работы, промежуточное место между Прокофьевым и Стравинским. Его ритмика, менее уравновешенная, чем у Прокофьева, и более мощная, лапидарная, чем у Стравинского, соединяет прокофьевскую силу с остротой Стравинского. Доля нерегулярности ритма есть и у Прокофьева, но у Бартока ее значительно больше, поэтому в целом тип ритмики Бартока следует отнести к нерегулярно-акцентному. У Бартока есть как раз те условия музыкального языка, которые позволяют широко развиваться нерегулярной акцентности — склад музыки полифонико-гармонический (огромна композиционная роль имитационной полифонии, но сохраняются гармонические комплексы), преобладают инструментальные составы, притом много внимания уделено ударным инструментам и фортепиано.

Среди средств нерегулярности заметна переменность метра и неквадратность структур. Ни то, ни другое в качестве отдельных случаев не удивило бы и у композитора конца XIX века. Но в XIX веке переменность была обусловлена характерными задачами (лирическая смягченность интонации, народные черты), а у Бартока как композитора XX века стала гораздо более общим, нормативным явлением. В характерных случаях стала применяться квадратность, выделяясь на фоне неквадратности. Таким образом, стало, в частности, экспонирование тем в крупных формах. Например, изложение главной и побочной тем в I части Сонаты для двух фортепиано заключено в строгие квадратные восьмитакты без перемены размера.

Ритмика Бартока усложнена частым применением смешанных метров. Ища новых свежих ладовых и ритмических средств, Барток нашел их в вечной сокровищнице новизны — в фольклоре.

В одних эпизодах своих произведений Барток пользуется смешанными тактами без намеренного внесения народного элемента, и тогда они выглядят как мессианские «ритмы с прибавленной точкой» — такова побочная партия I части Сонаты для двух фортепиано,

$\frac{9}{8}$  с ритмами  $\text{d} \text{d} \text{d} \cdot \text{l} \text{d} \text{d} \cdot \text{d}$ . В других эпизодах

такими ритмами сопровождаются мелодии в народном духе, и автор сам обозначает: *alla bulgarese*. Таков ряд пьес «Микрокосмоса», трио из скерцо Пятого квартета. Трио из скерцо Пятого квартета интересно и своей метрической переменностью внутри смешанного размера  $\frac{10}{8}$ :

Рассмотрим те новые приемы нерегулярной ритмики у Бартока, которые не культивировались в XIX веке, а получили большое развитие в XX веке, в частности составили основу ритмики Стравинского.

Акцентное варьирование мотива вносит в мелодию живое внутреннее движение и динамизирует, активизирует даже очень медленные темы. Так, в начале Сонаты для двух фортепиано метрически варьируется мелодическая фраза: в первом проведении акцент приходится на первую ноту, во втором — на вторую ноту, в третьем — на третью. Для вариаций используются все три вида трехдольной стопы: дактиль, амфибрахий, анапест:

206 Assai lento ♩ = ca 70

## Барток. Соната для двух ф-но, I ч.



Ритм акцентного варьирования становится колко-нервным, если варьирование идет в условиях внутридолевого метра и быстрого темпа. Вот один короткий пример из I части Сонаты Бартока для фортепиано соло, которая густо насыщена такими ритмами:

207 Allegro moderato ♩ = 120 - 126

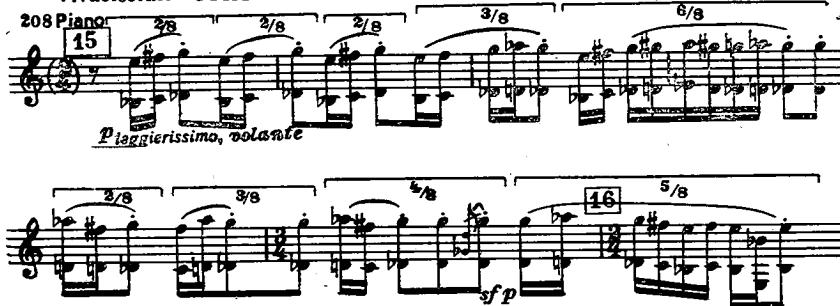


Акцентное варьирование особенно часто применяется в фоновых голосах. Такой фон, наполненный внутренним движением, очень активен, он динамизирует длительные участки форм (см. сопровождение в следующих примерах из Сонаты для двух фортепиано и из кульминации «Музыки для струнных и ударных» — № № 209, 210).

Варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз — излюбленный прием у Бартока, как и у Стравинского. Например, в упоминавшемся уже медленном вступлении Сонаты для двух фортепиано одна из фраз при повторении быстро сокращается, теряя свое продолжение:  $\frac{19}{8}, \frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{4}{8}$  (см. шесть тактов от 10). Бес покойно-неуравновешенное движение пронизывает финал Сонаты для скрипки и фортепиано № 1 — мелодический мотив непрерывно изменяет свою длину:

Vivacissimo ♩ = 152

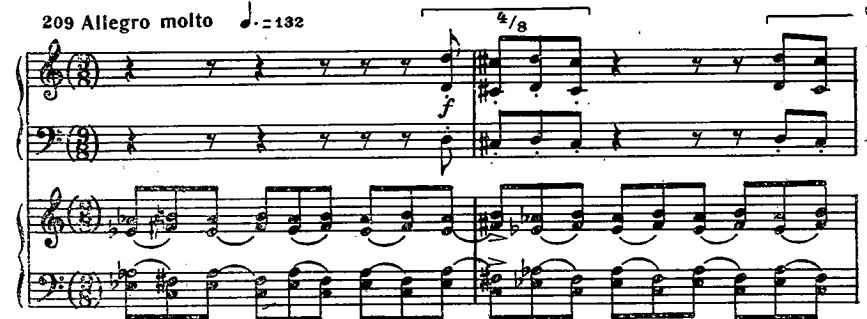
## Барток. I соната для скрипки и ф-но, III ч.



