

В. Н. Холопова

289  
2004 г.

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТМИКА

22.809  
НОТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
ОТДЕЛ

ЦГБ им. Н. С. Гаврилова  
195027, Л.-д. Б. Октябрьский пр., 8  
тел. 223 14 44

МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1983

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
КОНСЕРВАТОРИЯ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

От автора

*Считаю своим приятным долгом выразить благодарность коллегам по кафедре теории музыки Московской консерватории В. В. Протопопову и Е. В. Назайкинскому, рецензенту В. А. Васиной-Гроссман, а также Т. Ф. Владышевской, высказавшим мне ряд ценных замечаний по данной работе.*

ИБ — № 1756

ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВНА ХОЛОПОВА

Русская музыкальная ритмика

Редактор И. Прудникова. Художник Е. Афанасьева. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректоры М. Кабалева и М. Ефименко. Сдано в набор 19.01.82. Подп. к печ. 30.12.82. А 10783. Форм. бум. 60x90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Печ. л. 17,5. Уч.-изд. л. 20,32. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5720. Зак. 305. Цена 1 р. 60 к. Всесоюзное издательство "Советский композитор", 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14 — 12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

4905000000—045

X 082(02)—83 — 474—82

© Издательство «Советский композитор». 1983 г.

## Введение

Первая проблема, разрабатываемая в этой книге, — выяснение национальной специфики русского музыкального ритма. Описание особенностей ритма русской музыки до сих пор почти отсутствовало. Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, «физиономичен», ритмоинтонация «портретна», и ни в каком другом элементе национальный «акцент» музыкальной речи не выявляется так отчетливо, как в ритмическом. Обратим внимание на то, что среди русских работ по ритму, до настоящего времени все еще довольно немногочисленных, первый же специальный трактат, возникший в XIX веке — «О свободном или несимметричном ритме» А. Львова (93)<sup>1</sup>, — поставил именно проблему национальных ритмических особенностей русской музыки. Сошлюсь и еще на один показательный случай из опыта советского музыковедения 60-х годов XX века — на контраст в подходе к ладу и ритму в книге Ф. Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Пока автор доказывает общность интонационных попевок песен разных славянских народов, он опирается исключительно на ладовую интонацию. Но когда ему требуется по ходу изложения показать национальное различие, например, белорусских и украинских свадебных песен, он успешно демонстрирует это только на ритме, взятом в виде схем длительностей (146, с. 63—64).

Взглянем на постановку проблемы национального в теории гармонии. Отечественных трудов по гармонии, ладу, звуковысотности неизмеримо больше, чем по ритму. И не случайно, что почти ни в одном из них тема русской национальной гармонии спе-

<sup>1</sup> В скобках сначала дается номер источника в списке литературы, помещенном в конце книги, затем страница источника (ред.).

циально не разрабатывается. Единственное исключение пока составляет работа «К проблеме национального в русской гармонии» Г. Березуцкой (22). Но и она примечательна тем, что в ней в первую очередь ставится общая теоретическая проблема национального, строится структурная модель национального, а русская национальная гармония выводится как конкретизация общей модели.

Вторая из основных проблем, рассматриваемых в данной книге, — введение применительно к избранному материалу системы основных понятий теории музыкального ритма с частично новой разработкой научного аппарата.

В отечественном музыкознании до настоящего времени не было трудов по истории музыкального ритма, которые суммировали бы методы ритмического описания и исследования музыки разных эпох, не было и переводов иностранных работ на эту тему<sup>1</sup>. История русской музыки длительна, контрастна, охватывает средневековье, барокко, классицизм, романтизм, XX век, обладает очень несходными принципами ритмической организации в каждую эпоху. Для характеристики этого чрезвычайного многообразия потребовалось использовать несколько десятков теоретических оснований: стиховые теории, музыкальные теории — стопную, модальную, мензуральную, тактовую, — теорию математических пропорций и т. д. При этом оказалось, что имеющийся теоретический аппарат для описания русских национальных ритмических явлений недостаточен. Поэтому в книге введено несколько новых понятий и терминов: «мономерность», «строчная проза», «музыкальный фразовик», «тоночислительность» как музыкальный эквивалент силлабикности.

В отличие от первой моей книги о музыкальном ритме — «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (188), где основной проблемой было соотношение ритма и музыкальной формы, здесь проблематика расширяется в сторону собственно теории ритма в музыке — систем и принципов ритмической организации, ритмоформул, их внутренней логики, семантики, исторических видов и т. д. Важнейший музыкально-теоретический вопрос о ритме и музыкальной форме также ставится, но в ряду других.

Как понимается музыкальный ритм?

Определения его (в широком и узком смысле) для автора остаются теми же, что и в первой книге (см. 188, гл. 1). Ритм берется не как мертвая схема длительностей на бумаге, а как живая система импульсов выразительности, разворачивающихся во времени. Конечно же, ритм впитывает в себя токи выразительности мелодии и гармонии. Р и т м о ф о р-

<sup>1</sup> Уже после окончания данной книги мною была написана работа «Музыкальный ритм», типа пособия по курсу анализа музыкальных произведений, где кратко обобщены основные исторические системы музыкального ритма, рассмотрены наиболее значительные понятия музыкальной ритмики (190).



мулы — это ритмоинтонации, и они являются единицами «лексического» ряда в музыкальном языке, а ритмический анализ имеет характер смыслового анализа музыки.

Поскольку в книге ставится задача выявить национальную специфику, материал исследования не составляет исторической антологии ритмов русской музыки — берутся только образцы, необходимые для решения проблемы.

Предметом рассмотрения взято почти исключительно профессиональное музыкальное творчество. Профессиональная музыка — чрезвычайно представительный слой русского искусства, имеющий свою классику в разные исторические эпохи, от средневековья до советского периода, и обобщения по ней характеризуют самостоятельную и самоценную сферу русской культуры. Обособленный же по социально-общественным функциям фольклор требует особого подхода и выбора исследовательских проблем. Однако апелляция к народному творчеству возникает в книге многократно — и из-за обращений к нему русских композиторов, и ради сопоставлений с профессиональной классикой.

Далее, поскольку по количественным соображениям невозможно в одной книге в равной степени подробно рассмотреть все исторические периоды и слои русской музыки, отобраны только самые значительные и исторически представительные<sup>1</sup>. Исследование отсутствует в первую очередь там, где материал опубликован недостаточно (духовный стих) или он спорен по методам составления (троестрочие), а также если он оказался вполне исследован с точки зрения запросов данной работы. По этой последней причине не дан специальный раздел о русском канте — этот жанр всесторонне, в том числе и с ритмической стороны, изучен и описан в фундаментальных работах Т. Ливановой (88, 89). Нет особого рассмотрения ритмики Стравинского — автор считает эту задачу в принципе решенной в книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века»; сокращено изложение по Прокофьеву и Шостаковичу также во избежание повторов предыдущей работы.

Планировка данной книги по главам сделана следующая: 1-я — о знаменном распеве, 2-я — о хоровом концерте, 3-я — об опере до Глинки, 4-я — о музыкальной классике XIX века, 5-я — о русской советской музыке.

Две названные выше основные проблемы неодинаково влияют на структуру книги. Автор исходит не из логической классификации явлений музыкального ритма, а из принципа смен исторических эпох. Это дает одновременно и классификацию ритмических систем по историческому принципу: 1-я глава — дотактовая систе-

<sup>1</sup> Ограничение количества материала вполне допускают, например, литературоведы, когда они ставят аналогичные задачи исследования специфики русской литературы. Так, в 60—70-е годы в Ленинграде были выпущены две книги с совершенно одинаковым названием — «Национальное своеобразие русской литературы» Б. Бурсова и Е. Н. Купреяновой, Г. П. Макогоненко, — которые отнюдь не совпадают друг с другом по содержанию (27, 83).

ма знаменного ритма, 2-я — раннетактовая система, 3-я — строгий классический тактовый метр, 4-я — классическая тактовая система в ее более поздней стадии, элементы нетактовой организации, 5-я — свободный тактовый метр, новые, нетактовые формы ритмической организации.

Знаменному распеву отведено достаточно много страниц из-за абсолютной неисследованности его ритма и из-за выясняющейся первостепенности значения ритма для понимания художественной сути древнерусской музыки. Причем как основной рассматривается не речитативный «малый распев», ведущий начало от XII—XIII веков, и не «большой распев» позднего периода, типа распевов Федора Крестьянина, а «средний», не имеющий имени собственного, как бы классический или канонический, записанный в крюковых книгах с конца XV века, певшийся в церкви по вторую половину XVII века. В западном музыковедении в настоящее время сложилась определенная (гипотетическая) концепция ритмики древнерусской музыки и ритмической расшифровки крюков, из которой делаются далеко идущие выводы о соотношении древнерусской музыки с византийской. Она представляется ошибочной, и в виде гипотезы приводятся контрдоводы.

Основные музыкальные источники, по которым производился анализ знаменных песнопений, — это нотолинейные певческие книги публикации церковного синода (в перепечатках конца XIX — начала XX века), частично — знаменные рукописи (из Отдела рукописей ГБЛ), собрание 269 попевок (с фитами — 283) в книге В. Металлова «Осмогласие знаменного распева» (103), публикация М. Бражникова «Федор Крестьянин. Стихиры» (82).

Синодальные издания знаменных песнопений, начатые в 1772 году, при оговоренной многими авторами неполноте их в ряде отношений, представляются достоверными, поскольку они были переложением на нотное письмо читаемых крюковых текстов, таким путем связанных линией прямой преемственности с живой традицией знаменного пения. Достаточная точность этих изданий, по крайней мере, с позиции ритма и музыкального стиля в целом, подтверждается и единственным видом живого звучания знаменных мелодий в XX веке — пением старообрядцев. Соображения о публикации Бражникова высказываются в соответствующем разделе вместе с анализом источника.

Материалами по русскому хоровому концерту послужили публикации Вл. Протопопова (концерт В. Титова «Рцы нам ныне» — 106), Н. Герасимовой-Персидской (119). Используемый в работе текст Хрестоматии Успенского по русскому хоровому концерту (149) был сверен и корректурован по рукописям этих произведений в ГИМ<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Хотя данное издание включает неполные варианты состава певческих партий (например, концерт «Помышляю день страшный» изложен 4-голосно по рукописи: ГИМ, Синодальное певч. собр. № 448; В. В. Протопоповым найден 8-голосный состав того же концерта в рукописи: ГИМ, Синодальное певч. собр.

Для сравнения с концертами указанного периода и для завершения исследования по хоровому концерту во 2-й главе рассмотрены также и концерты Бортнянского.

По русской опере до Глинки привлекались только печатные партитуры и клавиры, вышедшие в свет ко времени написания книги.

По музыке XIX века использовались полные собрания сочинений и последние советские издания. Текст книги частично вбирает в себя содержание статьи автора по русской ритмике XIX века «К вопросу о специфике русского музыкального ритма» (189).

Проблематика ритма XX века (5-я глава) решается в ином плане, чем ритмика других эпох. Было необходимо, как уже указывалось, избежать повторения ранее вышедших публикаций, которые касались как раз наиболее существенного в русской ритмике XX века (творчество Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и советская музыка второй половины XX века — см. 188, 165). Поэтому здесь исключен Стравинский и внимание сосредоточено только на советских композиторах. Изложение материала сделано менее развернутым, чем в других главах, внимание больше сосредоточено на теоретических аспектах. Поскольку здесь обзор подводится вплотную ко времени написания книги, то наряду с печатными материалами, правда, в очень небольшой степени, используются и рукописные.

Почти вся литература по ритмике русской музыки принадлежит отечественным авторам, а то, что изредка встречается по русской ритмике у западных музыковедов, как в основательной книге «Ритм и темп» К. Закса (234), с подробнейшим изложением мензуральной системы, — оказывается очень отрывочным и частным. Только в социалистических странах появились разработки по музыкальной ритмике Прокофьева, например, статьи польских музыковедов З. Лиссы и М. Горчицкой (224, 219).

По древнерусской, знаменной ритмике существовали азбуки с описанием и толкованием знамен (специальная книга о них принадлежит Бражникову — см. 25). Но это были перечисления или практические разъяснения, а вовсе не теоретические «философствования». Только в «Извещении о согласнейших пометах» Александра Мезенца (158) была сделана определенная систематизация знамен, в частности, знамена были классифицированы по количеству звуков (ступеней, или гласовых «степеней»): единоголассепенные, двуглассепенные, триглассепенные и т. д., что упрочилось в знаменных азбуках позднейших времен.

Важным руководством по переходному периоду от знаменной к нотолинейной системе, от эпохи автономной обособленности

№ 330, 709), содержит неточности в соединении голосов по вертикали (в концертах «Кто ны разлучит», «Радости мое сердце исполни, дево» и др.), он явился первым сборником русских хоровых концертов барокко, и его материал используется в анализе и выводах.

России к эпохе активного взаимодействия с Европой, был известный двознаменный учебник музыки «Ключ» Тихона Макарьевского (время создания — после «Извещения» Мезенца, ориентировочно 60—70-е годы XVII века<sup>1</sup>). Учебник европейской ориентации насаждал в России законченную новую систему ритма регулярного, симметричного типа, основанную на бинарной пропорции. Система Тихона Макарьевского строго распределяла крюки по рангам: статьи и стрелы равны целым или «тактам», крюки с оттяжкой — половинным или полтактам, крюки без оттяжки — четвертным (чварткам), стопицы и запятые — восьмым (полчварткам): «а мера знамени против нотного сице: две стопицы мерою против крюка единого, два же крюка мерою против единого крюка с оттяжкой, два же крюка с оттяжкой против статьи коея либо или стрелы» (см. 110, с. 120).

Тихон Макарьевский, передовой человек своего времени, утверждал в России идею бинарности и систему квадратных соотношений, еще довольно новую для Европы, если вспомнить, что только в 1618 году (в «Compendium musicae» — см. 51) философ Р. Декарт доказывал преимущества для музыки двойного соотношения. Однако рационалистически выстроенная квадратная система не имела необходимых соответствий в русской ритмике своего времени. Как подмечает Никишов, «Тихон Макарьевский в примерах, расположенных дальше, почти не придерживается данных им образцов (имеются в виду, конечно, и прежде всего, «стопицы» и «запятые», приравниваемые по длительностям к восьмым. На практике подобная трактовка этих знамен наблюдается только в XVIII веке и позднее)» (110, с. 114). За исключением системы, введенной самим же Тихоном Макарьевским, стопица приравнивается не к восьмой, а к четвертной.

Вслед за Мезенцем Тихон Макарьевский классифицирует знамена по количеству звуков, от простейших до многостепенных. Но вводит следующую характерную новацию: он изменяет ритмику знаменных формул, придавая симметричный или сравнительно симметричный вид наиболее асимметричным ритмоформулам. Мысленно он включает их как бы в равномерную сетку тактов, то есть согласует элементы со всей системой. И эта распрямляющая и упрощающая переритмизация, конечно, лишает древние формулы их неповторимого своеобразия.

По музыке в полном смысле «нового времени», эпохи русского барокко, партесных концертов, основным руководством стала знаменитая «Музыкальная грамматика» Н. Дилецкого. Объяснения ритмических правил занимают там свое закономерное место — трактат утвердил новую систему ритмического мышления в русской музыке.

Прежде всего, здесь обрисовывается тактовая система благодаря описанию тактовых размеров и употреблению самого тер-

<sup>1</sup> «Ключ» Тихона Макарьевского основательно исследован в диссертации Г. Никишова (110).

мина «такт» (или «такта»). Слово «такт» применяется не только в значении целой длительности, но и обозначает отрезок от одной сильной доли (маха рукой вниз) до другой. «А в большой пропорции 3 такты в такте» — вот пример употребления слова в двух значениях. В партитурных примерах всюду проставлены тактовые черты. Такт трактуется в его первоначальном понимании, то есть как форма практического дирижирования, движение руки вниз — вверх: «Что есть такта? Такт есть измерение ноте, сиречь тактов, полтактов, четвертков и прочих рукою изображение» (159, с. 71).

Тактовые размеры описываются следующие:  $\phi$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{4}{6}$ . Как разнородные мыслятся четные и нечетные (трехдольные). Четный такт ( $\phi$ ) — основной, исходный, называемый «полной мерой». Такт в  $\frac{2}{4}$  отсутствует. Нечетные трехдольные такты именуется «пропорциями»<sup>1</sup>. Пропорции бывают: большая —  $\frac{3}{1}$ , малая —  $\frac{1}{2}$ . Есть еще «пеканда» (или «пиканда») — обозначение такта на  $\frac{6}{4}$ , заполненного двенадцатью восьмыми, «вязаными» по шесть.

Дилецким оговорен следующий вид переменности размера — в конце пиканды<sup>2</sup> ( $\frac{6}{4}$ ) «грядет знамение таковое:  $\frac{4}{6}$ ». В современной нотации это было бы последование  $\frac{6}{4}$  —  $\frac{4}{4}$  ( $\text{♩}=\text{♩}$ ).  $\frac{4}{6}$  означает здесь местный счет, что говорит о еще не полной стабилизации тактовой метрики в XVII веке.

В «Грамматике» вводится и подробно объясняется понятие паузы. Для России это была новость, так как паузы отсутствовали в знаменном пении, не появлялись также и в двознаменниках конца XVII—XVIII века (это последнее констатирует Никишов — см. 110).

Своеобразен характер ритмических рисунков. Прежде всего, он различен в четных и нечетных размерах. В четных — многообразие делений длительностей, их многовариантность. В нечетных же заключаются определенные ритмоформулы, знакомые как стопы и модусы, больше всего хорен (1-й модус) и ямбы (2-й модус). Более редка формула польского звучания, типа позднейшего полонеза —  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Кроме того, демонстрируются синкопированная и пунктирная формулы —  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Дилецкий дает рекомендации по ритмическому согласованию словесного текста и музыки: «подобает прежде всего силляб уведомати» (159, с. 93). Предлагает описание формы концерта рондального типа. Для приобретения композиторского мастерства дает

<sup>1</sup> Название «пропорция» по отношению к трехдольному такту восходит не столько к краеугольному в мензуральной системе понятию пропорции, обозначавшему двойной, тройной или полуторный тип соотношений длительностей (proportio dupla— $\frac{2}{1}$ ,  $\phi$ ,  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$  2, 2, proportio tripla— $\frac{3}{1}$ , 3, proportia sesquialtera— $\frac{3}{2}$ , 3), сколько к понятию «тактуса» (tactus) XV—XVII веков, с его двумя разновидностями. Tactus — движение руки вниз и вверх. В tactus simplex, tactus aequalis (с  $\text{♩} \text{♩}$ ) движения вниз и вверх равны по длительности. В tactus proportionatus, tactus inaequalis (с  $\text{♩} \text{♩}$ ) движение вниз вдвое дольше движения вверх.

<sup>2</sup> См. краткий словарь терминов по ритму в конце книги.

советы по ритмической организации формы сочинения. Начинать следует с «такта», «полтакта» или «чверток», начинать же с «дважды вязаных» (16-х) «не везде будет красно». Зато в конце концерта, наоборот, считает желательным развивать самое скорое движение.

Длительности оказываются барометром ветров нового времени, показывающим стремительное ускорение темпа в русской музыке<sup>1</sup>. Мелкие длительности применяются в изобилии, и не только восьмые, которым еще в теоретических проектах Тихона Маркаревского надлежало «борзо бежать за весь такт», но и 16-е. После многовекового пребывания в «тихости» поистине неограниченный простор для скорого движения в русской музыке открывал печатавшийся вместе с трудом Дилецкого эстетический трактат Коренева, в коем говорилось: «Не токмо сугубо, и трегубо, и четверугубо вязанья (64-е. — В. X.), но и многажды вязанья мощно пети» (159, с. 54).

Новая для России система ритмического мышления проводилась в жизнь и в других теоретических трудах. Один из них — «Краткособранная мусикия» неизвестного автора, опубликованная Протопоповым и относимая им к началу XVIII века, возможно, к концу XVII века (136).