Остротой, динамичностью и вместе с тем нервной трепетностью отличается вторая тема главной партии из Сонаты для двух фортепиано — в ней действуют одновременно и акцентное варьирование — в аккомпанементе, и варьирование протяженности фраз — в главном голосе:

## Барток. Соната для двух ф-но, I ч.

209 Allegro molto ♩ = 132





Барток очень любит насыщенность и напряженность полиметрии, но в целом в его ритмике этот прием не играет такой ведущей роли, как в ритмике Стравинского. Тем не менее Барток даже записывает в разных метрах голоса полиметрии, желая подчеркнуть этот эффект (чего не делает, как правило, Стравинский). Примером этого может служить сочетание размеров  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{2}{4}$  в финале Сонаты для скрипки и фортепиано № 1 Бартока, от цифры 48.

Одна из эффектнейших полиметрий завершает собою I часть Сонаты для фортепиано соло. I часть имеет свою ритмо-динамическую логику развития: вся форма поддерживается острым биением ритмов, а завершается она там, где ритмическая экспрессия достигает предельной точки (см. нотный пример 17 в).

Барток и Стравинский открыли ритмические эффекты поистине небывалой остроты и силы. Укажем еще на один из новых ритмов, тот, что затрагивает наиболее тонкие и чувствительные «струны» нашего временного восприятия,—это синкопы во внутридоловом метре в быстром темпе. В XX веке им воспользовались не только Скрябин, Веберн, Стравинский, Барток, но и джазовые импровизаторы.

Один из примеров внутридоловых синкоп у Бартока уже был приведен — из Сонаты для фортепиано соло, где в такте на  $\frac{2}{4}$  перемещается мотив на  $\frac{3}{16}$ , состоящий из паузы и двух звуков (см. пример 207).

Ритм, основанный на этом принципе, украшает собой одно из центральных произведений Бартока «Музыку для струнных и ударных», появляясь в кульминации II части:

Барток. Музыка для струнных и ударных. II ч.

Выдающейся по ритмической остроте является тема фортепиано (верхний голос примера). Ее аккорды-акценты синкопируют по отношению к метру внутри долей, они вступают на самых слабых долях и полудолях обычного такта, выжидательно «обходя молчанием» большинство метрических опорных моментов. Не менее примечателен и активный, наполненный внутренним движением сопровождающий фон. В его сложной мелодико-ритмической структуре есть противоречие между величиной мелодического мотива — в пять восьмых — и величиной такта — в четыре восьмых. Из-за несовпадения с тактовым метром мелодический мотив получает акцент поочередно на каждом из своих пяти звуков. При этом линейный рисунок верхнего сопровождающего голоса полифонически не совпадает, расходится с рисунком нижнего. Отнюдь не простая ритмическая структура кульминации соединяется с весьма сложным гармоническим остинато, в котором комбинируются на разной высоте два типичных для Бартока септаккорда с уменьшенной октавой. Для уточнения роли ритма в этой кульминации очень важно обратить внимание на остинатную застылость, неподвижность гармонии, пусть на остродиссонирующем комплексе. При долгой задержке гармонии на одном комплексе главными движущими силами этого раздела формы становятся ритм и мелодическая линия. Протяженность же кульминации немалая — 43 такта.

Если сравнить отдельные приемы и средства нерегулярности ритмики у Бартока и Стравинского, сами по себе они родственны. Главное различие состоит в значении их для формы музыкального произведения. У Бартока, как и у Стравинского, активизация ритма влила в музыку новые, свежие силы, она динамизировала и укрепила музыкальную форму. Но у Бартока развитие ритмической активности не изменило принципиальных основ формы. По-новому динамичные ритмы применяются им в отдельных разделах старой, традиционной формы (как только что разбирая, кульминация «Музыки для струнных», которая служит эпизодом в разработке сонатной формы). У Стравинского, как говорилось в свое время в главе IV, ритмическое развитие стало определяющим в форме, стало таким же важным фактором формы, как и гармония. Это внутреннее обновление основ формы вызвало к жизни и новые, нетрадиционные формы у Стравинского.

При сравнении ритмики композиторов различных индивидуальностей хорошо видна прочная связь характера ритма с эмоциональным строем, а следовательно, и с содержанием музыки. Обзор характера ритмики на протяжении почти трехсот последних лет развития музыкального творчества показывает довольно прочное постоянство этих связей, которые обобщенно и схематично можно представить следующим образом:

- 1) регулярность и акцентность — тонизация, энергия;
- 2) нерегулярность и акцентность — острота, возбужденность;
- 3) регулярность и времязмерительность — покой, гармония чувств;
- 4) нерегулярность и времязмерительность — речевая экспрессивность.

Постоянство связей характера ритма и эмоционального строя объясняется, в конце концов, объективной общностью восприятия людьми временных процессов. Все воспринимаемое человеком и им самим совершающее проверяется как бы по точнейшим внутренним «часам» (метрической инерции), к «ходу» которых прислушивается и композитор: он либо поддерживает, либо нарушает метрическую инерцию временного восприятия, добиваясь нужных эмоциональных реакций.

Кроме этой общей подосновы ритма, в музыке постояннощаются и различные ее ритмические истоки, идущие от различных истоков музыкального искусства вообще — от танца, пения, речи с преобладанием какого-нибудь одного из них.

Закономерно связан ритм и с другими элементами и средствами музыки (например, аккордово-гармонический склад всегда тяготеет к ритмической регулярности). В результате всех взаимосвязей ритма в музыкальном творчестве нескольких веков откристаллизовался ряд самостоятельных ритмических типов. XX век, благодаря крайностям, даже пестроте содержания музыки, а также многообразию исторических традиций, вобрал в себя и крайности ритмических направлений. Поэтому XX век предсталяет богатейший материал для всякого интересующегося проблемами ритма. Изучение крайних тенденций ритма, возможное на произведениях музыки XX века, открывает далекую перспективу и на музыку прошлого.

## ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ<sup>1</sup>

### 1. КНИГИ И СТАТЬИ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТМИКЕ

#### а) на русском языке

- Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М. (в печати).
- Архангельский В. А. Ритм и исполнение (Ритм как основа исполнения). Рукопись, 1946. Библиотека Московской консерватории.
- Беляев Виктор. По поводу статьи А. Зилоти «Не должно ли скерцо из 7-ой симфонии Бетховена быть в такте 6/4 вместо 3/4», «Музыка», 1913, № 149.
- Булич С. Новая теория музыкальной ритмики. Варшава, 1884.
- Бюхер Карл. Работа и ритм. Перев. с нем. И. Иванова. СПб., 1899; перев. С. Заяцкого. «Новая Москва», 1923.
- Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950.
- Гуммерт Р. Основные правила музыкальной метрики и ритмического правописания. М., 1899.
- Далькроз Ж. Ритм. Перев. Н. Гнесиной. 6 лекций. Второе издание журнала «Театр и искусство», 1922.
- Дорн В. Метод Жака Далькроза. М., 1966.
- Елатов В. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.
- Клейст Е. А. Система такта. СПб., 1890.
- Корш Ф. Значение темпа в греческой ритмике. Рукописная копия. Библиотека Московской консерватории.
- Львов А. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858.
- «Материалы по музыкальной ритмике», вып. 1. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. III, вып. 1. М., 1907.
- Мострас К. Г. Ритмическая дисциплина скрипача. М.—Л., 1951.
- Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Рукопись, 1967. Кабинет народной музыки при Московской консерватории.
- Сабанеев Леонид. Ритм. «Мелос», 1917, кн. 1.
- Тифтикиди Н. Ф. Закономерности ритма домбровой музыки казахского народа. Сб. «Искусство и иностранные языки». Алма-Ата, 1966.
- Холопова В. Внимание ритму! [заглавие] музыка», 1964, № 7.
- Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., 1962.
- Холопова В. О ритмике Прокофьева Сб. «От Люлли до наших дней». М., 1967.
- Холопова В. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. Сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966.
- Холопова В. Ритм и форма. [заглавие] музыка», 1966, № 3.
- Чечотт В. А. О ритме. Опыт рационального изложения учения о ритме, синкопе и мелизмах. СПб., 1890.

<sup>1</sup> В избранную библиографию вошли книги и статьи, написанные не позже 1967 года. В список не включены специальные работы по древней музыкальной ритмике и ритмике фольклора (за немногими исключениями).

#### б) на иностранных языках

- Apel, Willi. Drei plus Drei plus Zwei=Vier plus Vier. «Acta musicologica», 1960, Jan.—März, fasc. I, S. 29—33.
- Aulich, Werner. Untersuchungen über das charakterologische Rhythmusproblem. Halle — Wittenberg, 1932.
- Babitz, Sol. A Problem of Rhythm in Baroque Music. «The Musical quarterly», 1952, X, p. 533—565.
- Barthe, Engelhard. Takt und Tempo. Studien über die Zusammenhänge von Takt und Tempo. Hamburg, 1960.
- Becking, Gustav. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, 1928.
- Benary, Peter. Die Rhythmis als aktuelles Problem, «Schweizerische Musikzeitung», 1960, № 4, Juli/Aug., S. 224—229.
- Blum, Carl Robert. Das Musik — Chronometer. «Die Musik», Okt., 1927, S. 45—50.
- Briner, Andres. Der Wandel der Musik als Zeit — Kunst. Wien (u. a.), 1955.
- Carpé, Adolph. Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Leipzig.
- Cooper, Grosvenor W., Meyer, Leonard B. The rhythmic structure of music. Chicago, 1960.
- Dahlhaus, Carl. Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert. «Archiv für Musikwissenschaft», 1961, H. 3/4, S. 223—240.
- Donington, Robert. Tempo and rhythm in Bach's organ music. London — New York, 1960.
- Dumesnil, René. Le Rythme musical. Essai historique et critique. Paris, 1921.
- Elston, Arnold. Some Rhythmic Practices in Contemporary Music. «The Musical quarterly», 1956, July, S. 318—329.
- Estève, J. Reflexions sur le rythme. «La Revue Musicale», 1937, Avril, № 173, p. 153—161.
- Feil, Arnold. Studien zu Schuberts Rhythmis. München, 1966.
- Flik, Gotthilf. Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg (Schwarzwald), 1936.
- Gorczycka, Monika. Rola rytmu u Prokofiewa i Bartoka. «O twórczości Sergiusza Prokofiewa Studia i materiały». Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962.
- Gurlitt, Wilibald. Form in der Musik als Zeitgestaltung. Mainz, 1955.
- Hauptmann, M. Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig, 1873.
- Havlik, Adolf. Über die adäquate Notierung rhythmischer und metrischer Formen. «Schweizerische Musikzeitung», 1958, № 1, S. 9—14.
- Hendren, J. W. A study of ballad rhythm with special reference to ballad music. New York, 1966.
- Höveler, Casper. Rythme in vers en muziek. Haag, 1952.
- Huber, Anna Gertrud. Ethos und Mythos der Rhythmen. Strasbourg — Zürich, 1947.
- Kenyon, Max. Modern metres. «Music and Letters», 1947, Apr., p. 168—174.
- Klages, Ludwig. Vom Wesen des Rhythmus. Zürich und Leipzig, 1944.
- Langer, Gunther. Die Rhythmis der J. S. Bachschen Praeludien und Fugen für die Orgel. Dresden, 1937.
- Lehman, Gustav. Zum Begriff des Rhythmus. «Schweizerische Musikzeitung», 1963, Sept.—Okt., n. 5, S. 273—279.
- Levy, Ernst. Von der Synkopie. «Festschrift Karl Nef zum 60 Geburtstag». Zürich — Leipzig, 1933, S. 150—156.
- Lier, L. van. Rythme en metrum. Groningen, 1967.
- Lissa, Zofia. Integracja rytmiczna w «Suicie scytyjskiej» S. Prokofiewa. «O twórczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materiały». Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962.
- Lowe, Egerton. What is Rhythm? «The musical times», 1942, July, p. 202—203.