Неизвестный автор пишет о размерах, обозначаемых либо «сигмой» (☿), либо как препорция, или пропорция, причем число препорций у него три — большая, средняя и малая ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ); упоминает «пикандалную препорцию», уделяет большое внимание паузам (или «стойкам», «молчанию», — не попытки ли отыскать чисто русскую терминологию?).

Примечательно в пособии большое разнообразие тактовых размеров, в том числе очень редких. Помимо уже названных —  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{6}{2}$ . Чрезвычайно существенно описание метрического строения концерта. Сигма «ставится всегда в начале концерта, а иногда после препорции и в середине, и в конце», «препорция или пропорция, то есть мера, отменная от сигмы, ставится иногда в середине, а иногда в начале и в конце концерта» (136, с. 299).

Два рассмотренных трактата — Дилецкого и неизвестного автора — очень близки практике сочинения русского хорового концерта конца XVII — первой половины XVIII века, непосредственно с ней сливаются.

Вопрос об особенностях ритмики русской оперы до Глинки никогда не ставился, и только частные наблюдения рассеяны в литературе по этому периоду.

По русской музыкальной классике XIX века, по проблемам ее ритма есть лишь две специальные работы: А. Должанского — «О связи между ритмом русской речи и русской музыки» (56) и ав-

<sup>1</sup> В русской музыке и ее теории конца XVII — начала XVIII века видна параллель той «живости», которую выделил как характерную черту Демина в русской литературе и театре этого времени (52).

тора этих строк — уже упоминавшийся очерк «К вопросу о специфике русского музыкального ритма. (Русские музыкальные дактили и пятидольники)». Но огромный информационный и оценочный материал по русскому ритму XIX века содержится в исторических документах этого времени — переписке, мемуарах, критических статьях (он отчасти рассмотрен в упомянутом очерке). Ритмике уделено внимание и в различных исследованиях по русской музыкальной классике, и в отечественных трудах по ритму, обобщающих отдельные теоретические вопросы.

Литература по русской ритмике XX века (включая советскую) представлена рядом работ автора данного текста — упомянутой книгой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века», группой статей, подготовивших книгу (191, 193, 194, 195), статьей, написанной в соавторстве со Спасовым (165). Новаторским качеством ритмики Прокофьева посвящены упоминавшиеся статьи польских исследователей Лиссы и Горчицкой (224, 219). Новый метод ритмического анализа в связи с музыкой Стравинского предложен Ю. Коном в статье «Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского» (71). Ритмике Стравинского, столь выделившейся в XX веке, посвящены страницы монографий Б. Асафьева и Б. Ярустовского (12, 208).

Кратко рассмотрим основные собственно теоретические работы отечественных авторов по музыкальному ритму, определив их главные проблемы.

При взгляде на исторический процесс движения русской теории о ритме в музыке виден следующий график роста с сильным ускорением к концу. Если начать от 1858 года (трактат А. Львова), то за 106 лет до 1964 года и за 13 лет от 1965 до 1978 года окажется примерно равное количество книг и статей по вопросам музыкального ритма (свыше 20)<sup>1</sup>. Проблематику их можно классифицировать следующим образом. В наибольшей мере умы русских теоретиков ритма занимали проблемы музыкальных стоп и соотношения ритма и формы, с разных сторон привлекало взаимодействие ритма музыки и слова, значительный круг работ сосредоточился вокруг других отдельных вопросов теории ритма и прилегающих дисциплин: темпа, психологии восприятия ритма, ритмической нотации, методики исполнения и др.

Теория музыкальных стоп разработана в связи с двумя основными сложившимися стопными стиховыми системами и в одном новом отношении. Ю. Мельгуновым к музыке применена теория количественных стоп (99), В. Цуккерманом — теория качественных стиховых стоп (96). К характеристике, которая давалась мною этим теориям раньше (см. 188, с. 15—19), добавлю,

<sup>1</sup> Основные работы 1858—1967 годов перечислены в моей книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века».

что применительно к тактовой системе европейской профессиональной музыки XVIII—XX веков «стопы» имеют смысл различных ритмических рисунков. Стопные определения ритмических мотивов формулировались и другими теоретиками, в частности И. Способиным (166, с. 70—71).

Идея стопы нового вида по отношению к древнейшей музыке выдвинута М. Харлапом в статье «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки» (183). Интонационной стопой он называет ритмическую единицу в народном, в частности былинном стихе, располагающую парой равноправных ударений, высоким (с повышением голоса) и низким (с понижением), обозначаемых как акут (/) и гравис (\). Общее количество слогов в интонационной стопе нестабильно, число слогов между ударениями — чаще всего от одного до трех, но бывает и больше.

К проблеме ритма и формы были выработаны разные подходы. Совершенно новый для своего времени взгляд на ритмическую (метрическую) «архитектуру» музыкальной формы возник в работах Г. Конюса, построившего теорию метротектонизма (см. 72—76 и др.). Оценка этой теории дана в моих «Вопросах ритма...», на с. 24—25.

Два следующих подхода связаны с метрическими идеями, содержащимися в работах Г. Римана. Г. Катуар в «Музыкальной форме» (64, ч. 1. Метрика) показывает логический путь строения формы от такта, мотива, музыкальной стопы, через фразу к периоду. При этом в метрической трактовке построений он отказывается от ямбической догмы Римана, пользуясь и трохенческим принципом метра, и музыкально тонко раскрывает в анализе сложные стопно-метрические соотношения пластов многоголосия.

Ю. Холопов посвящает статью «Метрическая структура периода и песенных форм» (186) идее 8-такта как исходной «работающей» структуры формы классического типа, концентрирующей в себе функциональные силы метра, гармонии и тематизма. Хотя идея такого 8-такта существовала в западноевропейской теории музыки XVIII века, русским музыкантам она стала известной благодаря последовательному применению ее в трудах Римана. Холопов называет эту исходную единицу «метрическим периодом», чтобы отделить от общепринятого к этому времени понятия периода. В отличие от Римана, он рассматривает функционирование метрического периода только в устойчивых (экспозиционных) участках формы и очерчивает определенные историко-стилистические границы его действия.

Проблема «ритм и форма» ставится во всех работах автора этих строк и в некоторых вынесена в заглавие (см. 195, 196).

Проблема ритма музыки и слова — одна из основополагающих в теоретическом объяснении музыки разных стран и народов и в древности, и в современности, и на Западе, и на Востоке. Вполне естественно, что и в русском музыкознании она занимает видное место. Стопные теории, о которых говорилось как



о проблеме номер один, являются не чем иным, как широко разросшейся ее ветвью. Связи между закономерностями стиха и музыки, между конкретными метроритмическими структурами слова и музыки были предметом постоянных обсуждений у русских композиторов XIX — начала XX века, в частности в письмах Чайковского, Танеева. Про соотношение слова и музыки как скорее о «договоре о взаимопомощи», а то и «поле брани», «единоборстве» писал Асафьев (13, с. 233). Удачное выражение «встречный ритм» (музыки по отношению к слову) найдено Е. Ручьевской (150, с. 79). Без анализа связей музыки со стихом не обходится ни одна обобщающая работа по фольклору (П. Сокальского, Т. Поповой, А. Рудневой, И. Земцовского и многих других).

Задачу рассмотреть теорию ритма стихового и ритма музыкального, наподобие «сообщающихся сосудов», ставит перед собой Харлап. Особенно показательны его статьи «Метр», «Метрика» в «Музыкальной энциклопедии» и «Тактовая система музыкальной ритмики» (184, 185).

Многочисленные описания взаимодействия слова и музыки в конкретных произведениях, особенно Мусоргского и Чайковского, содержит книга А. Оголевца «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» (112).

Очень близко к проблематике данной книги подступает доклад Должанского, посвященный связям ритма русской речи и русской музыки, прочитанный в 1952 году и опубликованный посмертно о котором уже была речь (56). Должанского интересовала именно национальная специфика русской музыки, ключ к которой он нашел в звучании русского слова, особенно в ритмике окончаний

Как типичные русские фольклорные крестьянские ритмические формы Должанский выделяет длинные окончания, стопу дактиля, формулу пятисложника (хореодактиля). Прослеживает их существование у Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, Маяковского, у советских поэтов-песенников. Затем обращается к истории русской музыки и мастерски анализирует их индивидуально-стилевое преломление у Глинки и Даргомыжского (у обоих избегание крестьянских дактилей), у Мусоргского («центральное место проявления крестьянской ритмики в русской музыке»), у Бородина, у Чайковского (городская интонация дважды ударных дактилей), в русской советской музыке — у Прокофьева («военная» манера произнесения крестьянских ритмов), у композиторов-песенников времен войны. Путь исследования — от специфики русского слова — приводит автора к интересным находкам в музыке, открывающим колоритную национальную характерность русских ритмов.

Специальная же книга по ритмике слова и музыки — «Музыка и поэтическое слово» В. Васинной-Гроссман (29). Вокальную музыку, анализу которой посвящена работа, автор классифицирует прежде всего по самым общим внутрижанровым признакам — песенность и декламационность. В каждой из этих областей рассматриваются используемые формы поэтического слова: классические

хореи, ямбы, дактили и другие трехсложники, «кольцовский» пятисложник, в XX веке — чисто тонические метры, ритмически свободные стихи, например, «изосинтаксизм» Кузмина, специфические формы стихов Маяковского. Берется также и проза, уделяется внимание синтетическому жанру «музыкальных чтений» (у Гнесина и др.), отмечается укрупнение ячеек метрической сетки в стихах XX века, приоритет ритма над метром, утверждение нерегулярных ритмов слова как исходных для музыки. Среди способов взаимодействия ритма стиха и музыки противопоставлены скандирование и распевание, указаны промежуточные между ними формы, отражение не метра, а ритма слова в музыке, обозначен способ «изосинхронизма» слогов и звуков, разные случаи акцентных взаимодействий. В книге лаконично подытожено многообразие связей двух сторон вокального творчества.

Из отдельных проблем теории музыкального ритма следует выделить проблему такта.

Отечественных теоретиков первых десятилетий XX века в связи с тактом волновала больше всего проблема расстановки тактовых черт: правильно ли она делалась композиторами? Сомнения были столь всеобщими, что в 1935 году в порядке возражения Конюсу, Яворскому, а также Люси, Риману, Тетцелю, Вейглю и Шёнбергу появилась статья А. Шишакова в защиту композиторской нотации с доказательствами через гармонический анализ (204). Специальной советской работой, целиком посвященной тактовому метру, является уже упоминавшийся очерк Харлапа «Тактовая система музыкальной ритмики». Работа Харлапа направлена на выяснение особенностей тактовой системы как таковой. В противовес весьма распространенной привычке усматривать такты в культурах всех времен и народов, Харлап вводит понятие такта в строгие исторические рамки — европейской музыки «нового времени». Впервые в советском музыкознании описываются отличительные признаки тактовой системы, отграничивающие ее от других — стопной, модалной, мензуральной. К числу наиболее важных атрибутов, помимо акцентирования тяжелой доли, относятся: принципиальное многообразие ритмических рисунков тактов при сравнительном ограничении метрических форм (в противовес повторяемости стоп, модалных *ordo*), принцип деления такта как исходной единицы на мелкие части в отличие от сложения стопных ритмоформул из наименьшей ритмической единицы (моры), наличие непрерывного музыкального времени по контрасту со временем, уже поделенным на части, принципиальная агогичность временной организации в противоположность точному измерению времени, например, в квантитативной системе. Те же случаи, когда в такты заключаются стопно-танцевальные ритмоформулы с неакцентированной тяжелой долей, Харлап относит к условным «народным тактам», по определению Сокальского, расширяя это понятие, у Сокальского соотнесенное с полустихом народной песни (164, с. 280—281, 317—318).

К другим отдельным теоретическим вопросам относится тео-

рия масштабнo-тематических структур (см. 188, с. 27—29), явление неквадратности (см. во всех учебниках по музыкальной форме и анализу музыкальных произведений, наиболее подробно — в разработке Цуккермана — 96, гл. 8, § 6, — кроме того, в одной из статей автора этих строк — 192).

В 60—70-е годы стала развиваться новая и необходимая для понимания природы ритма ветвь ритмических исследований — психологическое направление. Если для гармонии физической природой является акустика, то для ритмики аналогичное значение имеет психобиология. И так же, как акустические знания открывают в гармонии некоторые фундаментальные основы, в музыкальном ритме через психобиологические реакции объясняются некоторые постоянные «механизмы» действия ритма. Научные основы советской психологической теории восприятия музыкального ритма заложены были Б. Тепловым (172). На основе эксперимента по восприятию ритма написана статья О. Агаркова «Об адекватности восприятия музыкального метра» (5; о Теплове и Агаркове см. 188, с. 33—34, 55). Дальнейшее (после Теплова) исследование психофизических условий существования музыкального ритма принадлежит Е. Назайкинскому.

В книге Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» в связи с проблемой психологии восприятия поставлен целый ряд фундаментальных теоретических вопросов ритма и метра. Прежде всего, проведена, казалось бы, простая, но теоретически еще не излагавшаяся мысль о периодичности как основе ритмической организации. Примечательно, что периодическая основа отмечена не только в явлении метра, но и в явлении темпа. Автором поднят вопрос о нетождественности понятий времени и ритма и приведены убедительные психологические доказательства их разграниченности. Уточнены по сравнению с данными других ученых границы собственно ритмического ощущения — в пределах от 5-10 до 720-960 М. М. При рассмотрении естественных предпосылок ритмического чувства особо подчеркнута роль дыхания, его влияние на характер ритмического движения. Внесена поправка в представление о психологической возможности возникновения метрического ощущения — лишь с двукратного воспроизведения метрической пары «опорность—неопорность» в начале произведения. Исследован психологический механизм действия такого важного метрического явления, как метрическая многоплановость, названная Назайкинским «глубина метра» (109, с. 225).

Использование психологических данных ради запросов музыкального искусства составляет специальный ракурс исследования И. Н. Юдкина «Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма» (206). Работа эта среди прочего подводит психологические основания под многие особенности композиционного применения ритма в музыке.

Областью, непосредственно примыкающей к собственно ритму, является темп. И то, и другое входит в единый временной параметр, актуальность изучения которого определило музыкальное

творчество XX века. Основные специальные советские работы по музыкальному темпу — «Зонная природа темпа и ритма» Н. Гарбузова (42) и «О музыкальном темпе» Е. Назайкинского (108). Обе основываются на экспериментах с применением специальной аппаратуры, и их выводы обладают высокой достоверностью.

Интересный новый способ ритмического анализа, предложенный Коном в упоминавшихся «Заметках о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского», состоит в вычитывании количества фактурной «ударности» на каждый такт музыки, в градациях участков наибольших и наименьших скоплений «тяжести». «Тяжелые» и «легкие» фактурно-ритмические моменты каждого такта обозначаются по двоичной системе и помещаются на таблице. Методом Кона охватывается и вычленяется один из аспектов ритма произведения — количественно-фактурный и исключается другой — качественно-метрический. Не рассматривается собственно ритмическая нерегулярность, асимметрия, синкопичность звучания фактурных «ударов». На мой взгляд, именно в них кроется первопричина феноменальной ритмической остроты финала «Весны священной», количественная же неравномерность — лишь сопутствующий фактор. Стравинский модернизировал тактовую систему, но не отбросил ее. Музыка же более поздних времен, не регулируемая тактом, — алеаторическую, микрополифоническую — в ее существенных чертах успешно можно было бы «измерять» методом Кона. Таким образом, исследователь 70-х годов вычленил в произведении 10-х годов XX века первоэлемент музыки гораздо более позднего периода.

Теория и практика исполнительства неизменно держит в поле зрения проблемы ритма и метра. Помимо таких специальных исследований, как диссертация В. Архангельского «Ритм и исполнение (ритм как основа исполнения)» (10), книга К. Мостраса «Ритмическая дисциплина скрипача» (105), огромное число работ по методике обучения игре на инструментах содержит рекомендации по освоению музыкального ритма. Ритм пользуется самым серьезным вниманием со стороны дирижеров, и в их теоретических трудах собрано множество тончайших наблюдений над ритмом и подмечено немало закономерностей.

Интересны в этом отношении «Записки дирижера» А. Пазовского (115). Мною были выделены некоторые важные моменты этой книги (см. 188, с. 54—55). А появившаяся позже книга Г. Рождественского «Дирижерская аппликатура» почти вся является ритмическим анализом музыки, как пишет автор, «трех титанов музыки XX века — Стравинского, Прокофьева и Шостаковича» (145, с. 7). Теоретический вопрос, поднимаемый дирижером, — соотношение темпа и пульса как явлений, отнюдь не тождественных друг другу. Понятно, что Рождественский прослеживает детали ритма Стравинского, «композитора, в жилах которого вместе с кровью течет ритм» (145, с. 5); исключительно важно его прочтение через ритм Прокофьева, почти все симфонические сочинения которого находятся в репертуаре автора книги; оче-

видна ценность анализов произведений Шостаковича, которые Рождественский обсуждал с автором музыки. «Рабочий дневник дирижера», как определил профиль книги ее создатель, — это прежде всего передача личного практического опыта коллегам. Но и для музыкантов других специальностей через деловые описания партитур течет хорошо знакомая музыка, уточненная «дирижерским жестом» Рождественского.

Постановка вопроса о музыкальном ритме действительно диктуется творческой практикой музыки XX века. Таково веление времени. В XX столетии в целом не только преобразовались формы ритмического выражения, но произошло и принципиальное усиление ритма как элемента. Между тем именно в XX веке на протяжении десятилетий в отечественной культуре существовала следующая ситуация. Оказался необобщенным, за исключением отдельных частных случаев, весь многовековой опыт русской музыки в области ритма, в том числе непосредственно предшествовавшего XIX века. А в силу специализации музыкального образования композитор оказался профессионально не приобщенным к теории ритма словесного, и отпала та основная опора, которая так верно служила классикам XIX века. Современный композитор оказался посаженным почти исключительно на сухой паек элементарной теории и музыкальной грамоты. И если западный композитор в поисках подкрепляющих параллелей своим композиторским поискам мог обратиться к национальным истокам, отраженным в западноевропейской теории (например, композиторы Франции — представители «Шестерки», Мессиа́н — могли знать и использовать на практике теорию французского изоритмического мотета), то отечественный композитор не имел теоретических сведений об истории русского ритма, о его специфике ни в русской, ни в зарубежной интерпретации. Нисколько не удивительно, например, что в период едва ли не массового обращения молодых композиторов в 70-х годах XX века к знаменным напевам, их ритмика — а это лицо древнерусских мелодий! — попросту не была замечена.

Начавшееся приблизительно от 1965 года в советском музыкознании нарастание исследований, публикаций по вопросам ритма, метра, темпа, агогики, то есть всей временной организации музыки, явилось хотя и запоздалой, но тем более необходимой реакцией на опыт творческой практики XX века, на требования советской музыки, а также и на общие запросы духовной культуры XX века с ее тенденциями научности и историзма.

Ритмические исследования имеют большую перспективу в СССР, многонациональном государстве, объединяющем культуры европейских и азиатских народов. В азиатских же культурах ритм играет принципиально иную роль, чем у народов Европы, составляя там стержень многих национально-типических слоев музыкального творчества. Теория ритма становится мощным двигателем исследований национальных особенностей музыки различных республик. Синтез же ритмических теорий музыки народов СССР может иметь мировое, глобальное значение.

## Глава первая

# РИТМИКА ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА.

## ЭТОС ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

«...Монументальный свод мелодических сокровищ — «Знаменный распев» — остается незабываемым эпическим памятником напевов возвышенного строя мысли русской народности», — в этих словах Асафьева (14, с. 71) о древнерусской певческой монодической культуре справедливо подчеркнуты и высокое совершенство ее мелоса, и средневековая эпичность характера, и благородство содержания, и народное значение старинного профессионального книжного музыкального искусства.