- Lussy, Mathis. Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus. «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I. Jahrg. Leipzig 1885, S. 141—157.
- Lussy, Mathis. Le rythme musical. Son origine, sa jonction et son accentuation. Paris, 1883.
- Manziarly, Marcelle de. On Rhythm, Complex and Simple. «Modern music», 1944, Jan.—Febr., p. 70—75.
- Moser, Hans Joachim. Bemerkungen zur deutschen Rhythmis und musikgeschichtlichen Methodik. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 7. Jahrg., 1924/25, № 6, März.
- Моцев, Александър Д. Характерни ритми в творчеството на българските композитори, София, 1957.
- Neumann, Friedrich. Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus, Bd. I, II. Wien, 1959.
- Riemann, H. Das Problem des Choralrhythmus. «Jahrbuch der Musikbibliothek». Peters — Leipzig, 1906.
- Riemann, Hugo. Die Taktfreiheiten in Brahms Liedern. «Die Musik», XII Jhrg., H. 1, 1912, Okt., S. 10—21.
- Riemann, Hugo. System der musikalischen Rhythmis und Metrik. Leipzig, 1903.
- Riemann, Hugo. Wurzeln der musikalischen Rhythmus im Sprachrhythmus? «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». Leipzig, 1886, S. 488—496.
- Rosenthal, F. Probleme der musikalischen Metrik. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1925/26, Feb., S. 262—288.
- Rotheimel, Marion. Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. Regensburg, 1963.
- Sachs, Curt. Rhythm and Tempo. A study in music history. New York, 1953.
- Schmitz, Arnold. Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. «Die Musik», XXI Jahrg., 1928/29, 10 (July), S. 755—757.
- Sehnal, Fr. Rythmus. Brno, 1934.
- Steglich, Rudolf. Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus (Der musikalische Rhythmus als elementarer Kraftverlauf). Leipzig.
- Stockhausen, Karlheinz. Struktur und Erlebniszeit. «Die Reihe» № 2, «Anton Webern». Wien (u. a.), 1955.
- Tetzl, Eugen. Rhythmus und Vortrag. Berlin, 1926.
- Verwey, Albert. Rhythmus und Metrum. Übersetzt von A. Eggink. Halle, 1933.
- Westphal, Kurt. Grenzen der motorisch-rhythmischen Gestaltung. «Anbruch», 7/8, 1929, S. 295—297.
- Westphal, Rudolf. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmis seit J. S. Bach auf Grundlage der Antiken. Leipzig, 1880.
- Westphal, Rudolf. Elemente des musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opern-Musik, I. Teil. Jena, 1872.
- Wetzel, H. Die synkopische Motivbildung. «Die Musik», 1909/10, H. 15. Potsdam.
- Wiehmayer, Theodor. Musikalische Rhythmis und Metrik. Magdeburg, 1917.
- Willem, Edgar. Le rythme musical. Étude psychologique. Paris, 1954.
- Williams, C. F. Abdy. The Aristoxenian theory of musical rhythm. Cambridge, 1911.
- Williams, C. F. Abdy. The rhythm of modern music. London, 1909.

## II. КНИГИ И СТАТЬИ НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ, СОДЕРЖАЩИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТМИКЕ (ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ В КНИГЕ)

### а) на русском языке

- Асафьев Б. (Игорь Глебов). Книга о Стравинском. Л., 1929.
- Афонина А. Игорь Стравинский в [редакция]. «[редакция] музыка», 1963, № 1.
- Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1—2. М., 1962—1963.
- Беляев В. Турецкая музыка. [редакция] музыка», 1934, № 5.
- Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Перев. с франц. П. Шуровского. М., 1894.
- Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М., 1961.
- Боганова Т. О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева. Труды кафедры теории музыки, вып. 1. М., 1960.
- Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Перев. с нем. Н. Кашкина и С. Таинеева. М., 1884.
- Вагнер Рихард. Обращение к друзьям. Сб. «Письма, дневники, обращение к друзьям», т. IV, 1911.
- Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.
- Державинский Вл. «Из японской лирики» Иг. Стравинского. «Музыка», 1913, № 159.
- Должанинский А. Краткий музыкальный словарь. М.—Л., 1966.
- Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964.
- Катуар Г. Музыкальная форма. Под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля и Л. Половинки. М., 1934.
- Конен В. Театр и симфония (Роль ранней оперы в формировании симфонии). М., 1969.
- Конюш Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965.
- Кузнецов К. А. Арабская музыка. Сб. «Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка». Труды научно-исследовательского института театра и музыки, т. 2. Л., 1940.
- Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры. Сб. «Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка». Труды научно-исследовательского института театра и музыки, т. 2. Л., 1940.
- Курт Эрист. Основы линейного контрапункта. Перев. З. Эвальд. М., 1931.
- Кушнарев Хр. К проблеме анализа музыкального произведения. «Советская музыка», 1934, № 6.
- Кушнарев Хр. О книге С. Скребкова «Полифонический анализ». «Советская музыка», 1941, № 5.
- Лараш Г. А. Глинка и его значение в истории музыки. Собрание музыкально-критических статей, том 1. М., 1913.
- Леви В. Вопросы психобиологии музыки. [редакция] музыка», 1966, № 8.
- Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
- Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. [редакция] музыка», 1965, № 6, 7, 8.
- Мазель Л. Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы. Рукопись, 1940. Библиотека Московской консерватории.
- Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.
- Мазель Л. А., Чуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.
- Маркевич Игорь. Письмо в редакцию. [редакция] музыка», 1963, № 4.
- Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
- Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967.
- Нестьев И. Прокофьев. М., 1957.
- Обри П. Трубадуры и трубверы. Перев. с франц. З. Потаповой. М., 1932.

- Онеггер Артур. Я — композитор. М., 1963.
- Пазовский А. Записки дирижера. М., 1966.
- Праут Эбезинер. Музикальная форма. Перев. С. Л. Толстого. М., 1917.
- Праут Эбезинер. Прикладные формы. Перев. Ю. Славинского. М.
- Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961.
- Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.
- Риман Г. Музикальный словарь. Перевод с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. Москва—Лейпциг, 1896.
- Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах. Перев. Ю. Энгеля. Москва—Лейпциг, 1898.
- Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. Перев. Ю. Энгеля. Москва—Лейпциг, 1901.
- Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. II М., 1963.
- Синявер Л. Музыка Индии. М., 1958.
- Скребков С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина. Сб. «А. Н. Скрябин». М.—Л., 1940.
- Способин И. В. Музикальная форма. М., 1967.
- Стравинский Игорь. Из «Диалогов» Игоря Стравинского — Роберта Крафта. Перев. с англ. В. Линник. Сб. «Музыка и современность». вып. 5. М., 1967.
- Таранов Глеб. Курс чтения партитур. М.—Л., 1939.
- Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.—Л., 1947.
- Тюлинов Ю., Привалов Н. Теоретические основы гармонии. Л., 1956.
- Холопин Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. Сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966.
- Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
- Цуккерман В. Принципы масштабно-тематического развития. Рукопись, 1941 (у автора).
- Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.
- Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии). Сб. «От Люлли до наших дней». М., 1967.
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963.