Об исторической обусловленности типа средневековой культуры, которому принадлежит и профессиональное искусство русских распевщиков, хорошо говорят известные высказывания Ф. Энгельса и В. И. Ленина, слова о том, что «интересы, потребности и требования отдельных классов скрывались под религиозной оболочкой» (2, с. 128), что «выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам на известной стадии их развития, а не одной России» (1, с. 228). «Это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того, что церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя», — писал Энгельс (2, с. 128).

В культуре знаменного пения отразились существенные стороны тех соотношений с государственностью, нацией, просвещением, нравственностью, искусством, эстетикой, которые отличали христианскую религию и церковь в Древней Руси. Перед лицом внешнего врага церковь была в тесном союзе с государством и обслуживала его интересы; понятия христианства, «хрестьянина», патристически отождествлялись с понятием русского человека, в отличие от «поганых», латинян и прочих иноверцев; монастыри были очагами книжности и науки, и как раз они, конечно на свой лад, несли те просветительские общественные функции, которые

на Западе выполняли университеты; религиозное учение содержало в себе христианский этический кодекс, профессиональные искусства вырастали на почве монументального словесно-распевного и зрелищного обрядового церковного действия, где воспитывалось эстетическое чувство краски, цвета и звука.

«Христианизация Руси, — пишут Купреянова и Макогоненко, исследователи национального своеобразия русской художественной литературы, — знаменовала ее приобщение к византийской восточноевропейской культуре, избежавшей варваризации и в силу этого самой высокой в Европе в эпоху крещения Руси. Во многом этим объясняется то обстоятельство, что православие и православная церковь на протяжении ряда веков оставались для русской культуры не только символом ее национальной самобытности среди иноверных культур, но и единственным авторитетным источником истинной образованности, а церковная литература — кладезем человеческой мудрости, концентрацией всего, что нужно знать и чем нужно руководствоваться человеку и государству для их процветания и блага» (83, с. 23).

С этим комплексом ценностей — национальная самобытность, патриотическая гордость, образованность, мудрость, этика — была связана закладка основ знаменного пения, длившаяся до XV века.

С другой стороны, знаменная культура, связанная с институтами православного христианства, отразила в себе и негативные стороны церковных средневековых воззрений, все более явно противоречивших запросам действительности, что стало весьма ощутимым уже на протяжении XVI—XVII веков, — догматизм, консерватизм, косность, несклонность к развитию и каким бы то ни было взаимодействиям с иными слоями музыкальной культуры, будь то национальный фольклор или какое-либо инонациональное творчество.

«Вся эта масса песнопений, — писал И. Вознесенский, — не могла не тяготить и молящихся продолжительностью напевов и вместе однообразием их музыкального склада и характера» (38, с. 7). К концу XVII — началу XVIII века уже одна лишь медленность знаменных напевов настолько не отвечала умонастроениям периода нового времени, в который в полной мере вступила Россия, что эта древнейшая национально самобытная культура рухнула вместе с другими остатками русского средневековья.

В общем строе, характере древнерусского пения выразились типичные черты мироощущения средних веков в целом и особенности художественного творчества русского средневековья. Это и эпическая медленность течения времени и малоподвижность, «тихость» персонажей, хотя бы они и не совпадали с реальным состоянием людей в жизненных обстоятельствах. «Вообще в XV—XVI вв. ценились тихость, покойность, плавная красота людей и событий. Максим Грек просил от каждого инока: «Сего тихо веющего зефира ветрила твои наполни...», — читаем у А. Демина в специальной главе под названием «Представления о «тихости» человека в литературе XV—XVI вв.» (52, с. 87). «Полки же рус-

ские грядут тихо и немятежно, яко медвяные чаши пити», — приводит тот же автор цитату из «Сказания о Мамаевом побоище» (52, с. 89).

«Психологическую умиротворенность», «эмоциональную созерцательность», «тишину», отсутствие аффектации выделил Д. Лихачев в литературе XV века (90).

На этосе знаменных мелодий не могли не сказаться самые основные нравственные установки христианства как религии спасения души, сочувствия, сострадания, любви к ближнему, позиции «быть в мире, но не от мира сего», культа смирения, послушания, кротости, «сокрушения сердечного», «сладостного плача». «Создается совершенно особое понятие «умиления» (греч. *ἔλιος*), то есть любви сквозь слезы, любви как всеохватывающей жалости», — пишет С. Аверинцев, характеризуя становление раннехристианских представлений (4, с. 36). Типикон (церковный устав) предписывал певцам совершать свой ритуал «со вниманием и умилением многим, с сокрушенным сердцем и гласом» (см. 139, с. 38). Или, как указывалось в надписании к певческому «Всенощнику», «...все мирские попечения оставльше, и ум на небо вперивше, и возжегше светильники своих душ, сокрушенною душею приступим к всемогущему богу, моляще благочинне, не сильне ревяи, ни вереская, но с умиленным гласом воспевати» (см. 153, с. 273).

Для характеристики ритмического «состояния» знаменных песнопений чрезвычайно важно учесть типично христианское, идущее от Византии осуждение телесных движений при совершении культовых обрядов. Именно здесь проходила многовековая «линия огня» в борьбе христианства с язычеством, церковности с мирской обрядовостью, со скоморошеством, со стихией народного творчества. Церковная музыка, опиравшаяся только на слово и пение, полностью исключила представления о каких бы то ни было моторно-телесных ритмах, усматривая в «рук плескании», «головы кивании», «ног скакании» и «хребта вихлянии» проявление «игрищ бесовских».

Крайним выражением внешней неподвижности явилось молчаличество исихазма, распространившееся на Руси в XIV—XV веках, характерно отразившееся в иконописи Андрея Рублева. Для музыки же этот период был примечателен увеличением роли пения в богослужении, видимо, постепенным формированием того самого великорусского знаменного распева, который оказался так «неожиданно» полностью записанным в крюковых книгах конца XV века. «С конца XIV в. расширяется на Руси роль музыки в церковном богослужении. Многие из того, что раньше только читалось в церкви, с этой поры начинают петься», — свидетельствует Лихачев в специальном исследовании по этому периоду (90, с. 16).

Музыкальному языку церковных жанров свойственно то же возвышение над мирской суетой и отгороженность от повседневного быта, которая присуща была языку литературному («...проходящее через все средневековые стремление сделать язык высокой литературы языком «священным», неприкосновенным бы-



ту...» — 90, с. 53). Для знаменной музыки это было тем более важно, что сама первоначальная, еще, по существу, мифологическая функция ритуального пения в богослужебном обряде — это пение ангелов, то есть ангельское пение не в метафорическом смысле. «Божественное пение» — вот традиционное название музыки христианского культа, ставшее почти ее жанровым наименованием. «Ключ разумения отверзает дверь божественного пения» — такой фразой открывается музыкально-теоретический трактат Тихона Макарьевского в одном из его вариантов (см. 110, с. 108).

Если на позднем этапе существования церкви — в XIX веке — пение стало главным содержанием службы, максимально приблизившись к концерту, то и на средневековом этапе, как только развился знаменный мелос, «божественное пение» приобрело также и эстетическую функцию, подобно архитектурным формам, иконописи и церковному убранству<sup>1</sup>. Знаменный распев был любим и доставлял художественное наслаждение. Т. Ливанова в книге «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» на двух соседних страницах цитирует строки из трудов Тредиаковского, где автор говорит то о скуке и однообразии знаменного пения для восприятия его времени («что на один распев поют, как столповое»), то о наслаждении им представителями старшего поколения: «Так называемое демественное пение раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим толь приятно, что не могут навеселиться, слыша иное; но от партесного уши затыкают» (см. 89, с. 54 и 55).

Этос знаменных напевов внутренне сложен и чрезвычайно своеобразен. В связи с обрядовой функцией и содержанием слов это и моление, и восхваление, приносимые одинаково чинно, важно, серьезно, в звучании низких мужских голосов (басовое пение — характерная русская черта), исключительно ровно, плавно по мелодической линии, медленно, связно, без пауз по временному течению, покойно, мягко, тихо, кротко по интонации, с оттенками то величавости и торжественности, то скорби и умиления. Этот в целом довольно единый характер выдержан в колоссальном многосотенном своде знаменных песнопений.

В более поздней службе, когда в обиход вошли новые распевы, столповой использовался только в некоторых определенных случаях. «Знаменный распев, имеющий в своем характере торжественный и часто печальный оттенок, естественно усвоен богослужением в дни скорби, поста и покаяния» (38, с. 23).

Если художественная ценность древнерусского зодчества и иконописи раскрыта для современности и неоспорима для нее, то самостоятельная эстетическая значимость их родной сестры — музыки — еще требует доказательств, в первую очередь музыкально-теоретических, развивающих слышание и восприятие.

<sup>1</sup> Эстетическая сторона древнерусского пения специально рассматривается в работе Н. Сергиной (см. 155).

Один из важнейших художественных элементов знаменного распева — его ритм, выраженный и как общее ровное течение мелоса и как индивидуальные, интонационно характерные ритмоформы.

В ритме — конкретная достопримечательность знаменного распева, его неповторимое национальное своеобразие, богатство и художественная сложность. «Ритм там своеобразный, несимметричный, свободный и в высшей степени художественный, почти неподражаемый», — эти слова В. Металлова о знаменном ритме (102, с. 10) могли бы быть эпиграфом к исследованию ритмической стороны знаменного пения.

## РИТМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КРЮКОВ И ПОПЕВОК

Каков собой знаменный ритм? Аморфен ли, растворен в текучести мелоса или четок, словесно декламационен? Судить об этом мы можем по двум различным источникам: дошедшей до нас певческой практике старообрядцев, стойко сохранявших в течение веков древнейшую профессиональную культуру, и по текстам крюковых певческих книг, азбук, кокизников.

«...Ритм в древних распевах играет первостепенную роль; основными качествами церковного пения были точность и твердость ритма. Певцы и хоры во многом оценивались по умению петь ровно, поэтому лучшие из них отличаются большой ритмической точностью, выдержанностью темпа, которые сохраняются на протяжении всего песнопения; ритмический стержень ощущается и в очень распевных мелодических построениях», — так характеризует древнюю русскую монодию Т. Владышевская, исследовательница старообрядческого музыкального искусства в различных областях СССР (Прибалтика, Причудский край, Поволжье, Архангельская область, Поморье, Краснодарский и Ставропольский край, Московская область), составитель и расшифровщик фонограмм знаменных мелодий (32, с. 47—48)<sup>1</sup>.

Для нынешнего состояния расшифровки крюковой нотации, когда звуковысотная сторона точно прочитывается лишь с помощью системы помет, вводимой с XVII века, сами крюки предстают как запись в основном ритмических знаков. Таким образом, ритм ока-

<sup>1</sup> Владышевская пишет также о системе обучения, когда «чувство ритма воспитывалось у певцов с самого начала образования», о специальных приемах и упражнениях, отраженных в азбуках, которые были направлены на отработку ритмики напева, в том числе: утрированное акцентирование каждого звука при помощи слогов «га», гласной «е», параллельное пропевание напева двумя частями хора с последующим слиянием в унисон без перерыва в исполнении (32, с. 48).

зывается наиболее воспринимаемой стороной древнерусских певческих книг в целом<sup>1</sup>.

Материалом для анализа избираются те «понятийные единицы», которыми в течение столетий руководствовались певцы, обучавшиеся знаменному пению, мастера-распевщики, владевшие искусством слагать мелодии из устоявшихся гласовых попевок. «Понятийные единицы» — это крюки и попевки, излагаемые и толкуемые в певческих азбуках и кокизниках<sup>2</sup>.

Крюки и попевки важны как устойчивый, оформленный интонационный «лексикон» знаменного пения. В отличие от полных произведений, взаимодействующих со словесным текстом, его смыслом и структурой, крюки и попевки с конкретным содержанием текста не связаны и свободно переносятся с одних на другие. Поэтому их анализ позволяет непосредственно обратиться к собственно музыкальным началам знаменного распева, хотя бы в них и запечатлелись следы словесных влияний в самом общем плане.

Проблема изучения ритмики знаменного распева — это в первую очередь проблема выбора и выработки методов исследования. Какие из известных систем и принципов следует «приложить» к древнерусским ритмоформулам, чтобы уловить их специфику, тип организации, систему? Достаточно ли для этого известных принципов, не требуется ли нахождения новых?

Периодом зрелости знаменного распева считается время от конца XV до XVII века. Началом же становления были XI—XII века. В XX веке знаменный распев встречается в обработках советских композиторов. Ввиду столь огромного хронологического периода бытия знаменного распева требуется рассмотреть его ритм сквозь призму важнейших принципов и систем ритма европейской музыки различных эпох, частично и через ритмические принципы прилегающих к России стран Востока.

Этими важнейшими принципами и системами, формами организации ритма являются: три наиболее значимые стиховые системы — квантитативная, квалитативная, силлабическая; музыкальная акцентистивная, музыкальная система тактов, принцип математических пропорций ритма (сформулирован в древнегреческой теории), принцип повторяющихся ритмических формул (стиховые стопы, музыкальные модусы и *ogdo*, изоритмические *talea*, восточные *усули*), принцип регулярности или нерегулярности (предложен мною — см. 188), интонационная стопа, или группа (определена

<sup>1</sup> Аналогия возникает здесь с древнеармянскими невмами X—XII веков — хазами. Как пишет о них Р. Атаян, «обозначение метра и ритма музыки сравнительно полно и конкретно» (16, с. 30).

<sup>2</sup> Основным материалом для изучения послужили следующие источники: Смоленский Ст. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888; Металлов В. Азбука крюкового пения. М., 1899; Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899. Кроме того, использован ряд других крюковых азбук и руководств, рукописи и опубликованные тексты знаменных песнопений.

Харлапом). Специфика изучаемого материала потребовала введения и новых теоретических понятий. Так, одна из форм организации ритма гласовых попевок определена как «мономерность».

Квантитативность как система организации поэтического ритма на основе упорядоченного чередования долгих и кратких слогов, независимо от ударений, не составляет закономерности знаменного ритма. Квантитативная организация, свойственная древнегреческому искусству, основывается на стиховой равномерности стоп и называется также метрической системой. Одной из характеристик античного квантитативного принципа является точная кратность временных соотношений: долгий слог вдвое продолжительнее краткого. Эта система художественного ритма опирается на особенности древнегреческого языка с его четким контрастом долгих и кратких слогов.

Но если квантитативность как целостная система не свойственна знаменному пению, то один характеризующий ее признак — точная кратность временных единиц — как раз в высшей степени типичен для древнерусской профессиональной музыки в разных ее жанрах — речитативного чтения-пения, псалмодии, самого мелодического напева. Однако моменты долготы здесь приходится на акценты словесного текста, грамматические и эмфатические. Поэтому их следует отнести к специфической, долготной форме музыкальной акцентности.

Квантитативность, называемую еще и количественной системой, как форму организации древнего синкретического (или синтетического) искусства необходимо отличать от долготной стороны в современных языках, в том числе в русском, которую лингвисты также определяют как количественность. Несходство, во-первых, в том, что древняя квантитативность не связывает неразрывно долготу с ударением, допуская независимое существование долготного ряда, в то время как количественный момент современного языка — это именно удлинение ударного слога. Во-вторых, в отличие от точной кратности временных единиц старой квантитативной системы, в современных языках более долгие и более краткие слоги свободны по своим временным пропорциям и в своей массе не достигают соотношения 1 : 2<sup>1</sup>.

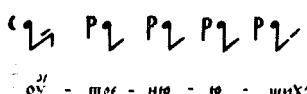
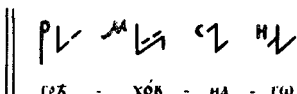
Квалитативность, нормативная как для русского, так и для других европейских языков времен становления и развития знаменного распева, стала нормой и для культовой словесности. Речь идет не о периодичной стиховой тоничности, которая была несвойственна текстам древнерусских песнопений, а только о языковом принципе силового, экспираторного акцента. В интересах

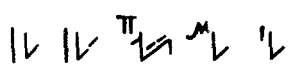
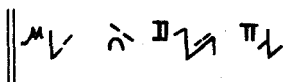
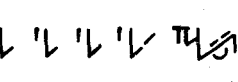
<sup>1</sup> Данные о современных языках содержатся в литературе по экспериментальной фонетике. По временной структуре русской речи подробные исчисления приводятся в работах Л. Златоустовой. Из ее таблиц следует, что соотношения ударных и безударных слогов по продолжительности колеблется от почти равенства (типа 16,7 уд. — 15,3 неуд.) до расхождения в пределах около полутора — двух раз (типа 19 уд. — 13,3 неуд., 13 уд. — 7 неуд.) (60, с. 39, 51).

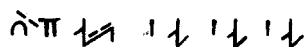
культуры речи еще в середине XIV века митрополитом Алексием был сделан новый перевод на церковнославянский всего Нового завета с проставленными ударениями. Выставление ударений в русских певческих церковных рукописях и изданиях было правилом, сохранившимся до XX века.

Само явление акцентности нашло отчетливое выражение в крюковых знаках. Как показывают крюковые азбуки, есть знамена, которые выставляются над ударными слогами, и знамена, указывающие безударность, полную или относительную. Знаменами со значением экспираторной, тонической акцентности являются первый среди равных — крюк, а также запятая. Знаком безударности выступает стопица. «Крюк пишется на силах, то есть над слогами, на которых должно быть ударение; звук при этом знамени должно усиливать» (62, с. 4). «Запятая, подобно крюку, ставится также большею частию на слогах с ударением» (101, с. 9). «Стопица указывает также на меньшую полноту (силу) звука, чем крюк» (62, с. 5).

Вот несколько отрывков, где ударным слогам соответствуют крюки, безударным (почти всем) — стопицы, то есть качественность словесная реализуется в музыкальной ритмике:


||



||

||




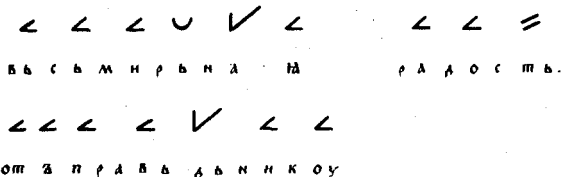
Силлабичность, понимаемая как изосиллабичность, не обнаруживается как закономерность ни в словесных текстах, ни в мелодиях знаменного распева.

Единственный музыкально-ритмический элемент, который можно извлечь из звучания силлабических стихов для проведения параллелей с разбираемым типом песнопений, это последовательность равнодлительных «слоготонов», или «слогонот»<sup>1</sup>, то есть речитатив, псалмодия.

Среди знамен есть невма, первоначально имевшая смысл речитативного знака, — стопица. «А стопица едина или множество их просто говорить», — предписывали певческие азбуки (см. 25, с. 86).

<sup>1</sup> «Слогонота» — выражение А. В. Рудневой.

Стопицами наполнены, с одной стороны, песнопения наиболее древних знаменных книг — от XII века. Речитативный характер отличает старый знаменный распев от «среднего», основного (от XV века). Вот начало одной стихиры из «Стихираря» XIII века (предположительно первой его половины) <sup>1</sup>:



С другой стороны, речитативность составила основу многих видов песнопений на позднем этапе развития русской культовой музыки, в том числе в «малом», сокращенном знаменном распеве. Бражников пишет по поводу песнопений Обихода (не только знаменных): «В некоторых обиходных песнопениях целые листы рукописи покрыты стопицами, среди которых изредка появляются другие знамена, чаще на ударяемых слогах — крюки. «Бесцветность» стопицы при ее употреблении во «множестве» объясняется тем, что это, как сказано, речитативный знак, который, если судить по его исполнению в XVII веке, даже не имеет определенной, строго закрепленной за ним длительности» (25, с. 86).

Фонограммы старообрядческого пения в псалмодической манере <sup>2</sup> дают представление о длительности речитативных единиц, «слоготонов», — они чрезвычайно точно выдержаны по времени и соотношены друг с другом как совершенно равные по продолжительности.

Основной же тип знаменного распева отличается певучей плавностью мелоса, и речитативные отрезки появляются там лишь в виде небольших вкраплений. И в гласовых попевах правилом является отсутствие повторений звука, а наличие их есть признак отдельных индивидуальных попевок.

Музыкальная акцентность в мелодиях знаменного распева — чрезвычайно существенный показатель специфики их ритма. Вознесенский, с большой аналитической тщательностью рассмотревший акцентуацию в малом знаменном распеве (сокращенном большом, образовавшемся в конце XVI века), выделил три элемента ударности, которые мы можем положить в основу нашего рассмотрения музыкальной акцентности: «Сущность ударения в том или другом предложении текста, — пишет он, — состоит из трех элементов: усиления (ударения) голоса при произношении слога с ударением, возвышения тона и, нако-

<sup>1</sup> Стихирарь линейный на крюковых нотах первой половины XIII века. Отдел рукописей ГБЛ, фонд 218, № 740, л. 12.

<sup>2</sup> Записи Т. Владышевской в Кабинете народной музыки Московской консерватории.

нец, протяжения звука. Те же элементы, то в совокупности, то в отдельности, мы находим и в звуках мелодии, выражающих сильное просодическое ударение текста. Звук, выражающий это ударение, сообразно мысли текста и желанию песнопевца, обыкновенно возвышается на одну или две ступени над прочими соседними его звуками и, сверх того, очень часто получает растяжение, выражаясь обыкновенно, белую, а иногда и целую ноту в их целом или же раздробленном виде. Иногда звук этот остается на одной и той же ступени с соседними своими звуками, не имеющими ударения, и тогда он получает обыкновенно растяжение, которым и отличается от соседних звуков. Иногда, наконец, он не возвышается и не получает растяжения, но во всяком случае при исполнении должен отличаться от других звуков усиленным при произношении его напором или ударом голоса» (38, с. 62). Таким образом, усиление, повышение и продление звука, или акцент громкостной, высотный и долготный — вот основные формы акцентирования, которые можно видеть в знаменном пении, причем они предстают и в элементарном виде, и в двойном или тройном синтезе (высоко-долгий акцент, высоко-долгий плюс громкостной и др.).

Существование громкостного акцента мы отметили в связи с качественным принципом, упомянув знамена на «силáх» и на слабых слогах текста.

Высотный акцент естествен в древнем мелосе знаменного распева, поскольку он вырос из литургического чтения и сохранил его интонационную манеру с характерным подъемом голоса к ударному, эмфатически важному слогу. Рудиментом древнего чтения является и синтез этого высотного акцента с долготным. В знаменном пении такой способ акцентирования покажем в попевках *пригласка*, *мережа* разных гласов и *перевязки*:

В связи с высотным типом ударения встает вопрос об эмфатическом ритме и эмфатическом ударении в знаменных мелодиях и гласовых попевках. Эмфатическое, эмоционально-смысловое ударение имеет определенное значение для стихов как прием ритмической группировки высшего порядка, но особенно значимо оно для прозы, где на него падает главная задача организации ритмических групп (эмфатический акцент называют также ораторским).

В знаменной, сугубо вокальной мелодике эмфатическими ударениями следует считать мелодические вершины сравнительно протяженной длительности. По роли эмфазиса попевки различают

ся как ярко эмфатические, с сильными акцентами-вершинами, так и эмфатически нейтральные, с невыделенными интонационными акцентами. Эмфатические попевки отличаются по высотным ступеням, на которые приходится интонационный акцент, — *ми*, *фа*,  *соль*, *ля* или *си-бемоль* первой октавы. Более длительные попевки включают 2-3 эмфатических ударения.

К числу ярко эмфатических относятся: *пригласка*, *таганец*, *завивец*, *возносец* (все с акцентом-вершиной *ля*), *кулизма*, *лацега* (с вершиной  *соль*) 1-го гласа, *мережа*, *повертка*, *переволока* 2-го гласа, *кулизма* (с вершиной *фа*), *мережа*, *осока* (с эмфатическим акцентом *ми*), *поворотка* (с акцентом *си-бемоль*) 3-го гласа. Среди эмфатических попевок есть одна особо торжественная, «сановитая», с ярким, светлым началом на высоко-долгих звуках *ля* —  *соль* — *восклицие* 2-го гласа. Вот несколько примеров попевок с яркими эмфазисами:

4 Пригласка 1-го гласа

Таганец большой 1-го гласа

Восклицие 2-го гласа

Поворотка 3-го гласа

Среди знамен формулы с потенциальным эмфазисом заключают в себе *стрелы* — *поводная с сорочьей ножкой* (повышение голоса и долготный акцент — см. 5а), *поводная с облачком* (5б), *поездная с облачком и задержкой* (5в):

5а

5б

5в

К эмфатически нейтральным относятся попевки *долинка*, с вьющейся, стелющейся мелодией, *колыбелька* с равномерным качанием голоса:

6 Долинка переменная с качкой 1-го гласа

Колыбелька переменная с ударкой 1-го гласа

Эмфатическими акцентами организованы наиболее свободные, украшающие элементы знаменных мелодий — фитные распевы. По ритмике эта музыкальная «проза» свободнее, чем любая словесная проза. Специфическое ритмическое течение фитных мелодий идет между протянутыми звуками с неравномерными, «красно» распетыми промежутками между ними. Приведем пример фиты *затвор* 2-го и 6-го гласов, мелодия которой вьется между эмфатическими акцентами (заметим, что вершины-акценты — поме-



чены в примере крестиком — образуют почти непрерывную плавную линию)<sup>1</sup>:



Ораторский эмфатический ритм неравномерен. Он пронизывает весь знаменный распев — и целые произведения, и составляющие его формулы, придавая своеобразный характер поющей мелодической прозе.

Долготный акцент многообразно используется в знаменном распеве и различается, по крайней мере, двух видов: со строгим, кратным временным соотношением ударного и безударного слогов и со свободным, произвольным.

Долготный акцент с точным увеличением длительности вдвое (элемент квантитативности) особенно обращает на себя внимание в малом знаменном распеве, в речитативах и псалмодиях. Упомянутые фонограммы Владышевской содержат записи старообрядческого пения с абсолютно строгой временной кратностью ударных и безударных слогов.

Того же рода строгое увеличение вдвое на ударных моментах зафиксировано и в основном распеве. Обратим внимание на длительности высоко-долгих акцентов в *пригласке, мерезах и перевязках* нашего примера 3 — это почти лишь одни половинные в соседстве с четвертными, по современной нотной записи.

Примечателен опыт обработки древних песнопений, предпринятый в XIX веке А. Львовым. О них можно судить по приложению к его книге «О свободном или несимметричном ритме». По ритмике эти песнопения представляют собой прозу с последовательно выдержанным долготным музыкальным акцентом на каждом ударном слоге словесного текста. Как правило, каждый ударный слог здесь удлинён вдвое по сравнению с безударным, и лишь в некоторых случаях удлинены безударные слоги (например, в *кадансах*), или ударные распеты более широко. Стиль обработок Львова, в котором ритмически «звук прямо выражает слово», возможно, перекликается с известными реалистическими установками русских музыкантов-классиков XIX века, с их отношением к слову. Но в русской культовой традиции возникает иное: соединение древнейшей речитативной формы ритмики с поздневропейским гармоническим многоголосием. С художественной точки зрения такой подход весьма спорен, так как функциональную гармонию, сложившуюся в условиях метроритмической симметрии, автор искусственно пересаживает на почву «свободного или не-

<sup>1</sup> Пример заимствован из «Осмогласия знаменного распева» В. Металлова, раздел «фиты, общие гласам знаменного распева», № 5.

симметричного ритма», присущего древнему синкретизму слова и музыки. Тем не менее опыт Львова исторически ценен как одна из самых первых попыток отыскать новые национальные пути развития отечественной музыки через возрождение принципов древнейшего русского музыкального искусства.

Долготный акцент второго вида, с произвольной протяженностью ударного слога, его свободным распеванием, говорит о вступлении в область чисто музыкальных ритмовременных соотношений, о расшатывании квантитативной времяизмерительности. Этот способ музыкального акцентирования в знаменном распеве последователен и проявляет себя как на уровне попевок, так и на уровне целых произведений, обнаруживаясь в расстановке знамен и во включении фит.

Приведем примеры гласовых попевок с подтекстовкой из разных конкретных произведений, где виден принцип большего распевания ударных слогов и меньшего — безударных (взяты ирмосы нескольких гласов):

Примеры вставки фитных распеваний на ударных слогах:

Вопрос о тактовости, или тактометрической системе, введенной в европейскую музыку с начала XVII века, может быть поставлен и по отношению к знаменному материалу. Общим мнением о знаменном распеве является отсутствие в нем классического метра как нормы. Львов сделал эту сторону темой специальной книги «О свободном или несимметричном ритме». «...Квадратно-ритмическое движение и вообще размеренное на два и три есть только наименее встречаемое в древнерусских напевах», — отмечал Смоленский (158, с. 28). «В знаменных напевах нет только такта, соответствующего стопам мерной речи; нет однообразного построения мелодических периодов и строго правильной

их последовательности, так как и самый текст песнопений, обращенный в прозу, утратил свойства мерной речи» (Вознесенский — 40, с. 65). Успенский как общее у церковных погласиц с народной песней выделил следующее: «...неразмеренность движения, отсутствие строгой метрической организации: мелодия развивается свободно, образуя различные по длительности мотивы, в тесной связи с текстом» (177, с. 88). Наличием метра отличаются от знаменного другие распевы — киевский, болгарский, — вообще песнопения более поздние, с элементами общеевропейской ритмической организации. В XVII веке к введению метра и такта были направлены реформаторские усилия Тихона Макарьевского. При сравнении его «Ключа» с «Азбукой» Александра Мезенца обнаруживаются показательные различия в терминологии и трактовке ритма крюков.

При переводе крюковых обозначений на нотопедагогические он подгоняет ритмические обороты под периодичные тактовые деления, преобразуя асимметричные группы в симметричные. Сравним варианты прочтения одних и тех же крюков у Мезенца и Макарьевского<sup>1</sup>:

Вид знамени:	<i>стрела с крыжем</i>	<i>стрела с сорочьей ножкой</i>	<i>стрела с крыжем и облачком</i>
У Мезенца:	р р р	р р р	р р р р
У Макарьевского:	р р °	р р р	р р р р

Термин «такт» в значении целой длительности как исходной точки отсчета входит в постоянный обиход в певческих азбуках и руководствах после XVII века.

Если в самом знаменном распеве конца XV—XVII веков тактометрический принцип не организует целые произведения, то в ритмическом строении его элементов — попевок, погласиц — обнаруживается периодическая размеренность. Эта периодичность не является метром в настоящем смысле слова — метру свойственно охватывать целую форму или ее крупные составные части. Но мерность, повторность, регулярность ритмических опор оказывается качеством, сближающим с тактом и музыкальным метром.

Среди классифицированных попевок довольно большое количество допускает «дирижирование» их в определенном размере. Это свойство подметил Успенский в некоторых погласицах: «...погласицы 2-го и 7-го гласов легко могли бы быть уложены в размер  $\frac{2}{2}$ » (177, с. 88). Тот же размер  $\frac{2}{2}$  (♩) оказывается мерой множества попевок, приведенных в «Осмогласии» Металлова<sup>2</sup>. Ве-

<sup>1</sup> Примеры из «Ключа» Тихона Макарьевского и Мезенца даются по рукописи: Отдел рукописей ГБЛ, ф. Д. Разумовского 379, № 3.

<sup>2</sup> К ним относятся: *вознос, дербица, пригласка, подъем, завивец, доличка, подъезд, паук, наметка, задевец, переметка, кулизма средняя, выплавка, руга* (разных гласов), некоторые *мережи*, а также *удра, рымза, рутва, перегиб, опромет, возмер, рожек, цагоща* 1-го гласа; *опочинка, муга, переволока малая, сред-*

лико процентное отличие попевок, имеющих меру  $2/2$ , от попевок иной организации. Так, в 1-м гласе они составляют больше 50% (48 из 91), около того же числа процентов они имеют в гласах 4-м и 6-м, в остальных — меньше. Вот ряд примеров:



Но в целом среди попевок (по собранию Металлова) большая часть все же остается вне охвата размером  $2/2$ . Поэтому о тактовости как о системе организации попевок, даже при допущенной здесь условности понимания термина, говорить так же не приходится, как и о рассмотренных выше других ритмических системах.

Математические пропорции принадлежат к древнейшим определителям качеств ритма, сохраняющим свою силу до настоящего времени. Важность их в том, что они служат показателями системных качеств ритма: смена ритмической системы всегда в истории музыки выражалась в смене пропорциональных соотношений. Напомним, что древнегреческая теория выразила ритмические соотношения своего времени в трех основных родах пропорций и нескольких дополнительных. Основные — это равный 1:1 (дактилический), двойной 1:2 (ямбический), полуторный, гемиольный 2:3 (пеонический), дополнительные — триплазный 1:3 (также тетраплазный 1:4, пентаплазный 1:5), эпиритный 3:4, дохмический 3:5.

Западноевропейское средневековье выдвинуло догмат троиности, поддерживавшийся даже в папских буллах. В противовес ему живая музыкальная практика подсказывала также необходимость и двоичности в пропорциях ритма. В результате весь период существования мензуральной системы (XII—XVI века) был непрерывной борьбой и союзом троиности с двоичностью, с объединением их шестидольностью, с постепенной эволюцией пропорций от тернарных к бинарным. С XVII века системоопределяющей в европейской музыке стала квадратность чисел или усложненная би-

няя, большая, хрabriца 2-го гласа; уломец, поворотка 3-го гласа; кимза, подвертка 4-го гласа; перегибка 5-го гласа; переволока недоводная, малая, средняя и большая, площадка 6-го гласа; поводка, перекладка 7-го гласа; переволока малая и средняя, унылка 8-го гласа.

нарность<sup>1</sup>. В XX веке принцип квадратности и двоичности был поколеблен вплоть до появления тенденции к вседелимости ритмических единиц, к тотальности пропорций.

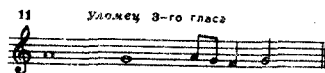
Русский знаменный распев также обладает своей системой математических пропорций ритма, что выражено прежде всего в долготном соотношении знамен, значении вспомогательных знаков.

Необходимо различать пропорции, обобщенные древнерусской теорией музыки — крюковые знаки, правила распева, — и пропорции ритмоформул самой музыки (почти не затронуты теорией по сей день).

Система крюковых знаков и указательных помет подчинена бинарности, двоичности: каждая длительность делится на две более мелкие; триоли, как правило, отсутствуют, увеличение и уменьшение длительностей при помощи оттяжки, очка и указательных помет (*отсека, подвертка, ударка, борзо, тихо*) происходит вдвое. М. Бражников на этом основании считает, что знаменный распев ритмически скован: «... У знаменного распева есть свои ритмические законы и ограничения. Известно, что основные длительности, применяемые в напевах, это звуки четвертные, половинные и целые. Сравнительно очень редки восьмые, как и «нечетные» группы звуков — триоли. Количество и качество приемов, могущих внести разнообразие в одноголосие знаменного распева, не может быть бесконечным, в противном случае окажутся нарушенными его важнейшие стилевые черты, без которых знаменный распев перестанет быть тем, чем он в действительности является» (25, с. 216). «Знаменному распеву, надо признать прямо, несомненно, свойственна известная ритмическая скованность и отсутствие нечетных ритмов» (25, с. 214).

В ритмоформулах живой музыки, прежде всего в гласовых попевках, математические пропорции значительно разнообразнее принципов крюковых азбук. Бинарность здесь, разумеется, действует. Наиболее явно — в двудольности ( $\frac{2}{2}$ ) условного «такта», соизмеряющего многие десятки классифицированных попевок.

В рамках бинарности между соседними длительностями образуются соотношения и 1:4 ( $r^o$ ) и 1:3 ( $r, r, r, r, r$ ) и даже 1:8 — в попевке *уломец*, где после целой идет *ударка*:



Но наряду с ними семейства других попевок обнаруживают в своем ритме иные математические пропорции. Пропорции эти — 2:3; 3:4; 4:5; 5:3 и более сложные — 2:3:2; 4:5:3; 5:3:4.

Большинство из них имеет аналоги в названии в греческой и латинской музыкально-стиховой терминологии. В древнегреческой

<sup>1</sup> Считается, что идея впервые была выдвинута философом Р. Декартом в *Compendium musicae* (1618).

метрике: 2:3 — пеонический род, 3:4 — эпитритный, 3:5 — дохмический. В латинской:  $\frac{3}{2}$ —сесквialтера,  $\frac{4}{3}$ —сесквiterция,  $\frac{5}{4}$ —сесквiquарта (sēsqui-alter, sēsqui-tertius, sēsqui-quartus) <sup>1</sup>.

Названными пропорциями определяется ритмическая структура следующих гласовых попевок: *накидка*, *ска́чек* (средний и большой), *колесо*, *повертка* и *переволока* закрытая, *перевязки* (*кавычки*), *мережа* с поддержкой, *поворотка*, различные попевки с *хамилой* — *долинка*, *ромца*, *опромет*:

Так как знаменная ритмика непременно артикулируется слогами текста, для нее особенно существенны пропорции в мелком плане. Поскольку группировки в 4, 5 единиц легко распадаются на 2 и 3, то среди всех асимметричных пропорций начинает вырисовываться одна ведущая — 2:3, пропорция гемиолы или сесквialтеры. В меньшем количестве остаются попевки с соотношением 3:4 — в основном *колесо*, входящее и в другие попевки.

Доля ритмически асимметричных попевок в знаменном распеве достаточно заметна. В собрании попевок Металлова они состав-

<sup>1</sup> Лат. sēsqui имеет два значения: 1) полуторный; 2) при неправильных дробях имеющий в числителе на одну единицу больше, чем в знаменателе.

ляют 15 из 91-го в 1-м гласе, 28 из 80-ти в 6-м и т. д. Остальные же тяготеют к бинарности и симметрии. Отсюда и соотношение бинарных с небинарными делениями в ритмике попевочного материала: на первом месте периодичные и двойные пропорции (2 : 2, 1 : 2), на втором — полуторные (2 : 3), на третьем — отчисления 3 : 4.

Привлечение греческих и латинских терминов для определения математических пропорций знаменного ритма не означает ни совпадения, ни сходства ритмоформул древнерусских с латинскими и греческими. Ведь в греческой метрике пропорции показывали не любые составляющие стих группы, а только баланс арсиса и тезиса, сильной и слабой частей стопы. О принципиальных отличиях античных метрических стоп и их организации от ритмов русских знаменных попевок будет сказано в дальнейшем.

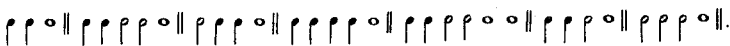
Ритмоформулы — живые музыкально-интонационные обороты, целостные структурно. Нередко они явственнее всего выражают национальные черты музыкальной культуры, благодаря своеобразию акцентности. В истории музыки определенные ритмические стили характеризовались определенным лексиконом ритмоформул: древнегреческие стопы (простые, диподии, логоэды), средневековые европейские модусы, индусские деци тала Шарнгадевы XIII века, турецкие средневековые усули, ритмоформулы русской музыки XIX века (дактили, пятидольники) и т. д.

Гласовые попевки знаменного распева — это богатейший свод разнообразнейших ритмоформул. По объему материала, поименованного специальными названиями, знаменные ритмоформулы не имеют аналогов в современной им западноевропейской ритмике. В культуре Европы их можно сравнить лишь с античными стопами и стихами, классикой европейского ритма. Не уступая последним в количестве, ритмоформулы Древней Руси превосходят их разнообразием принципов организации, составляя самобытную ритмическую культуру, пока еще совершенно не оцененную.

Попытаемся дать классификацию знаменных ритмоформул по их характерным признакам. В первую очередь для нас важны попевки, обозначенные в азбуках как «малые». Они наиболее кристаллизованы, составляют индивидуальное ядро «средних» и «больших», в которых ставятся, как правило, на конце. По концевым оборотам правомерно судить о ритмических качествах любых попевок.