б) на иностранных языках

- Boulez, Pierre. Stravinsky demeure. «Musique russe». Études réunies par P. Souvtchinsky, t. I. Paris, 1953.
- Dauer, Alfonso M. Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung. Eisenach und Kassel, 1958.
- Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.
- Direcuteur Albert Lavignac. Première partie. M. J. Grosset. «Index». Paris, 1913.
- Grove's dictionary of music and musicians. Fifth edition. London, 1954.
- Hindemith, Paul. Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen. Zürich, 1959.
- Kurt [REDACTED] Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Berlin, 1923.
- Mari, Pierette. Olivier Messiaen. Paris, 1965.
- Messiaen, Olivier. The technique of my musical language. Transl. by John Satterfield. Paris, 1956.
- Riemann, Hugo. Grundriß der Kompositionsllehre. Leipzig, 1910.
- Strawinsky, Igor. Gespräche mit Robert Craft. Mainz, 1961.
- Wörner, Karl H. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1954.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агарков О. М. — 55, 73  
 Адамова И. А. — 2  
 Акахито — 237  
 Ансерме Э. — 31  
 Аренский А. С. — 267  
 Аристоксен — 3, 6, 17, 19  
 Архангельский В. А. — 54  
 Афонина А. А. — 215
- Баиф А. — 46  
 Балакирев М. А. — 226, 227  
 Балтер Г. А. — 2  
 Бальмонт К. Д. — 158  
 Барбер С. — 97  
 Барток Б. — 7, 8, 31, 32, 39, 50, 55—  
     57, 67, 68, 71, 72, 96—98, 114, 142,  
     194, 198, 252, 253, 259, 277, 278,  
     281, 286—292  
 Бах И. С. — 15—17, 19, 20, 23, 28, 29,  
     36—38, 56, 62, 67, 68, 85, 87, 124,  
     145, 247—256, 259, 262, 280  
 Бекинг Г. — 32, 35, 36  
 Беляев В. М. — 41—43  
 Берг А. — 8, 39, 274, 278—280  
 Берлиоз Г. — 54, 55, 261, 262  
 Бетховен Л. ван — 4—6, 16, 19, 20, 25,  
     36, 38, 66, 68, 71, 74, 78, 79, 81,  
     82, 91—93, 96, 108, 145, 174, 226,  
     252, 257—260, 262, 266, 271, 273,  
     274, 280  
 Блахер Б. — 32, 49, 207  
 Блюм К. Р. — 11  
 Бобровский В. П. — 2, 106, 260  
 Боганова Т. В. — 168  
 Бородин А. П. — 267  
 Брамс И. — 17, 23, 30, 38, 95, 263, 266,  
     280  
 Бриннер А. — 37—39, 247  
 Брюсов В. Я. — 158  
 Булец П. — 53  
 Булич С. К. — 9, 16  
 Бусслер Л. — 261  
 Бюхер К. — 35
- Вагнер Р. — 5, 6, 17, 245, 273—275  
 Веберн А. — 53, 277, 281—286, 290  
 Вернер К. — 48—50  
 Вестфаль К. — 31, 32, 95  
 Вестфаль Р. — 15—17, 21, 24  
 Вивальди А. — 247  
 Виллемс Э. 35, 37  
 Вильямс Эбди К. Ф. — 17  
 Вимайер Т. — 17, 24, 274  
 Витали Дж. Б. — 247
- Гайдн Й. — 36, 84, 87, 238, 260  
 Галь Г. — 259  
 Гауптман М. — 51, 53  
 Гвидо д'Ареццо — 38  
 Гельмгольц Г. — 35  
 Гендель Г. Ф. — 17, 29, 30, 248, 262  
 Гете И. В. — 56  
 Гербарт И. — 33  
 Глинка М. И. — 16, 48, 142, 146, 166,  
     226, 228, 238, 266, 267, 271,  
     273  
 Гоцци К. — 160  
 Григорьев С. С. — 118  
 Гров Г. — 10, 11, 53  
 Губер А. — 19, 20
- Далькроэз Ж. — 34  
 Дауэр А. — 41  
 Дебюсси К. — 5, 6, 32, 38, 46, 101, 245,  
     274—276, 279  
 Держановский В. В. — 237  
 Должанский А. Н. — 6, 11, 12, 76  
 Дунаевский И. О. — 110  
 Дурант Ф. — 247  
 Дюмениль Р. — 38
- Елатов В. И. — 41
- Житомирский Д. В. — 265  
 Жоскин де Пре — 38

Заве К — 37, 39, 40, 142, 251, 262, 269  
Заритов Р Н — 29

Карл А — 264  
Катасев В Г — 159  
Катчар Г — 18, 262  
Кенцел М — 13  
Кольцов А В — 269  
Конев В Д — 246  
Конюк Г Э — 24, 25  
Корелли А — 60, 61, 246, 247  
Кузак Г — 53  
Крафт Р — 194, 208, 242  
Кузнецков К А — 41  
Кундер Г — 19, 25, 26  
Курт Э — 29, 67, 253, 275  
Кудинаров Х С — 10, 253

Лапинская А — 41  
Ларин Г А — 273  
Леви В Л — 34, 35, 167  
Лежён К — 46  
Лермонтов А Ю — 271  
Лист Ф — 80, 140, 261  
Листопадов А М — 227  
Логу Э — 9, 10  
Лукьян — 20  
Лысов А Ф — 268  
Людли Ж Б — 246  
Люси М — 10, 261—263  
  
Мазель В А — 2, 6, 7, 11, 12, 18, 19,  
27, 66, 81, 83, 95, 256, 259, 262—  
264, 266, 267  
Майер Г — 19, 25, 26  
Мак-Лаурел Р — 34  
Мазер Г — 38, 101, 142  
Мари П — 46  
Маркевич И — 215  
Маркелло Б — 247  
Медведев Ю Н — 15—17, 21  
Мендельсон Ф — 16, 23, 202, 263, 267  
Мессиан О — 13—15, 42, 46—49, 51,  
53, 55, 58, 195, 272  
Монтеверди К — 247, 248  
Мюнхгаузен А В — 37  
Мюстраз К — 54  
Моцарт В А — 26, 36, 46, 56, 85, 192,  
259, 260, 266, 267, 280  
Модера А Д — 44  
Мусоргский М П — 59, 60, 142, 228,  
268—271

Назаркинский Е В — 59, 258  
Нейгауз Г — 54  
Некрасов Н А — 270, 272

Неструев И В — 192, 193  
Нойман Ф — 29, 30, 87

Обрехт — 38  
Обри П — 43  
Оганес Н П — 271  
Оистер А — 37, 49  
Орлов Г А — 2  
Орф К — 30

Пазовский А М — 54, 55  
Перогрин — 40  
Петри Э — 254  
Пиндар — 17  
Праут Э — 84, 257, 260, 261, 263,  
265—267  
Привадо Н Г — 11, 75  
Прохоров С С — 7, 8, 32, 66—72,  
73, 95—98, 100, 116, 129, 142—194,  
198, 225, 238, 245, 250, 271, 256,  
259, 267, 268, 271, 278, 281, 286  
Протопопов В В — 248, 267  
Пушкин А С — 272

Рамо Ж Ф — 192  
Реттер М — 31  
Решникова Н Г — 2  
Римав Г — 5, 6, 10, 17, 18, 21—25, 27,  
33, 50, 82, 84, 163, 257, 261  
Ринчаний-Корсаков Н А — 48, 54, 118,  
142, 225, 228—234, 238, 269, 272—  
274  
Розенталь Ф — 24, 25  
Россими Дж — 292  
Роттермель М — 51, 53  
Руднев А В — 44, 45, 227, 228, 269  
Рыжкин И Я — 264