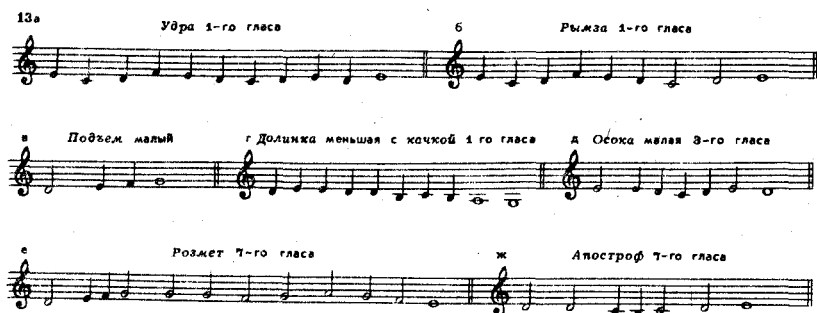
Выделим четыре группы ритмоформул, дав им условные наименования: 1) «простые», 2) с дроблением, 3) синкопированные и пунктирные, 4) переменные.

К первой группе, с «простым» ритмом, отнесем попевки, имеющие окончания:



Подводящие к окончаниям мелодические ходы нередко равномерны по ритмическому движению:  $\text{f f f f}$ . Течение во времени таких попевок ровно, спокойно, плавно, характер звучания прямо отвечает общему этосу умиротворенности, тихости, кротости знаменного пения. Группа эта — самая многочисленная<sup>1</sup>.

Вот некоторые примеры:



Вторая группа — с ритмическим дроблением — довольно немногочисленна. В нее входят ритмоформулы с ударкой, содержащие «трясение голосом» наиболее мелкими длительностями, по общепринятой нотной записи — восьмыми. Интонация с ударкой называется в попевках «тряска» и представляет собой род своеобразного «мелизма». Дробный ритм встречается в различных попевках «с тряскою» — пригласка, певича, певича, возвод, дербица, в попевках «с ударкой» — долинка, колыбелька и в особых кратких попевках — уломец 3-го гласа (см. пример 11) и унылка 8-го:



В зависимости от попевки различна интонация дробного ритма. В попевках «с тряскою» в высоком регистре — она восклицательная; «с ударкой» в среднем регистре — оживляющая, в попевке уломец, после целых длительностей — капризная, ломающая движение, в унылке 8-го гласа — плачевная.

<sup>1</sup> В нее входят: удра, рымза, рутва, перегиб, вознос последний, мережа нижняя, пригласка или киза, пригласка заводная, подъем, лацега, таганец, завивец, возносец, вылавка, переметка, стезя, наметка, опромет, возмер, подкладец, паук, долинка с качкой, колыбелька переметная с качкой, кулизма, рафатка, ометка, цагоща, руза, колчанец, настела 1-го гласа; повертка, подъезд, мережа средняя, большая, полная, повертка двоичельная, хрибщица, возраз подъемный, перехват 2-го гласа; поездка, возмер 3-го гласа; настела, дряби, подвертка 4-го гласа; ромца, вылавка 5-го гласа; перегибка, подхват 6-го гласа; качалка 8-го гласа (также повторения попевок или их ритмоформул в других гласах).

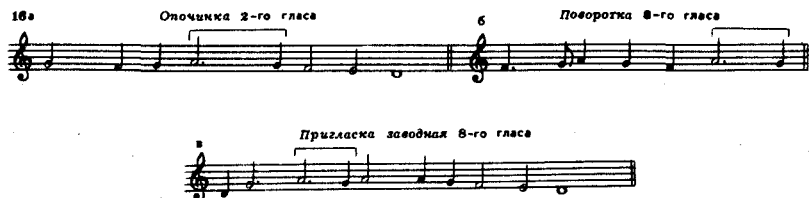


Третья группа ритмоформул — синкопированных и пунктирных — обобщает попевки наиболее острые и энергичные в знаменном распеве, отступающие от общего характера тихости и кротости<sup>1</sup>. Синкопы в современной ритмической записи имеют всего лишь два вида:  $f\dot{f}$  (обращенный пунктирный ритм) и  $f\dot{f}\dot{f}$  (амфибрахический). Интонационно же они разнообразнее. Каждая сочетается то с секундой, то с квартой и при сплавлении с нисходящей секундой имеет характер скорби и умиления, а с восходящей квартой — оттенок торжественности, важности. Попевки с синкопами: *дербица* разных гласов, *пригласка заводная* 5-го и 8-го гласов, *кулизма скамейная* и с *перехватом* 1-го и 4-го гласов, *кимза* 1-го и 2-го гласов, *долинка* 5-го гласа, *кулизма* 6-го и 8-го гласов, *недоводка* 4-го гласа:

Виды пунктирных ритмов в знаменных попевках различны и интонационно неоднозначны. Среди ритмических фигур, записанных в нотолинейном изложении с точками, есть такие, которые не содержат никакого заострения, — в случае, если они соединяются с интонацией опевания (*паук, осока, мережа, подъем полный*). Есть фигуры, приобретающие пунктирное заострение (как бы содрогание голоса) в условиях более скорбных гласов — 2-го, 6-го, 8-го, — в отличие от спокойных по интонации вариантов их в других гласах или в других попевках (*опочинка* 2-го гласа, *переволока* 6-го, *муга* 8-го, *мережи* 2-го и 6-го гласов). Очень необычен пунктирный оборот в соединении с нисходящей (или восходящей) секундой, «повисающий» на конце попевки, — это своего рода «интонация вдоха», яркая «умилительная» интонация — в *поворотке* 8-го гласа, *перехвате* того же гласа, также в *пригласке заводной*, в середине составной попевки. *Пригласка заводная* (5-го и 8-го

<sup>1</sup> Подобный активизированный ритм свойствен пению старообрядцев XX века. Допустимо поставить вопрос — не был ли он результатом исторической эволюции в интонировании знаменного распева?

гласов) вообще обладает очень характеристичным ритмом, соединяя подряд пунктирный ритм, обращенный и прямой. Наконец, самый острый пунктирный оборот, с короткими длительностями (♩. ♩), входит в энергичную *накидку* и почти маршеобразную *кулизму* среднюю 8-го гласа, содержащую рядом с «пунктиром» еще и синкопу (обе попевки, как видим, значительно углубляют и разнообразят этос знаменного пения). Приведем примеры наиболее важных интонационных значений пунктирных ритмов, в целом тяготеющих к характеру скорби:



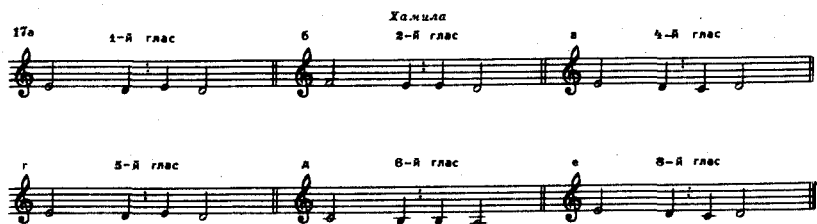
Синкопы и пунктирные ритмы в знаменном пении чрезвычайно выпуклы, акцент на долгом звуке очень рельефен. Синкопическая тенденция в старинном русском напеве вообще ярко выявлена. Как отмечает Владышевская на основе изучения дошедшей до нас практики живого исполнения (у старообрядцев), необычное, чисто певческое синкопирование возникает от внутренней акцентировки протянутых звуков, и даже обыкновенный по записи пунктирный ритм ♩. ♩ исполняется реально как ♩. ♩, — певцы изыскивают в нем синкопические возможности (32, с. 47).

Четвертая группа — переменных ритмоформул — не велика по количеству, но сам факт ее существования говорит о многом. Это и есть группа наиболее «неподражаемых» ритмов, не типизированных в других культурах, с наиболее сложными асимметричными структурами. Сюда относятся: *хамила*, *перевязки* или *кавычки*, *мережа с поддержкой*, *накидка*, *скачек* меньший, средний и большой, *поворотка*. Условно к ним можно добавить *колесо* или *шибок*, об отличительных чертах которого скажем в дальнейшем.

Первая из названных ритмоформул — *хамила* — была столь любимой и популярной, что распевщики охотно заканчивали ею другие попевки: *долинка*, *рафатка*, *ометка*, *статья*, *паук*, *рѳжек*, *задевец*, *ромца*. *Колесо* также возникало на концах других попевок: *повертка*, *перволока закрытая*. Таким образом, благодаря присоединению ко многим другим ритмоформулам, область применения переменных ритмов значительно расширяется. Общее их значение для древнерусской монодии состояло в том, что они сильно углубляли системоопределяющие качества знаменного ритма, привнося редкие ритмические пропорции — не только 2:3, но также 3:4, 4:5, 5:3 и их комбинации.

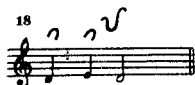
Распространенная *хамила* в переводе с греческого означает «перемена»: в ней квантитативный хорей сменяется ямбом: — ◡ | ◡ | —. Металлов характеризует ее следующим образом: «*Хамила*» (греческое слово: *хамилі* — изменение, перемена) поется

обыкновенно над двумя слогами, причем составляющие ее мелодию шесть четвертей разделяются над слогами пополам, по три четверти» (103, с. 12). *Хамилы* 1-го, 2-го, 4-го и 5-го, 6-го, 8-го гласов имеют вариантное мелодическое строение, но стабильный ритм<sup>1</sup>:



О частом обращении к *хамиле* пишет Бражников: «Вообще „на хамилу“ — наиболее распространенная форма. Во всех этих случаях замена попевок показывает, что весь напев или часть его „ориентируются“ на *хамилу*. *Хамила* появляется в середине или в конце напева, который, соединившись с его распевом, образует вариант основного распева попевки» (25, с. 194).

Любопытно, что, несмотря на известность и распространенность попевки, она получила нетождественные описания и расшифровки в теории музыки. Прежде всего, подлинная крюковая запись отражает фигуру не из четырех длительностей, а из трех, без первой:



Своеобразной точки зрения придерживается такой крупный знаток знаменных подлинников, как Бражников. В качестве характерного признака *хамилы*, начиная с ее бытования в XVII веке, он выделяет не «переменность», а наличие двух четвертей. «Нет оснований думать, — пишет он, — что в XV—XVI веках распев *хамилы* был менее капризен, чем в XVII веке. Поэтому объяснение азбуки № 7 — «*хамила* ж гортанию дващи ступити» — скорее всего следует понимать как образец наиболее характерного и часто употреблявшегося ее распева (в XVII в. это последование двух четвертных длительностей)» (25, с. 94). Соответствие в его расшифровках (их можно сличить с крюковыми оригиналами, например, в стихирах Федора Крестьянина) знак *хамилы* раскрывается как ритм с двумя четвертными в окружении различных длительностей:

<sup>1</sup> Такова же расшифровка ритма *хамилы* и у Л. Калашникова (62, с. 22).

4-я стихира Федора Крестьянина 4-го гласа

6-я стихира 6-го гласа

10а тво... и

6 в... си

7-я стихира 7-го гласа

8-я стихира 8-го гласа

7а гро... ба

8 тво... и

Видимо, ориентацией на ритмически свободный стиль Федора Крестьянина и вообще на большой распев объясняется понимание *хамилы* Бражниковым, отступающее от трактовок других, известных и безымянных авторов. Вот еще две расшифровки из рукописной азбуки-двознаменника конца XVII — начала XVIII века (окончание *долинки с хамилой*)<sup>1</sup> и из печатных нот издания синода (в богородичне «Всемирную славу»):

20а с на... ми

6 сла... бу

Таким образом, 6-дольный, переменный вид *хамилы* — это ее основной, наиболее строгий, классический вариант.

*Перевязки* или *кавычки* меньшие — ярко оригинальная по ритму попевка, содержащая внутри себя многократную переменность составляющих ячеек (здесь и далее см. пример 12) — 4 : 5 : 3 : 4 доли. Эта своеобразнейшая ритмоформула тем не менее имеет некоторое родство с только что разобранный *хамилой*. Момент общности — симметричный 6-дольник вокруг повторяющейся четвертной, сердцевины *хамилы* —

Переменность внутри попевки *мережа* (меньшая) с поддержкой может быть выражена в пропорциях 2 : 2 : 2 : 3 : 3 : 4. Сущность переменности — в переходе от двудольности к трехдольности. Отмеченный в *перевязках* симметричный 6-дольник вокруг повторяющейся четверти вместе с заключительным звуком присутствует полностью и здесь. Эти попевки ритмически почти дублируют друг друга, за исключением отклонения в один-два звука.

Сложную неоднократную переменность внутри себя имеет и *накидка* — 4 : 5 : 3 доли. «*Накидка* — своеобразного ритма попевка, употребляемая довольно часто», — пишет Металлов (103, с. 19). Специфическую черту составляет заостряющий пунктирный ритм,

<sup>1</sup> Отдел рукописей ГБЛ, ф. Д. Разумовского, № 379, № 20.

вообще выделяющийся в плавной, связанной знаменной мелодике, а здесь к тому же соединенный с заключительной упругой синкопой. Также и эта ритмоформула родственно связана с *хамилой*, с *перевязками* (*кавычками* меньшими) и *мережкой с поддержкой*. Момент общности — все тот же характерный 6-дольник, здесь расположенный в конце попевки ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Родство с *хамилой* особенно велико благодаря заключительной синкопе, что подтверждается и крюковой записью: *накидка* фиксируется при помощи *змейцы* и *хамилы* ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ).

Переменность в попевке *скачек* средний выражается в ритмических пропорциях 3:3:4. В ней также содержится 6-дольник с заключительной синкопой, как в *хамиле* и *накидке*. В отличие от *перевязок*, *мережки с поддержкой*, *накидки* 6-дольник располагается в начале этой попевки.

Таким образом, присутствием переменного 6-дольника, по большей части с «хамильной» синкопой, объединяются пять рассмотренных ритмоформул четвертой группы.

Характер переменности присущ и попевкам *скачек* большой (пропорция 3:4) и *поворотка* (6:5:4, или более дробно 2:2:2, 2:3:4). Попевки родственны друг другу благодаря мелодико-ритмическому обороту с пропорцией 3:4 (см. начало попевки *скачек* и конец *поворотки*). Опевающий оборот с той же пропорцией 3:4 сближает их также с *колесом*. Пунктирная фигура в *поворотке* перекликается с таким же ритмоэлементом в *накидке*.

Наконец, условно причисленная к переменным попевка *колесо* (*шибок*) с пропорцией 3:4 начинается с кругообразного мелодического опевания, которое имеет характер как бы свободного затакта и словно не входит в основной счет времени и не создает слухового ощущения переменности. О его связях с попевкой *скачек* большой и *повороткой* уже было сказано.

Таким образом, наиболее ритмически сложная и абсолютно своеобразная четвертая группа ритмоформул знаменного распева однородна по типу своей временной организации.

Принцип регулярности или нерегулярности — универсальный критерий качеств ритма различных эпох и национальных культур. Принцип регулярности или нерегулярности не означает абсолютного действия одного из этих полярных ритмических качеств, а предполагает лишь преобладание одного над другим. «Несимметричность» (эквивалент нерегулярности)<sup>1</sup> — вот та общая характеристика, которую дают ритмике знаменного распева на протяжении ста с лишним лет, от времени А. Ф. Львова и

<sup>1</sup> Понятия симметрии и асимметрии в музыке утвердились как синонимы периодической и аperiodической структуры музыкального ритма. В таком значении они употребляются и в данной работе. Понятие же зеркальной симметрии, возникшее в музыке по аналогии с пространственной зеркальностью, по существу, является выражением аperiodичности. Как особый вид ритмической симметрии оно может рассматриваться лишь при оговорке «зеркальная симметрия».

В. Одоевского до современных советских авторов. Асимметрия, нерегулярность главенствует в ритмике столпового пения как принцип, хотя есть и проявления симметрии, регулярности, — таковы бинарная пропорция длительностей знамен, возможность двудольного счета во многих попевах. Однако знаменный распев, не основанный на танцевально-моторном начале, лишен периодичности мелодико-ритмических оборотов, регулярности акцентов. Лишен этих свойств не только мелодический «покров» песнопений, но и их словесный скелет, никогда не представляющий размеренных стихов.

Иногда видят в этой ритмике особого рода систему. Например, В. Беляев расценивает знаменную аperiodичность как систему чередования двудольности и трехдольности разных временных единиц. В статье «Происхождение знаменного распева» он пишет: «Все это создает чередование двух- и трехдольных ритмических фигур при основном движении половинными и целыми нотами, как это видно на следующем примере (см. схему 1 на с. 43).

Конечно, акцентность здесь условна, отражаема от текста, но нахождение системы двух-трехдольности, основанной на счете слогов и соответствующих им звуков, то есть на принципе ссиллабичности, говорит о последовательной организации песнопений как системы нерегулярного ритма.

На наш взгляд (исходя из уже сказанного), основные проявления нерегулярности в ритмике знаменного распева многообразны, многослойны и лежат в иной плоскости, чем указано Беляевым (чередование двух- и трехдольных акцентированных групп).

Прежде всего, отсутствует непосредственная повторность ритмоформул, не возникает мерная периодичность. Далее, попевки по своему внутреннему строению в целом не подчинены принципу симметрии. Часть попевок отличается резкой асимметрией временной организации, выраженной в математических пропорциях гемиолы, эпитрита, сесквикварты, дохмия. Кроме того, в состав заметной части попевок входят упругие, акцентированные синкопы. Чрезвычайно важные для «интонационного тока» музыки эмфатические акценты в знаменном распеве сугубо аperiodичны, нерегулярны, отражая ритмический принцип прозы.

К явлениям нерегулярного ритма следует отнести до сих пор не упоминавшийся прием акцентного варьирования — двукратного или многократного обыгрывания голосом одних и тех же ступеней с их акцентным переосмыслением<sup>1</sup>. Прием этот составляет один из характерных признаков русских хороводных песен, встречается в русском фольклоре вообще, и в текстах, и в напевах, и имеет

<sup>1</sup> Термин «акцентное варьирование» введен автором этих строк в книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (188). Там рассмотрены корни этого приема в русском языке, применение его в русском фольклоре, разработка в музыке Мусоргского, Римского-Корсакова и особенно Стравинского, проведена мысль о русском национальном характере приема акцентного варьирования.

СХЕМА 1

Музыкальная схема, состоящая из нескольких строк нотных записей с текстом. Каждая группа нот имеет скобку над ней, указывающую на акцентированный слог.

Все... м<sup>о</sup>мир... ну... ю... сл<sup>а</sup>... ву, ... от... че... ло... б<sup>о</sup>ж... про... з<sup>а</sup>б... шу... ю

и... вла... д<sup>а</sup>... ку... р<sup>о</sup>ма... шу... ю, не... б<sup>о</sup>с... ну... ю... д<sup>о</sup>бр<sup>ь</sup>

вос... по... т<sup>и</sup>... ма... р<sup>о</sup>... ю... де... в<sup>н</sup>... цу

бес... л<sup>о</sup>т... н<sup>н</sup>м... п<sup>е</sup>сь... и... в<sup>р</sup>... н<sup>н</sup>м... у... доб... р<sup>о</sup>... н<sup>н</sup>... е» (18, с. 20)

эффект игры, забавы, затейливости. В строгом столповом напеве подобное «скоморошество» было бы недопустимо.

Акцентное варьирование возникает в нем как одна из возможностей внести разнообразие в музыку при весьма ограниченных ресурсах строгой церковной монодии. Вместе с тем это художественный прием, так как он сопутствует обычно характерной, бросающейся в глаза синкопе и встречается в таких попевах, как *кулизма с перехватом*, *кимза*, *кулизма скамейная* 1-го и 4-го гласов, *кулизма средняя*, *конечная*, *кимза переметная* 2-го гласа, *перевивка* 3-го гласа, *недоводка* 4-го гласа, *хамила* 1-го и 5-го гласов, *перевязки*, *мережа с поддержкой* 2-го гласа. Во всех случаях одни и те же звуки даются сначала в мерном ритме, а затем с синкопическим переинтонированием. Вот некоторые, уже знакомые примеры (скобками отмечены переакцентуруемые звуки):

21а Кулизма с перехватом 1-го гласа

б Кимза 1-го гласа

в Кулизма скамейная 1-го гласа

г Кулизма средняя 2-го гласа

д Хамила 1-го и 5-го гласов



В системе знаменного распева асимметричные временные соотношения, синкопы, акцентные вариации активно влияют на общий характер песнопений: появляясь эпизодически, на фоне мерных регулярных ритмов, они разрушают симметричность последних и передают звучанию напева свои свойства, свой характер. В результате и напев, и стиль столпового пения в целом приобретают черты нерегулярной ритмики.