Синявер Л С — 41  
Синнер К — 33  
Скребков С С — 59, 253  
Скрибни А Н — 59, 140, 142, 143, 245,  
274, 276—278  
Соколов О В — 2  
Софокл — 17  
Способин И В — 9, 25, 260, 263  
Стравинский И Ф — 5, 7, 8, 31, 32,  
40, 46—48, 50, 55, 72, 73, 94, 95,  
97—99, 114, 142, 157, 194—243,  
267—269, 272, 277, 278, 286, 288,  
290, 292

Ташев С И — 30, 94, 215  
Таранов Г П — 2, 57  
Телеман Г Ф — 247

Теллов Б М — 33, 34, 100, 144

Термен Л С — 53  
Тимофеев Л И — 272  
Тифлисская Н Ф — 41  
Толстой Л Н — 160  
Тюльчин Ю Н — 11,

Успенский Г И — 193  
Устюзанская Г И — 59

Файль А — 263  
Флик Г — 35, 36, 163  
Фрескобалди Дж — 247

Хавалик А — 55, 56  
Хиндлиян П — 8, 13, 14, 38, 96—98,  
208  
Холопов Ю Н — 48, 280

Цукерман В А — 2, 6, 7, 11, 12, 18,  
19, 27, 83, 146, 228, 259, 263, 264,  
266, 267

Шарнагадзе — 41  
Швейцер А — 37, 67, 252  
Шенберг А — 8, 38, 39, 94, 274, 275—  
280

Шеридан Р Б — 160

Шопен Ф — 16, 23, 28, 38, 56, 62, 121—

65, 87, 89, 90, 93, 198, 121—

264—267, 276

Шостакович Д Д — 7, 8, 11, 60, 111—

94, 96, 98, 100—144, 146, 157, 167,

168, 192, 194, 225, 238, 268, 277

Штокгаузен К — 53, 264

Штраус Р — 17

Шуберт Ф — 17, 253

Шуман Р — 16, 23, 36, 38, 85—

198, 262, 264, 265

Якубов М А — 70

Яругинский Б М — 203, 243

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |            |
|---|------------|
| Введение. Постановка проблемы. Вопросы ритма в теории музыки  | 3          |
| 1. Постановка проблемы  | 3          |
| 2. Вопросы ритма в теории музыки  | 9          |
| Понятия ритма и метра   | 9          |
| Теория музыкальных стилей   | 15         |
| Ритм и формообразование   | 20         |
| Психофизиологические основы музыкального ритма  | 33         |
| Отражение в музыкальном ритме внемузыкальных явлений  | 35         |
| История ритмики   | 37         |
| Ритмика некоторых национальных культур  | 41         |
| а) Старинные индийские ритмы  | 41         |
| б) Старинные турецкие ритмы   | 42         |
| в) Средневековые европейские модусы   | 43         |
| г) Болгарские ритмы   | 44         |
| д) Ритмика русского фольклора   | 45         |
| Новые ритмические теории XX века  | 46         |
| Ритм в исполнительстве  | 54         |
| <b>1. Понятия метра и ритма. Формообразующие свойства ритма</b>   | <b>58</b>  |
| Понятие ритма   | 58         |
| Широкое понятие метра   | 58         |
| Две основы метра  | 58         |
| Степени строгости метра   | 59         |
| Концентрированный метр  | 61         |
| Многоголосовый метр   | 62         |
| Предел метрической многогранности в музыке  | 64         |
| Сущность музыкального акцента   | 65         |
| Акцентирование соотношения длительностей  | 66         |
| Акцентирование средствами мелодической линии  | 66         |
| Акцентирование средствами гармонии  | 69         |
| Акцентирование средствами фактуры   | 71         |
| Акцентирование средствами громкости   | 72         |
| Акцентирование средствами инструментовки и словесного текста  | 73         |
| Акцентирование средствами аэгикки   | 74         |
| Комплекс средств в акценте  | 74         |
| Соотношение понятий метра и ритма при анализе ритма   | 76         |
| Метр как критерий качества ритма  | 76         |
| Классификация типов ритмики   | 77         |
| Соотношение понятий метра и ритма   | 78         |
| Вывод о методике анализа ритма  | 79         |
| Формообразующие свойства ритма  | 79         |
| ГЛАВА II. РИТМЫ ИХ ФОРМОБРАЗОВАНИЕ  |            |
| Моменты самостоятельного действия ритма   | 80         |
| Функции устой и неустой в ритме   | 83         |
| Ритмическая функция неустой в связках, предыдках, предзакансах  | 87         |
| Мелодика в моментах самостоятельности ритма   | 88         |
| Гармония в моменты самостоятельности ритма  | 89         |
| Роль ритма в зависимости от стиля композитора и стиля эпохи   | 93         |
| Новое соотношение средоточия музыкальной формы в XX веке  | 94         |
| Обновление ритмики в XX веке  | 95         |
| Общий вывод о ритмическом формообразовании  | 98         |
| <b>II. Временемерительная ритмика. Ее значение для выразительности и формообразования произведений Д. Шостаковича</b>     | <b>99</b>  |
| Типы ритмики Шостаковича  | 100        |
| Формы нерегулярной ритмики Шостаковича  | 100        |
| Изменчивость ритмического рисунка такта   | 101        |
| Переменность размера  | 103        |
| Прием переметризации темы   | 106        |
| Неквадратность  | 109        |
| Нерегулярная акцентность  | 112        |
| Сфера применения относительной ритмической регулярности   | 114        |
| Первая сфера  | 116        |
| Вторая сфера  | 120        |
| Третья сфера  | 122        |
| Взаимодействие ладовой окраски и ритмического рисунка   | 125        |
| Формообразующая роль ритма в произведениях Шостаковича  | 129        |
| Титульный метр, метрическая экспозиция  | 129        |
| Принцип комплементарности в полифонии и гомофонии   | 130        |
| Тенденция ритмического развития в крупной форме   | 133        |
| Соотношение формообразующей роли ритма с выразительной  | 134        |
| Ново в соотношении ритма с гармонией у Шостаковича  | 139        |
| <b>III. Регулярно-акцентная ритмика. Ее значение для выразительности и формообразования произведений С. Прокофьева</b>    | <b>144</b> |
| Отличительные черты ритмики Прокофьева  | 144        |
| Состав средств в акценте  | 147        |
| Формы регулярной ритмики Прокофьева   | 147        |
| Такт  | 147        |
| Внутридолевой метр  | 148        |
| Равномерные и оstinатные ритмические рисунки  | 150        |
| Двухтакты, четырехтакты, восемьтакты  | 151        |
| Концентрированный и многоголосный метр  | 152        |
| Предельная степень многогранности   | 155        |
| Выразительное значение ритмической регулярности   | 157        |
| Проявление относительной ритмической нерегулярности у Прокофьева  | 163        |
| Формообразующая роль ритма в произведениях Прокофьева   | 173        |
| Нарушение регулярности на границах формы  | 173        |
| Борьба регулярности с нерегулярностью   | 174        |
| Победа регулярности в малых построениях   | 175        |
| Победа регулярности в более крупных разделах формы  | 179        |
| Победа регулярности в части цикла (финал Первой скрипичной сонаты)  | 188        |
| <b>IV. Нерегулярно-акцентная ритмика. Ее значение для выразительности и формообразования произведений И. Стравинского</b> | <b>194</b> |
| Стравинский — новатор в ритмике   | 194        |
| Общие формы нерегулярной ритмики у Стравинского   | 195        |
| Специфические приемы нерегулярной ритмики Стравинского  | 198        |
| Акцентное варьирование мотива   | 197        |
| Варьирование протяженности оstinатных мотивов и фраз  | 202        |
| Сочетание различных форм нерегулярной ритмики   | 209        |

|   |     |
|---|-----|
| Аудио-реприза «Вечеринки свинцовых пифий»                         | 212 |
| Двойной полиграфия  | 216 |
| Тройная полиграфия  | 218 |
| Взаимосвязь цеквадратности с другими формами нерегулярности       | 224 |
| Истоки ритмики Стравинского                                       | 225 |
| Общесевероамериканские традиции                                   | 225 |
| Русская речь, тексты народных песен                               | 226 |
| Русские классики XIX века. Мусоргский                             | 228 |
| Произведения Римского-Корсакова                                   | 228 |
| Проявления относительной ритмической регулярности у Стравинского  | 234 |
| Формообразующая роль ритма в произведениях Стравинского           | 237 |
| Общие ритмические приемы формообразования                         | 237 |
| Специфические приемы ритмического формообразования у Стравинского | 238 |
| Наибольшая самостоятельность ритма                                | 240 |
| Ритм как динамическая основа формы                                | 242 |
| V. Краткий исторический обзор ритмики XVIII—XX веков (Заключение) | 244 |
| Тенденции ритмики XVII—XVIII веков                                | 245 |
| О ритмике И. С. Баха  | 248 |
| О ритмике венских классиков                                       | 255 |
| О ритмике композиторов XIX века                                   | 261 |
| Лебюссе. Скрибин  | 274 |
| Шенберг. Берг   | 278 |
| О ритмике Веберна   | 281 |
| О ритмике Бартока   | 286 |
| Избранная библиография  | 294 |
| Указатель имен  | 299 |

#### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

| Стр. | Строка    | Напечатано           | Следует              |
|------|-----------|----------------------|----------------------|
| 47   | 10 снизу  | S                    | J                    |
| 50   | 14 сверху | каковые              | каковы               |
| 54   | 2 сверху  | исполнительных       | исполнительских      |
| 237  | 20 сверху | Аканито              | Аканито              |
| 262  | 6 снизу   | Катуара <sup>2</sup> | Катуара <sup>3</sup> |
| 294  | 5 сверху  | (в печати)           | , 1970               |

Зак. 3734/1244

#### Индекс 9--1--1

ХОЛОПОВА Валентина Николаевна

ВОПРОСЫ РИТМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX века

Редактор И. Валихова Художник В. Дудаков  
 Худож. редактор Ю. Зеленков Техн. редактор И. Левитас Корректор Г. Федяева  
 Подписано к печати 25/IV-71 г. А 09759 Формат бумаги 60×90/16  
 Печ. л. 19,0 (Усл. л. 19,38) Уч.-изд. л. 19,38 Тираж 4600 экз.  
 Изд. № 6309 Т. п. 1971 г. № 657 Зак. 1244 Цена 1 р. 26 к. на бумаге № 2  
 Издательство «Музика», Москва, Неглинная, 14.  
 Московская типография № 6 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете  
 Министров СССР  
 Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17