Мономерность — название, которое здесь дается одной из своеобразных форм ритмической организации, наблюдаемой в знаменном распеве на уровне строения попевок. Мономерность представляет собой «измерение» музыкального течения какой-либо одной временной единицей. Это простейшая мера ритма, по сравнению с которой классический такт — иерархия нескольких пульсирующих временных единиц (такт, доля такта, «такт высшего порядка» и т. п.)<sup>1</sup>. Мономерная организация оказывается для знаменного распева чрезвычайно важной. Если судить по собранию 269 (283) попевок Металлова, то подавляющее большинство знаменных ритмоформул охватывается мономерностью. Если о таких ритмических системах и принципах, как квантитативность, квалитативность, силлабичность, тактовость, мы говорили лишь как об имеющих ограниченное или условное значение для знаменного ритма, то, дойдя до мономерности, мы можем, наконец, сказать о весьма последовательно выдержанном принципе организации. Какая же длительность выступает в роли счетной единицы? Ею является продолжительность основного и древнейшего знамени — крюка (также стоицы, запятой), которую принято расценивать как половинную. Статистика показывает, что в 1-м гласе монометрично 83% попевок (76 из 91-й по собранию Металлова), а в 4-м гласе — 91% (53 из 58-ми). Исключение, на которое не распространяется мономерность, составляет своеобразнейшая группа ритмоформул, четвертая по нашей классификации, с переменностью наименьшей доли с половинной на четвертную.

В мономерности отражаются важнейшие эстетические качества знаменного пения — серьезная «важность», степенность, отсутствие «суетности», неторопливость, сосредоточенность. Присутствие незримой единой меры придает органичность плавному временному течению унисонного хорового одноголосия.

Половинная длительность, благодаря своей исключительной ритмоорганизующей роли в знаменных попевках, имеет тем самым

<sup>1</sup> В «Вопросах ритма...» тот же принцип, обнаруженный у некоторых композиторов XIX века (у Мусоргского), XX века (у Шостаковича, Уствольской) назван «одноплановым метром», «одноплановой регулярностью».



и значение центральной временной меры, счетной опоры ритмической системы. И в этом отношении разбираемая система древнерусского ритма имеет аналогии с ритмическими системами других культур.

Истории музыки известен принцип единой меры для какой-либо ритмической системы. В древнегреческой метрике такой единицей была мора, или неделимый хронос протос («первичное время»), допускавший лишь его умножение, но не деление. В западноевропейской мензуральной системе эталонной единицей выступал бревис. Он был не наименьшей, а средней мерой, допускавшей и умножения, и деления. В тактовой теории исходной единицей отсчета была установлена целая нота, больше делящаяся, чем умножаемая. В частности, и в русских певческих азбуках, начиная, вероятно, от «Ключа» европеизированного Тихона Макарьевского, целая нота называлась «такт».

Половинная (крюк) как средняя, центральная временная мера древнерусской музыки удержалась в музыке и последующих, эстетически отличных эпох. И в весьма поздних руководствах рекомендовалось русскую духовную музыку по ее темпу ориентировать на движение половинными длительностями. Так, в одном из практических пособий второй половины XIX века читаем: «Ускорение переходов от одного звука к другому допускается только до известной степени, а именно: чтобы размах руки соответствовал не четверти, как показано выше сего, но половинной ноте. Этого размера должно придерживаться и впоследствии при исполнении церковных песнопений, отнюдь не допуская скорейшего» (125, с. 26).

Мы рассмотрели ритм знаменного распева на наименьшем уровне — уровне знамен и попевок, — не коснувшись пока ритма в крупном плане, на уровне целых произведений. Но данный уровень для музыкального ритма — основной. Он самый показательный, потому что здесь располагаются смысловые единицы ритма — целостные ритмоформулы, выразители интонационного содержания знаменного мелоса. Поэтому мы можем подойти к теоретическим обобщениям по главным свойствам знаменной ритмики и тем самым по ритмике многовековой древнерусской монодической культуры, к выводам по ритмической системе знаменного распева.

Ритмика знаменного распева представляет собой самостоятельную и оригинальную систему, со своими правилами и ограничениями. Она принадлежит к числу дотактовых музыкальных систем европейского средневековья подобно западноевропейской мензуральной системе, взятой также в ее многовековом развитии.

Основной столповой распев и его архаические русские (восточнославянские) предформы характеризуют следующие особенности.

Измерение времени в знаменной мелодике отличается точностью количественной системы. Центральная мера в ней, однако, не наименьшая, как в античности, а средняя, равная половинной длительности (как в западном средневековье). При этом примечательно, что в практике песнопений средняя мера в необходимых

случаях заменяется вдвое меньшей, четвертной, когда дело доходит до таких асимметричных формул, как *накидка*, *скачок*.

Акцентность знаменного распева исключает все, что связано с телесными движениями, хореографией, пантомимой, ударностью, инструментальной артикуляцией. Она имеет исключительно голосовую, певческую природу. Зато в певческой сфере акцентность развита всех видов: акцент интонационно-эмфатический, распевно-мелодический (фитное украшение, высокий «сановитый» звук, «трясение» гортанью и т. д.), акцент долготный, экспираторный («горкнути»). Таким образом, при твердом запрете в материально-телесной области, знаменная акцентность богата всевозможными оттенками в одухотворенной вокально-словесной сфере.

Знаменный ритм располагает таким многообразием временных пропорций, что в этом отношении выделяется на фоне известных европейских профессиональных ритмических типов. Свод знаменных ритмоформул-попевок — богатейшее собрание, сравнимое с классическим античным фондом стоп.

Ведущий принцип системы — нерегулярность, асимметрия, в чем знаменная ритмика перекликается с другими ритмическими культурами средневековья, европейскими и восточными. Доминирующая форма организации — мономерность, не имеющая известных аналогов в окружающих музыкальных культурах. Противоречащая нерегулярности мономерность подобна однородной канве, по которой вышиваются разнообразными асимметричными узорами ритма.

В сравнении, с одной стороны, с псалмодическим чтением на распев, где ритм рецитативен и складывается только из *столицы* и *крюка*, а с другой стороны — с большим знаменным распевом в стиле Федора Крестьянина, где ритм, наоборот, растворяется в мелосе, основной столповой распев по своему ритмическому течению сложен, многообразен, художественно «искусен». Совершенно прав Ст. Смоленский, поборник национальной специфичности древнерусской музыки, писавший о ритмической стороне знаменного пения: «Коренное отличие русских напевов состоит в изумительном богатстве, свободе и разнообразии ритма и в совершенно своеобразном голосоведении. Несимметричность русских напевов, кажущаяся как бы первобытною формою изложения музыкальных мыслей, на самом деле есть образцовое сложение самых трудных и запутанных ритмов, приводимых в удивительно удобных для певца предложениях» (158, с. 29).

## ГЛАСОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗНАМЕННОГО РИТМА

Исследователями древнерусской музыки уже давно доказано, что византийская система ладов и гиполадов не была воспринята русским осмогласием. Однако ладовые различия между гласами есть, хотя нет полной ясности в принципах гласовой организации ладов, и исследователи придерживаются на этот счет разных мнений.

Различия между гласами в первую очередь обусловлены их культовой ролью, предназначенностью для различных праздников годового круга. И эта дифференциация с византийских времен сохранилась так же устойчиво, как сохранился сам церковный календарь.

При музыкальной характеристике песнопений по гласам исследователями еще не ставился вопрос о ритмических отличиях, о гласовой ритмике знаменного распева. Между тем в ритмическом отношении гласы характеризуются очень четко и различия между ними здесь совершенно определены. С точки зрения ритмики ясно обозревается и картина подобий между парами гласов, как отголосок далекой византийской системы осмогласия.

Поскольку среди попевочных ритмоформул одни имеют ровное, фоновое звучание («простые» ритмы), а другие — ярко характеристичное (все остальные), то различия между гласами естественно обрисовать через эти последние, хотя «простые» ритмы количественно преобладают в знаменном распеве в целом.

1-й глас. Разнообразен по ритмике, примерно равное значение в нем имеют ритмоформулы всех групп (I—II—III—IV), выделяется оживленная *ударка*, часты плавно опевающее *колесо*, излюбленная *хамила*. Нет самых изысканных асимметричных фигур четвертой группы, нет скорбных «пунктиров», но постоянны упругие синкопы.

2-й глас. Ведущая группа в нем — четвертая, в виде изысканных *мережи с поддержкой*, попевки *скáчек* средний, *накидка*, существенны скорбные «пунктиры», редка *ударка*, гораздо меньше *хамилы*, *колеса*, чем в 1-м гласе, есть напевы (в основном ирмосы) на одних лишь «простых» ритмоформулах первой группы.

3-й глас. Ведущая группа — третья, где как лейтинтонация выделяется «умилительная» синкопа с обращенным пунктирным ритмом на нисходящей секунде. Очень мало ритмоформул наиболее сложной четвертой группы, а также и плавного *колеса*, но есть ритм с дроблением, есть и напевы в «простых» ритмах.

4-й глас. Ведущая группа — третья, как и в предыдущем гласе, но наряду с «умилительной» секундой с обращенным «пунктиром» видное место принадлежит синкопам  $\text{♩} \text{♪} \text{♩}$ , также и перед заключительными кадансами. Не редкость *колесо* и *хамила* (как в 1-м гласе), иногда появляются *ударка* и *накидка*, нет попевки *скáчек* и *мережи с поддержкой*, есть песнопения в «простых» ритмах.

5-й глас. Его ведущая группа — третья, где особенно выпукло выступает сцепление обращенного и прямого пунктирного ритма (*пригласка* заводная). *Ударка*, синкопы, *хамила*, *колесо*, «простые» ритмы дополняют ритмический портрет этого гласа, достаточно сходного с 1-м.

6-й глас. Ведущая группа — четвертая, представленная самыми сложными ритмоформулами — попевками *скáчек* средний и большой, *мережкой с поддержкой*, *накидкой*, причем одна из характеристических ритмоинтонаций — *скáчек* большой — принадлежит только 6-му гласу. Множество скорбных пунктирных оборотов и

«умилительных» синкоп, в том числе перед заключительными кадансами; редки *ударка* и *колесо*; на «простых» ритмах строятся только ирмосы. Глас этот — весьма «поразительный» по общему облику и весьма «пленительный» по богатству ритмов.

7-й глас — полный контраст окружающим его 6-му и 8-му. Он удивительно прост и выделяется этим среди всех гласов. Его ведущая группа — первая, «простая», следующая по значению — вторая, с дроблением. Все сложности четвертой группы отсутствуют, лишь *колесо*, стоящее там особняком, занимает довольно видное место (в напевах Октоиха). Мало пунктирных ритмов, и вовсе отсутствуют синкопы ♩ ♪ ♫, непременно входящие во все остальные гласы. Кадансы — самые ровные и спокойные в напевах годового круга.

8-й глас — несравненен и содержит уникальные ритмообороты. Ритмоформулы его — самые поразительные: «умилительная» *поворотка* и маршеобразная *кулизма* средняя, дважды заостренная *пригласка заводная* и «дважды вздыхающая» *хамила*, изысканные *скачек* средний, *накидка* и народная *унылка*, скорбные «пунктиры» и ровные «простые» ритмы. Этос 8-го гласа двойствен и колеблется между печалью и душевной стойкостью, утрируя эти эмоциональные качества. Благодаря эмоциональному усилению напевов, в 8-м гласе появляются ритмоинтонации, присущие только данному гласу, — взаимоотностоящие *поворотка* и *кулизма* средняя. Ведущие группы ритмов в 8-м гласе — третья и четвертая.

Картина подобий гласов в плане ритма оказывается следующей. Близки между собой 1-й и 5-й, 2-й и 6-й, 3-й и 7-й гласы, что находится в соответствии с византийской структурой осмогласия. Но близость гласов довольно относительная, поскольку есть и существенные отличия в употреблении попевок. Так, 6-й глас явно сложнее 2-го, а 7-й — явно проще 3-го. И при этом нет никакого типизированного подобия между сравнительно ординарным 4-м гласом и феноменальным 8-м. Последнее расхождение идет вразрез с византийским парным подобием ладов.

Однако гласовый характер музыки в русском знаменном распеве, как мы его очертили через ритм, все же сравнительно близко стоит к византийской традиции, где каждый глас имел свой определенный этос. Это можно видеть из тех «наивных» характеристик, которые цитирует Смоленский в публикации «Азбуки» Александра Мезенца.

«Знающие древнюю музыку греков находят в каждом гласе следующие характеры:

1-й глас, прямой, более других прост, но вместе важен и величествен, способен настраивать душу к возвышенным чувствам.

2-й глас есть нежный, трогательный, сладостный, располагающий к любви, умилению, состраданию.

3-й глас — плавный, тихий, степенный, но вместе твердый, мужественный, способный укрощать страсти, водворять внутренний мир.

4-й глас — быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость и веселие.

5-й глас, косвенный 1-го прямого, есть томный, унылый и вместе растворенный чувствованиями радостными; в некоторых местах возвышающийся до торжественного 4-го гласа.

6-й глас, косвенный 2-го прямого, — весьма печальный, способный расположить душу к сердечному сокрушению о грехах, но вместе и пленительный, наполняющий душу благоговейным умилением.

7-й глас, называемый у греков «тяжелым», есть глас важный, мужественный, как бы воинственный, вдыхающий бодрость, мужество, упование.

8-й глас — весьма поразительный и печальный, а в некоторых местах как бы плачевный и выражающий глубокую скорбь души» (158, с. 49).

Из сопоставления наших ритмических характеристик знаменного пения и цитированного отзыва видны моменты несхожести в тождественных гласах. И все же благодаря подобию системы «чувствований» в восьми гласах той и другой культуры, как пишет Смоленский, «отзыв этот весьма приложим к древнерусским церковным напевам» (158, с. 49).

## РИТМИКА ЦЕЛЫХ ПЕСНОПЕНИИ

На уровне целых песнопений ритмика древнерусской монодии раскрывается с таких сторон, какие не обозрваемы на уровне крюков и попевок. Именно здесь выясняется роль словесного текста, который в жанре культового песнопения был исторически первичным и ритмическая структура которого запечатлелась в мелодике напевов.

Святость канонизированного слова веками строжайше охранялась церковными установлениями. Музыка должна была дать прозвучать слову, не затенить его и не исказить. В знаменном распеве не существовало вольных повторений слов, в высшей степени точно соблюдалась просодия (церковные книги, в том числе певческие, писались и печатались с расстановкой ударений в каждом слове). Несмотря на то, что смысл обряда с течением веков эволюционировал от религиозного к эстетическому и именно музыка, пение стали главным его содержанием, вопреки тому, что в церковной практике четкостью происхождения слова нередко пренебрегали, вплоть до появления «многогласия», то есть чтения одновременно нескольких разных текстов, для создателей напевов, распевщиков, выправителей книг, имевших дело с письменным изложением песнопений, прикрепление мелодии к традиционному тексту было делом первостепенным.

Вопрос: проза или стихи положены были в основу канонических древнерусских песнопений, — волновал всех историков и теоретиков русской культовой музыки.

Византийские первоисточники, с которых делались переводы, были в основном стихотворными, отчасти прозаическими. Для решения вопроса о прозе или стихах имеет значение также и графический вид записи текстов.

Примером прозы может служить пасхальный канон Дамаскина, напечатанный в «Греческой патрологии» 1860 года. В этом издании греческий текст канона разбит не на стихотворные строки, а на трехстрочные (в основном) абзацы (228). Прозаическое строение части культовых текстов отмечается в книге Филарета «Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви» (179, с. 212—213).

Стихотворные тексты в стихотворном же изложении составили целую книгу публикации В. Криста «Греческая антология», 1871 года (211). Во вступительном очерке указываются основные виды стихов, которые употреблялись Дамаскином, Феофаном и другими основоположниками христианской службы. Типы стоп и их сочетания говорят о прямой преемственности от античной метрики — здесь различаются дактили, ямбы, трохей, хориямбы, бакхии, дохмии, различные логаэды (гликоной, адонический стих) и т. д. У Дамаскина особенно много образцов ямба, включая «квадратный» четырехстопный ямб. Пример — ритмическая схема экзапостилярия на пятидесятницу (211, с. CIV):

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	a
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	a
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪	b
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	a
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	a
— ∪ — ∪∪ — ∪   ∪ — ∪∪ — ∪ — c	

В певческих книгах, снабженных музыкальными невмами, греческий текст излагался прозаически, с экономным сплошным заполнением каждой страницы.

Перевод на церковнославянский осуществлялся буквально: слово за словом, по возможности без изменения порядка, с точной передачей смысла, с сохранением количества строк и соответствующих наименований («пятистрочен», «шестистрочен»), иногда и приблизительного количества слогов, с передачей даже эпизодических исполнительских ремарок («косно», «со сладкопеванием», «низким гласом») <sup>1</sup>.

Результатом перевода оказалась поделенная на строки словесная ткань такого рода, что, несмотря на многочисленные попыт-

<sup>1</sup> В буквальном характере перевода можно убедиться по публикации Э. Кошмидера, где последовательно сопоставляются церковнославянский и греческий тексты (словесные и крюковые) из Ирмологиев «Новгородского» XII века и византийского XII века (Codex Coislin 220, Paris) (221). На совпадение исполнительских ремарок указывается в работе Ст. Смоленского «О древнерусских певческих нотациях» (161). Сравнительный анализ слоговых и строчных форм содержится в работах М. Велимировича и А. Преображенского (237, 127).

ки, в ней не удалось установить какой бы то ни было системы стиха. Не отвечая известным принципам стиха, древнерусская культовая литература соответствует обычным представлениям о прозе. Так и характеризовали ее большинство исследователей. Вот что пишет о ней Разумовский, определяя музыкальный ритм древней культовой мелодии как «словесный ритм»: «Ритм церковной мелодии — ритм словесный, то есть заключается в тексте священных песнопений, для которых и назначается гласовая мелодия. Он называется иначе несимметричным ритмом в отличие от симметричного обычного музыкального ритма. Главное основание несимметричного ритма состоит в самом построении речи, или текста священных песнопений» (138, с. 15). Далее автор специальное внимание уделяет строкам, их музыкальному оформлению: «В точном и правильном различении (видимо, опечатка. — В. Х.) словесных строк — первая и важная сила несимметричного ритма» (138, с. 16).

Попытки представить русские церковные тексты как какие-то особые, совершенно специфические виды стихов — «безразмерный стих» (термин Пражского лингвистического кружка), «молитвословный стих» (понятие К. Тарановского), — старания отыскать в них зачаточные «рифмоиды», «эмбриональные рифмы» оказались все же недостаточно убедительными, так как не показали должной степени отличия таких «стихов» от прозы<sup>1</sup>. А. Панченко, вновь подчеркнув «тезис о господстве прозы в литературе Древней Руси», высказал мысль о том, что сама установка на непременно отыскание в литературе стиховых форм — «результат господствующей в нашем литературоведении европоцентристской точки зрения» (117, с. 16, 17).

От этой мысли перейдем к объяснению причин, по которым стихи при переводе в Древней Руси последовательно заменялись прозой.

Вполне достаточным могло бы показаться утверждение, что при доминирующем требовании к точности смысла было бы «технически» невозможно соблюсти и ритмическую форму. Однако в других христианских странах, вероятно, при тождественных задачах и условиях, дело обстояло иначе. Так, исследователь грузинского Октоиха Микэла Модрекили (IX—X века) В. Гвахария приводит примеры, когда каноны Дамаскина не только перекладываются в правильные грузинские стихи, но и структуры грузинских строк делаются адекватными византийскому оригиналу (43)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Краткий обзор этих филологических тенденций делает А. М. Панченко (117).

<sup>2</sup> В. А. Гвахария приводит, в частности, следующие сравнения (43, с. 10):

	Иоанн Дамаскин	Перевод	Микэла Модрекили
6-я строка	= 12 = 5 + 7		1-я строка = 5 + 7 = 12
7-я ->	= 12 = 5 + 7		2-я -> = 5 + 7 = 12
8-я ->	= 12 = 5 + 7		3-я -> = 5 + 7 = 12
9-я ->	= 12 = 8 + 4		4-я -> = 5 + 7 = 12
10-я ->	= 12 = 5 + 7		5-я -> = 5 + 7 = 12

Главная причина господства прозы в древнерусской гимнографии, по всей вероятности, та же, что во всей истории русской церкви. Симметричные, размеренные стихи с заложенным в них импульсом моторного ритмического движения были принадлежностью народных песен-плясок, сопровождавшихся «хребта качанием», «рук плесканием» и «ног скаканием». От этих-то ритмодвижений церковь отгораживалась глухой стеной, как от «игрищ бесовских» и прочего «глуума». Иначе, по границе между словесно-музыкальной симметрией и асимметрией проходила демаркационная линия, разделявшая две основные антагонистические стороны мировоззренческих представлений средневековья: духовное и мирское.

Приведем два образца текстов — богородичен 6-го гласа «Кто тебе не ублажит» и ирмос 4-го гласа «Одеяйся светом», поделенных на строки в нотных певческих книгах издания синода:

#### Богородичен

Кто тебе не ублажит	7
Пресвятая дево;	6
Кто ли не воспоет	6
Твоего пречистого рожества;	10
Безлетно бо	4
От отца	3
Воссиявый	4
Сын единородный,	6
Той же о тебе	5
Чистая пройде,	5
Неизреченно воплоща	8
Естеством бог сый	5
И естеством быв	5
Человек нас ради,	6
Не во двою лицу	6
Разделяемый	5
Но во двою естеству	7
Не слитно познаваемый,	8
Того моли	4
Чистая, всеблаженная,	8
Помилуется душам нашим	10

#### Ирмос

Одеяйся светом яко ризою,	11
К тебе утреннюю,	6
И тебе зову:	5
Душу мою просвети	7
Омраченную Христе	7
Яко един благоутробен	9

Типичные образцы древнерусских литургических текстов показывают нам, что в них нет ни стопной организации, в том числе былинных «интонационных стоп» (по Харлапу), ни изосиллабизма, ни рифменных подобий. На наименьшем синтаксическом уровне это проза, с неравномерностью ударений слов естественного языка, без стопно-строчной периодичности. Элементы организации появляются на более высоких уровнях — в группах строк и в про-



изведении в целом. В строении строчных групп проглядывает та форма объединения, которая широко распространена в древних литературных формах и в фольклоре, — синтаксический параллелизм. Параллелизм есть и в древнейшей библейской поэзии, в частности, составляет одну из структурных особенностей псалмов, на параллелизм опираются и разнообразнейшие формы русского народного творчества — пословицы, загадки, былины, песни и т. д. (см. 95, 39, 92).

Примеры параллелизма с использованием анафор:

Псалом 12 из «Псалтыри» (начало)

Доколе, господи, будешь забывать меня в конец,  
доколе будешь скрывать лице твое от меня?

Народная песня о горе

А и горе, горе, горованьице!

А и в горе жить — некручинну быть.

Такой же тип параллелизма, с анафорой, можно видеть в приведенном выше богородичие «Кто тебе не ублажит» (в начале, в середине и перед концом — см. стрелки), также во 2—3-й строках ирмоса «Одейся светом».

Формы произведений русской гимнографии в целом, хотя и очень свободны, индивидуальны и поэтому бесконечно многообразны, обладают рядом закономерностей. Одни закономерности охватывают структуру самой мысли: произведение строится из тезы и антитезы, разделяемых двоеточием (см. наш пример «Одейся светом»: первые три строки — теза, вторые три — антитеза), из нескольких тез и антитез, оно может подразделяться на риторические три части — предложение, изложение и нравственное приложение (термины учения о христианском ораторском искусстве — гомилетики), имеющие довольно близкую параллель в триаде западной церковной риторики — *exordium* (вступление), *propositio* (изложение, толкование), *applicatio* (эмоциональный призыв, молитвенный возглас). Этого рода триаду можно усмотреть в догматике «Кто тебе не ублажит», где первые четыре строки (более длинные) могут составлять «предложение», все дальнейшие до последних трех — «изложение», три последние, с молитвенным призывом — «нравственное приложение»<sup>1</sup>.

Другие закономерности касаются чисто ритмических моментов. В русских литургических произведениях наблюдается черта, до определенной степени общая с распространеннейшей в средневековой европейской культуре разных стран стиховой формой бар (в византийской гимнографии, творчестве немецких мейстерзингеров и миннезингеров, французских трубадуров и труверов). Общим моментом с типичной структурой русских песнопений является упорядочивание строк произведения по их длине: в начале — более длинные строки, в середине или перед концом — более крат-

<sup>1</sup> Риторические закономерности текстов знаменных песнопений рассматриваются И. Е. Лозовой (см. 92).

кие, заключительные строки (или одна строка) — снова большей длины. Этот порядок мы можем констатировать в обоих текстах, взятых без специального выбора, «Кто тебе не ублажит» и «Оде-яйся светом». В богородичне первое четырехстрочие состоит из 7—6-сложников, а завершается 10-сложником; дальше следует резкое сокращение — 3- и 4-сложники; в последних четырех строках появляются 8-сложники, причем заключительная строка — 10-сложник, максимальный по длине. Такая крупная трехчастность ритмического порядка почти точно соответствует отмеченный выше в этом богородичне риторической трехчастности смыслового порядка.

В приведенном ирмосе самые длинные строки — первая и последняя.

Филологи, стремясь распознать в древнерусских гимнографических произведениях какие-либо неизвестные формы стиха, обращали внимание на грамматико-синтаксические условия текста. Так, Тарановским были выделены по особому положению в строках две грамматические формы — звательная форма и повелительное наклонение, что иллюстрируется им на примере текста молитвы «Отче наш» (171). Панченко в упоминавшейся книге приводит контраргументы в отношении «молитвословного стиха» Тарановского, говоря о необходимом присутствии звательной формы и повелительного наклонения в торжественном красноречии или ораторской прозе, которая не превращается тем самым в стихи (117, с. 16).

Подводя итоги решению дилеммы: «проза или стихи» как принцип древнерусской гимнографии и основа музыкальной ритмики, выскажу следующую точку зрения.

Деление текстов на строки, чему такое значение придавали музыканты и что фиксировалось в крюковых рукописях при помощи точек, а в лучших изданиях певческих книг в виде разграничивающих «тактовых черт», явилось тем отступлением от принципа чистой прозы, которое вносило элементы организации стиховой. Тем не менее стиховому принципу такое отступление перевеса не дало. В прозу была привнесена лишь строчная фактура стиха. Назовем такой тип текста древнерусской литературы специальным термином «строчная проза».

Музыканты нашли свои пути установления закономерностей формы в целом в знаменных песнопениях: по соотношению мелодических кадансов строк, по ладовой зависимости опорных ступеней, по расположению знамен, по полному попевочному составу строк. Формы песнопений с названными позициями рассматриваются в работах Металлова, Смоленского, Вознесенского, Потулова, Беляева, Свана, Лозовой и др. (103, 160, 161, 38, 125, 20, 235, 92). Смоленский предлагает также принять к сведению темповые соотношения, донесенные до нашего времени памятью старообрядцев (анализ ирмоса «Вонми небо» (см. 161, с. 51).

По отношению к некоторым жанрам древнерусской музыки определенные мелодические закономерности найдены. Таким жан-

ром является, например, псалом «Господи, воззвах», состоящий из двух частей вопросо-ответного соотношения. В остальном же, как правило, музыкальные закономерности формы оказывались индивидуальными. По-видимому, композиционная вариантность, отсутствие единых, твердо выдерживаемых форм составляют характерную особенность формообразования знаменного распева.

Анализы формы древнерусских песнопений наталкивают порой на неожиданные сопоставления и выводы, подводящие к мысли об общности некоторых структурных принципов во всей профессиональной литературе и музыке европейского средневековья, куда русская культура входила как часть. Так, Металлов в своем анализе догматика 8-го гласа из Октоиха устанавливает такое расположение пар попевок, что их «диспозиция» оказывается совпадающей ... со стиховой формой триолета, строфы французской средневековой поэзии, распространенной также и за пределами Франции, — *a b a a b a b* (см. 103, с. 45—46). Металлов этой параллели не проводит, конкретность совпадения, по всей вероятности, здесь случайна. Но не случайны гораздо более широкое родство принципов древних культур и их общая далекость от словесно-музыкальных форм нового времени.

Все сказанное о строении словесной и музыкальной формы в целом дает характеристику ритма песнопений на разных уровнях. Сама форма заключает в себе определенный ритм построений, и ритмика внутри построений отражает свойства целого произведения.

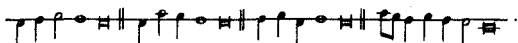
Тезис о господстве прозы в словесном тексте предопределяет те важнейшие качества музыкального ритма, которые были отмечены нами выше: нерегулярность как общий тип ритмики, отсутствие стопной или тактовой системы, асимметричные пропорции в ритмоформулах.

Особую важность для течения музыкальной формы песнопений имеет деление на строки.

В силу самой элементарной логики в конце отдельных строк делаются большие или меньшие ритмические остановки, обозначаемые в крюковой записи определенными знаменами: чаще всего это *статьи*, иногда *хамила*, в завершающей строке — *рог* или *крыж*. На фоне асимметричной «музыкальной прозы» знаменных мелодий такие приостановки в некоторой мере выделяются, соотносятся друг с другом и образуют свой ритмический ряд. Произведение охватывается этим неравномерным ритмом ритмических концовок, приобретая крупный ритмовременной рельеф формы. Но многие строки мелодически соединены поступенным ходом, и в самом крупном плане знаменное песнопение предстает плавным и целостным, с одной фундаментальной остановкой — финальной.

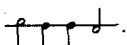
В расположении попевок на концах строк существуют свои твердые правила, согласно которым разграничиваются ритмы начальных и срединных строк, с одной стороны, и ритмы заключительных строк — с другой.

Конец заключительной строки должен быть особенно величественным, торжественным и поэтому максимально устойчивым. Для этого в огромной массе песнопений в качестве итогового ритма берется какой-либо оборот с двукратным важным «ступанием» вниз крупными длительностями — это ритмоформулы:



В других заключающих ритмах крупная длительность всего одна, но она обязательна. Совершенно чужды знаменному стилю окончания произведений на мелких длительностях или таких синкопах, где мелкие длительности стоят слишком близко к итоговому звуку, как, например, в попевках *дерблица*

*мила*



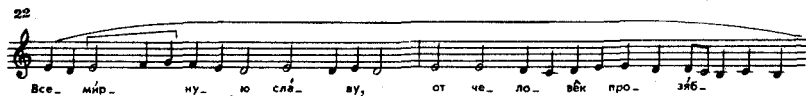
Конец начальной или серединной строки может не быть столь весомым, здесь могут возникнуть более легкие и «резвые» ритмы, как синкопа в *хамиле* в тех многочисленных попевках, которые оканчиваются на *хамилу*. Подобный ритм представляет собой сравнительный неустой.

Таким образом, ритмическая система строчных концовок в полном знаменном произведении имеет простейшую функциональную логику: неустой или относительные устои действуют до заключительного каданса, а полный абсолютный устой наступает в заключительном кадансе.

В ритмической организации целого участвует также и мелодическая ячейка — это волна обычного, «прямого» типа, с начальным восхождением и конечным спадом. Начальное восхождение объясняется здесь и ладомелодической спецификой стиля. Дело в том, что интонация плавного мелодического подъема, чаще всего в объеме терции, то есть одного заполненного ладового «согласия», — вообще ведущая в знаменном пении. Она связана с манерой древнего чтения, когда интонация в начале фразы или строки обязательно повышалась. В знаменном пении мелодическая волна, развивающаяся из терцового восхождения (иногда этот интервал увеличивается до кварты и больше), выступает как ощутимая единица ритма в масштабе целой музыкальной формы.

В ирмосах, стихирах, догматиках мелодические волны простираются в пределах строк, их частей и их объединений. Приведем первую половину (тезу и антитезу) знаменного догматика 1-го гласа «Всемирную славу». На двенадцать строк отрывка приходится двенадцать же мелодических волн разной протяженности, возглавляемых сходными плавно восходящими интонациями, в объеме терции, но также и кварты:

Всемирную славу



... шу- ю, и влв- дн- ку рбжд- шу- ю, не- бес- ну- ю  
дверь вос- по- им Ма- рн- ю дн- ву, бес- плот-  
-ных пель, и ввр- ных у- до- брн- е:  
сн- я бо я- вн- ся нн- бо и храм бо- же- ствн-  
сн- я пре- гра- ждн- е вре- ждн- раз- ру- шнн-  
-шн- мнр ввн- дн, и цнр- ствн- е от- ввр- зн.

В отличие от позднейшей, например, симфонической мелодики XIX века, линейные волны в знаменном распеве не динамичны, не устремлены к кульминациям, не служат интенсивному, поступательному становлению мысли-эмоции. Это плавные приливы все к одним и тем же повторяющимся ладовым ступеням, свободно неравномерные по временному течению, подобные волнообразному движению колосьев под ветром на созревающем пшеничном поле.

## ЗНАМЕННЫЙ РИТМ В СРАВНЕНИИ С РИТМОМ ДРУГИХ МОНОДИЧЕСКИХ КУЛЬТУР И ЖАНРОВ.

### 1. Принципы знаменного ритма в сравнении с принципами древнегреческих стоп, восточных усулей, западноевропейского хораля

Древнегреческое искусство, музыка Востока, западноевропейское культовое средневековое пение — вот важнейшие старинные культуры, в сравнении с которыми автономия древнерусского искусства выступает особенно выпукло. Древняя Русь не имела принципиальных контактов с этими культурами в силу своих религиозно-государственных установок. И знаменную ритмику от древнегреческой, как и от восточных усулей, отделяют, прежде всего, глубокие философско-эстетические отличия.

Система метрических стоп как основа древнегреческой метрики несет на себе печать того синкретизма слова — танца — музыки,

в котором доминирует моторное, телесное движение. основополагающие античные метроритмические понятия — как стопа, арсис, тезис — были связаны с движением ноги. (Любопытно старорусское название стиховых стоп — «ноги».) Моторно-телесная основа создавала выверенную по «биологическим часам» точную измерительность времени. В то же время она определенным образом ограничивала многообразие стопных ритмообразований: все они по их математическим пропорциям сводятся к чередованию бинарности и тернарности. Телесно-танцевальная природа препятствовала и большому количественному многообразию стоп, диктуя непременную периодичность, остинатность, хотя и предоставляла значительную свободу модуляционности, метаболичности. Эллинская языческая культура была для русского средневековья отброшенной так же, как сброшена в Днепр статуя Перуна при крещении Киева.

Глубокая пропасть отделяла древнерусское пение от музыки стран Востока, от принципов инструментализма и ударности, которые так характерны для музыки Средней Азии, Закавказья, Турции. «Турки», по религиозным представлениям православных, были врагами вероучения номер один. Ударно-инструментальная стихия музыки была предельно далека от чисто певческого, голосового представления русских о музыке, что определенным образом сказывается в музыкальной эстетике и до настоящего времени.

Древнегреческая остинатная моторика и восточная, также остинатная, ударность оказываются ближе друг другу по принципам ритма, чем каждая из этих сфер — древнерусской певческой культуре. В широчайшем мире восточных песенно-танцевальных культур довольно определенно проглядывают четкие ритмоформулы древнегреческого образца. Выделим среди них одну, которая нам интересна совпадением своего долгодно-ритмического рисунка с переменной хамилой (  $\text{♩} \text{♩} ; \text{♩} \text{♩}$  ).

Среди древнегреческих стоп — это хориямб ( — ◡ | ◡ — ). Ритмически заостренная синкопической «переменной» формула хориямба получила большое распространение в музыке Закавказья, составив одну из национально-характерных ритмоинтонаций азербайджанской, армянской, а также грузинской народной песни. Вот примеры из «Очерков по истории музыки народов СССР» Беляева и некоторые комментарии:

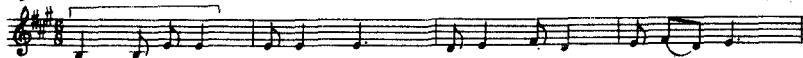
«Иди, иди». Азербайджанская народная  
песня. Запись Рустамова

23а



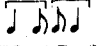
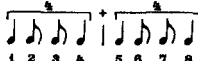
Армянская народная песня

6



„Солнце, солнце, освещающее природу, войди в дом“.  
Гурийская, лирическая песня



«Одной из особенностей музыкальной ритмики армянской народной песни является широкое внедрение в песенную практику трехдольных ритмов синкопированного строения такого типа, обычно записываемых в такте  $\frac{6}{8}$ : » (19, с. 127). По поводу грузинской песни: «Нередко такая строчка получает выражение в трехдольном размере..., образуя ритмические фигуры, широко применяющиеся в азербайджанской и армянской народной песне: » (19, с. 256).

Среди закавказских песен мы встречаем ритмоформулы не только хориямба (*хамилы*), но и ритмического варианта хориямба, совпадающего с характерным элементом ритма знаменной *накидки*. Приведем пример восточногрузинской песни «Спи, фиалка», где подряд идут элемент ритма *накидки* и формула *хамилы*<sup>1</sup>:



Это внешнее сближение знаменных формул с восточными ритмоинтонациями мы допустили намеренно, чтобы острее ощутить их принципиальное различие. Не говоря уже о чуждом русскому мелосу ладоинтонационном наполнении, заметим совершенно иной ритмический контекст: в закавказских мелодиях мотивы оstinatно или периодически повторяются, в то время, как в сотнях знаменных мелодий не встретить двух *хамил* подряд; ритмоформулы могут окончиться дополнительным каденционным звуком, что исключается в твердо очерченных знаменных попевках. Существующие в условиях стопно-тактовой танцевальности закавказские варианты греческих хориямбов имеют совершенно иной интонационный смысл, чем сравниваемые с ними знаменные ритмоформулы.

«Отсутствие литературных связей с Азией является поражающей особенностью древнерусской литературы, — отметил Лихачев. — Смею утверждать, что среди всех остальных европейских литератур древнерусская литература имеет наименьшие связи с Востоком» (91, с. 13). Аналогичную мысль о поражающем отсутствии взаимодействий с Востоком можно было бы высказать и в применении к древнерусской музыке.

<sup>1</sup> Песня приведена в книге Д. И. Аракишвили (8).

Исторические отношения между русской культовой монодией и западноевропейской определяются религиозным антагонизмом Рима и Константинополя, Рима и Москвы и воспитанием на Руси многовековой неприязни ко всему, что относится к «латинянам». Между тем объективно к культуре христианского Запада Россия стоит несравненно ближе, чем к искусству мусульманского Востока.

С такой христианской ветвью музыкальной культуры, как григорианское пение, знаменный распев имеет те самые общие основы, которые их вместе отдалают от языческой античности, не говоря уже о магометанском Востоке. Общими являются установки на пение, голос, слово, отказ от телесных движений и связанной с ними «ритмичности», то есть периодичности и яркой акцентности.

Невменная нотация ранних форм католической монодии отталкивалась от тех же византийских прототипов, что и знаменная семиография. В результате несколько важнейших обозначений оказались общими или близкими между западными невмами и русскими знаменами:

*virga* (*палка*), слово и знак / или  $\int$ ,  
*quilisma* (*кулизма*), только слово, с другой формой знака —  $\omega$ ,  
*epiphonus*, знак  $\cup$ , совпадающий с начертанием чашки  $\cup$ ,  
*scandicus*, знак  $\equiv$  или  $\int$ , соответствующий знаменной тряске  $\equiv$ ,  
*tractulus*, знак —, близкий знаменной стреле  $\int$ .

Существенным общим принципом обоих типов культового одноголосия был принцип прозы, или «словесного ритма», по выражению русских церковных музыкантов. Благодаря ему григорианский хорал приобрел качество нерегулярного ритма. Правда, в отношении к стиху проявились различия в церковных установлениях Запада и России, связанные, по-видимому, с культивированием стихотворчества в светских профессиональных кругах в Западной Европе и отсутствием аналогичного явления в Древней Руси. Западная культовая монодия опиралась на стихотворные формы с античными стопами на своем самом раннем этапе (амвросианское пение) и в дальнейшем, при господстве прозы, включала в себя некоторые жанры на стихотворной основе (в частности, секвенции).

И все же, несмотря на объективное родство двух музыкальных культур христианского мира, полное отсутствие реальных жизненных контактов между ними сделало свое дело. Два наследника византийского осмогласия не имеют ни одинаковых, ни похожих мелодических оборотов и ритмоформул. Различны как лады, так и типы мелодического движения. Григорианский напев, кроме того, не составляется из откристаллизовавшихся типовых мелодико-ритмических оборотов со специальными наименованиями, какими являются знаменные попевки, уникальные, не имеющие аналогов ни в каких других монодических культурах.



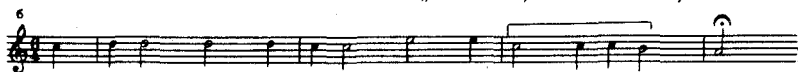
Есть ли точки соприкосновения у знаменного распева и его ритмов с музыкой протестантизма, сравнительно позднего религиозного течения, исторически оказавшегося для православных русских более терпимым?

В отношении музыкальном именно с лютеранским стилем не имелось никаких взаимодействий. Протестантские мелодии — это песни, в отличие от знаменных песнопений. В них сильны народные, мирские черты, в ритмическом движении их есть симметрия, мерность, стопность или тактовость. Попытки сравнения приведут нас к результатам, близким сравнениям с песнями Закавказья. При этом в качестве общего ритмического материала мы можем взять все тот же оборот, укладываемый в 6-дольник, — ритм *хамилы*. В западной культуре 6-дольник в период развития мензуральной нотации от XII к XVI веку составил ведущую «контрольную» меру ритмической системы. Покажем два примера из протестантских и гуситских песен, где встречается упомянутая формула:

„Wir wollen singn ein' Lobgesang“  
Протестантская песня



„Кто же вы, божии воины“ Гуситская песня



Не трудно убедиться, что выделенные ритмоформулы имеют смысл, никак не близкий звучанию ритмоинтонаций знаменной *хамилы*. И во всех других случаях, где бы мы ни встретили ритмооборот  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$  — в Рождественской оратории Шютца или органной фуге ля мажор И. С. Баха, благодаря контексту он не станет элементом общности со знаменной ритмоинтонацией.

Таким образом, наш начальный экскурс по ритмике окружающих стран выявляет такую фундаментальную несхожесть ее с самобытным древнерусским знаменным ритмом, что искать следовало бы не различий, а хотя бы случайных частных совпадений.

## 2. Знаменный распев и византийская монодия

Связи с византийской монодией — вопрос первостепенной важности для истории и теории знаменного пения, так как здесь затрагивается проблема происхождения древнерусского культового пения, проблема его национальной самобытности.

С самого начала изучения знаменного распева и до настоящего времени, до самых последних публикаций, идет спор между исследователями о происхождении русского знаменного распева. Известны крайние точки зрения: знаменный распев полностью са-


мобытен (Смоленский), знаменный распев целиком заимствован от Византии (Преображенский, Паликарова-Вердей, Велимирович, Флорос). Есть средняя позиция: частичное заимствование на первоначальной стадии в дальнейшем сменилось самостоятельным национальным творчеством.

Рассмотрим, каковы ритмические особенности византийской духовной музыки, обратим внимание также на семиографию, проведем возможные параллели и противопоставления между двумя древнейшими музыкальными стилями. То, что нас интересует ритмический стержень знаменного распева, открывает перспективу использовать материал самых ранних рукописей собственно знаменного распева XII—XIII веков, считающихся нечитаемыми из-за отсутствия в них указаний на ладовую высоту. Ведь крюки для современного понимания — это в первую очередь ритмы, и эта сторона знаменной культуры нам более открыта.



Византийская музыка широко представлена в капитальной серии публикаций «*Monumenta musicae byzantinae*», осуществленной в Копенгагене Хёгом, Тиллиардом и Веллесом на протяжении 30—60-х годов XX века. Серия включает десятки томов нотных расшифровок, факсимиле, научных комментариев, исследований.

Начнем с вопроса о происхождении знаменной нотации, самих крюков, знамен. Здесь все исследователи сходятся в том едином мнении, что знаменная семиография произошла от палеовизантийского (старовизантийского) невменного письма (VIII—XII веков), так как почти все русские невмы совпадают со знаками этой нотации. Сопоставления подробнее всего проведены Р. Паликаровой-Вердей.

Приведем таблицу ее сравнений, опустив некоторые детали (227, с. 105—109) (см. таблицу 1 на с. 63).

Параллели Паликаровой-Вердей представляются вполне убедительными, за исключением того, что *аподерма* сравнена с *крыжем* при явном различии этих знаков; для сравнения с *сейсмой*, помимо *тряски*, могла бы быть взятой также и *сложитья* (  ), неточны некоторые детали, опущенные в нашей схеме. Но это — совпадения только в знаках<sup>1</sup>. А какова же мера общности в значениях византийских и русских невм?

Составим следующую сравнительную таблицу, в которой оттолкнемся от трактовки палеовизантийских знаков Тибо и Тиллиарда, приведенных у Паликаровой-Вердей (227, с. 128—130), и

<sup>1</sup> Знаки палеовизантийского музыкального письма, в свою очередь, унаследовали в какой-то мере свою форму и значение от более ранних культур. Так, стоящие на первом месте в списке Паликаровой-Вердей *исон* и *олигон* по начертанию явко близки двум основным древнегреческим длительностям — *хронос протос*, или *брахея моносемос*,  и *макра дисемос* —. А *исон* и *хронос протос* сходны еще и по значению как показатели речитации мелкими длительностями. Знаки исходных для древнегреческой метрики *хронос протос* и *макра дисемос* (краткий и долгий слог) встречаются и в еще более древней семиографии — в египетском демогическом письме (VIII век до н. э. — V век н. э.). Там есть и знак , совпадающий по начертанию с *параклитиками* старовизантийского письма.

# ТАБЛИЦА 1

## А. Тоны

исон $\angle$	столица $\angle$
олигон —	стрела = —
	стрела громкая $\rangle$ —
	мечик   —
	осока $\leftarrow$
летаста $\cup$	крюк $\checkmark$
куфисма $\times$	ключ $\times \leftarrow \rightarrow$
килизма $\sim$	кулизма = $\cup$ = $\cup$ = $\cup$
$\sim \sim \sim \sim$	кобыла $\sim$
вария	знак кондакарный $\sim \sim$
	палка
апостроф $>$	закрытая статья =
	запятая $>$ , голубец $>:$
катабасма $> \sim \sim \sim$	дербица $>>  $
анатрихисма = $\sim \sim \sim$	змейца = $\{$
аподерма $\cap$	стрела светлая = $\sim$
антикенома (апофема) $\Psi$	крыж +
ксерон-класма $\sim$	два в челну $\sim$
кратема $\sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$
сирма (синтагма) $\sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$

## В. Характеры (esprit)

кентима $\cdot$	$\triangle \cup \triangle \cdot$
ипсила $\downarrow$	сорочья нога $\downarrow$
хамила $\times$	крыж $> \times$
элафрон $\cup$	рбжек $\cup$

## С. Способы исполнения

класма — микрон $\cup$	чашка $\cup$
сейсма (пласма) $\parallel$	тряска $\parallel$
параклитики $\epsilon$	параклит $\epsilon$

## Д. Вспомогательные знаки

дилли $\parallel$	статья =
фторы $\phi \phi$	дуда $\phi$
$\sim$	
$\{$	

известных значений русских знамен, представленных в книгах Разумовского, Металлова, Бражникова (139, 101, 25; значения невм укажем в главных чертах и обобщенно):

ТАБЛИЦА 2

ПАЛЕОВИЗАНТИЙСКИЕ НЕВМЫ			РУССКИЕ ЗНАМЕНА		
знак	название	значение	знак	название	значение
1	2	3	4	5	6
	исон	повторение звука		столица	половинная или четвертная длительность, речитативный знак
	олигон	секунда, исполняемая периодически и без усиления звука		стрела	выдерживание одного звука, целая длительность
	оксия	знак восхождения; это может быть секунда, терция, кварта или простой акцент, если он единичен и при нем стоит знак <i>исон</i>			
	петаста	знак восхождения; секунда, терция, кварта или простой акцент		крюк	звук выше «строки», половинная длительность и акцент
	куфисма	знак восхождения; это может быть терция, кварта или акцентированный звук		ключ	целая длительность
	килисма	соответствует фразе, обозначающейся с помощью большой килисмы в медиевизантской нотации. Музыкальная формула		кулизма	определенный мелодико-ритмический оборот
				кобыла	разновидность <i>фиты</i>
	вария	часто используется изолированно. Обозначает распространенный оборот, не очень четко очерченный		палка	нисходящий ход; одна половинная длительность
	апо-строф	нисходящий ход на секунду, терцию или кварту		запятая	звук в сравнительно низком регистре, половинная длительность
				голубчик	связующий восходящий ход двумя четвертными
	катабасма	знак нисхождения, идентичный знаку <i>ипорроя</i> медиевизантской нотации; быстрый нисходящий ход на терцию с проходящим звуком		змийца	мелодико-ритмическая фигура опевания четырьмя четвертными

1	2	3	4	5	6
	анатри- хисма	значение неизвестно		стрела светлая	восходящий оборот из двух четвертных и половинной
	аподерма	tenuto : при пении последовательность за- медляется			
	апофема	соединение: <i>симба</i> в экфонетической нота- ции, <i>эпергема</i> медно- византийской нотации		два в челну	колебательное движе- ние с участием чет- вертных в начале
	ксерон- класма	staccato. Сообщается любому распространен- ному обороту. Музы- кальная формула в ритмическом увеличе- нии			
	кратема	протянутый и акцен- тированный звук; в нотации <i>coislin</i> может обозначать секунду или терцию			
	сирма (или си- нагма)	кругообразная музы- кальная формула			
•	кентима	вместе со знаком вос- хождения образует простую последова- тельность. Можно до- бавить к хейрономи- ческому знаку, обра- зующему восходящий ход неопределенного значения		очко, от- тяжка	знак различных значе- ний: ритмическое дроб- ление, удлинение, вы- сотная степень
	ипсила	любой восходящий ход на широкий интервал		сорочья ножка	знак наивысшей сте- пени высоты в свет- лом согласии
X	хамила	любой нисходящий ход на широкий интервал		крыж	заключительная круп- ная длительность
				хамила	ритмическая группа квантитативного хоря- ямба без первой дли- тельности, в разных мелодических вариан- тах
	элафрон	любой нисходящий ход на широкий интервал		рожек	заключительная круп- ная длительность
	класма	ритмическое увеличе- ние, меньшее, чем в <i>дилли</i>		чашка	нисходящее движение двумя четвертными

1	2	3	4	5	6
	сейсма (или пнасма)	diminuendo, иногда нисходящий ход, тремоло, трель на долгом звуке		сложиться	нисходящий ход четвертными
			у	тряска (стрела трясогласная)	оборот с начальным дроблением восьмыми
ε	паракли- тики	быстрое нисходящее последование двух звуков	ε	параклит	начальная половинная длительность в высокой области
	дипли	ритмический знак; относится к восходящему, нисходящему или повторяемому звуку и предполагает свободное добавление нового распространенного оборота			
φ	фторы	альтерации	φ-	дуда	определенная мелодическая формула

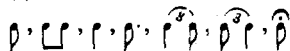
Таблица поражает почти полным расхождением значений столь очевидно сходных знаков: у подобных по начертанию невм нет ни одного абсолютно тождественного значения. Расхождение это качественное и системное: палеовизантийские невмы в дошедшем до нас их понимании раскрывают в первую очередь звуковысотную сторону, русские, также в известном в настоящее время значении, — в не меньшей степени ритмическую. Отсюда резкое несоответствие смысла таких древнейших и основных русских невм, как *параклит*, *статья*, *змийца*, *стрела*, *голубчик*, *чашка*, *хамла* и других. Но и моменты сходства заслуживают самого пристального внимания. Заметим, что *столица* как речитативный знак близка *исону*, знаку повторения, а *крюк*, одно из значений которого — акцент, перекликается с *петастой*, знаком восхождения, то есть возможным высотным акцентом. Далее, *кулизма*, многовариантный мелодический оборот, в общей форме близок *килисме*, также фразовому мелодическому обороту. Имеют сходство начертания той же *килисм*ы и *кобылы*, обозначая в обоих случаях некую мелодическую фразу. Определенное подобие есть у *тряски*, предполагающей мелкое ритмическое дробление с «трясением» голоса, и *сейсм*ы в ее артикуляционном значении (трель); по смыслу совпадают и их наименования на русском и греческом языках. Конечно, мы сопоставляем явления неодинаковых исторических уровней — старовизантийскую нотацию и основную русскую. Снова подчеркнем, что мы судим о том и о другом с позиций известных в настоящее время толкований древней семиографии. И все же, с учетом и указанных подобий, и оговоренной ис-

гориической разнорурвневности, мы можем констатировать принципиальное, качественное расхождение византийской и русской невменных систем, что не может не быть весомым аргументом в пользу их взаимной автономии.

Как доказывает Кошмидер, русские восточнославянские невмы имеют сходство не с ранними византийскими рукописями IX—X веков, а с более поздними, XI—XII веков (222). И переводы на славянский язык шли не от южных славян, не от болгар, Кирилла, а были сделаны восточными славянами. Одновременно ими была осуществлена и перегруппировка песен Ирмология: византийские ирмосы (до XIII века) группировались по канонам (из девяти песен каждый), и каноны получали порядковые номера. Славянские ирмосы объединялись по гласам (в каждый глас входили песни из разных канонов), и гласы шли по своим порядковым номерам. По мнению Кошмидера, перегруппировка ирмосов в церковных книгах была проделана восточными славянами в XI веке, и одновременно или немного позже была введена нотация, отталкивающаяся от старовизантийской. И уже отсюда, от восточных славян, нотация стала распространяться к южным славянам, к болгарам.

Что представляет собой византийская музыка, записанная старовизантийскими невмами? Дело в том, что на этом этапе нотации точности ритмической, как и точности интервальной, еще не было. Она появилась позже, в следующей семиографической системе, получившей название средневизантийской (медиевизантийской), или дамаскинской. Западные византологи прибегают к методу распространения известных значений на неизвестные знаки путем системного сравнительного сопоставления нотаций и таким путем дешифруют более раннее письмо.

Основные ритмические длительности средневизантийской нотации (в переводе на современную) таковы:



(см. 236).

Среди ритмических единиц наряду с восьмой и четвертной, находящихся в бинарном соотношении, фигурирует восьмая с точкой, вносящая полуторное гемимольное соотношение с наименьшей длительностью (восьмой) и соотношение 3:4 с крупной длительностью (четвертной). Перед нами стиль, характерный для балканских стран, стиль ритмов «иррационального отношения» (по древнегреческой терминологии), или «хромых ритмов» (определение народных болгарских, а также старинных турецких ритмов), или «ритмов с прибавленной точкой» (по формулировке Мессиана). Приведем пример расшифровки антифона 1-го гласа из Октоиха (236, с. 38) (см. пример 26).

Византийская ритмика, представленная в данном примере, принадлежит к ярко выраженному нерегулярному типу. Но тип нерегулярности совершенно иной, чем в русском знаменном распеве. «Исюминку» составляют «ритмы с прибавленной точкой», не столько хромые, сколько заостряющие временное течение ме-



лодии. Будучи вокальными, они объективно родственны танцевально-песенным оборотам типа своеобразных болгарских ритмов. Византийская монодия также разнообразно акцентирована и артикулирована. Ритмическая нерегулярность ее выражена в отсутствии остинатности, периодичности, равностопности, тактовости. Единственную относительную мерность привносит в нее членение на строки, возникновение ритма кадансов.

Ритмоформул знаменного распева мы здесь не обнаруживаем. В других образцах находим интонацию, представляющую собой опевание типа *колеса*, но без его долгих ритмических остановок. На опевающей «триоли» в византийском напеве может окончиться строка, чего не встречается в знаменных песнопениях. «Международная» формула хорямба (*хамилы*) не обособляется, имеет характер перехода к заключительному звуку, то есть интонируется иным по смыслу образом. Еще одну удивительную особенность византийской средневековой музыки составляют окончания строк и песнопений на самой краткой длительности. Такое легкое окончание совершенно чуждо стилю русского пения с его широкими «важными» завершениями напевов. Приведем короткие примеры названных случаев:



Музыковеды-византологи, занимающиеся сравнительным анализом палеовизантийской и медиовизантийской нотаций, видят непрерывность перерастания одной в другую, и сам распев считают более или менее единым, не претерпевшим качественных изменений.

Современные транскрипции византийских музыкальных памятников XII века становятся для группы зарубежных исследователей отправной точкой в попытках дешифровать древнейшие русские знаменные книги.

Сошлюсь на интересную сводную публикацию Велимировича, данную как приложение к книге «Византийские элементы в ран-



неславянских песнопениях» (237), где автор сопоставляет несколько славянских и греческих Ирмологов, в том числе парижский Ирмологий (Codex Coislin 220) XII века в палеовизантийской нотации, афонский иверский Ирмологий XII века в архаической медиевизантийской нотации и новгородский Ирмологий XII века в славянской знаменной нотации. Приведем одно из песнопений — песнь 6 канона 22 (л. IV)<sup>1</sup>:

Ch. про - ро - ка сѧ - па - сѧ ε - си. о(мѧ) ки -

No

О

Н

Гѣν прѣ - φη - την θε - ε - σω - σαο' εκ του κη'

Ch. та чаФ - ве - ко - аѧ - бѧ - че. и ме - не из глау би ны гре - хо - вѧ -

No

О

Н

του φιλ - αν - θρω - πε' κα - με του βυ - βου των πται - ορι -

Ch. ны - та вѧ - ве - ди мо - аѧ ти сѧ.

No

О

Н

των αν - α - γα - γε θε - ο - μα:'

Что же общего у византийской монодии со знаменной мелодикой, со знаменным ритмом? Это отнюдь не риторический вопрос. Мы находимся у истоков русского знаменного пения, имеющего теперь уже тысячелетнюю историю существования. Перед нами — расшифрованный византийский оригинал XII века, то есть при-

<sup>1</sup> Составные компоненты, взятые нами из параллелей Велимировича, таковы: Н — афонский иверский Ирмологий и его расшифровка (Monumenta musicae byzantinae, Transcripts / ред. К. Хёга. Копенгаген, 1952, т. 6, ч. 1), О — парижский Codex Coislin, No — новгородский Ирмологий (Koschmieder E. Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente), Ch — афонский хиландарский Ирмологий XIII—XIV века (словесный текст).

близительно того периода, когда на Руси появилась крюковая нотация, или, по мнению всех исследователей, когда она была перенята от Византии.

В ирмосах 1-го гласа, приведенных у Велимировича, мы не встретим ни одной знаменной попевки, ни одной целостной попевочной формулы — пример песни 6 канона 22 в этом отношении вполне представителен (лишь начальный попевающий элемент *колеса* замечен перед концом нашего примера 28).

Таким образом, византийская монодия XII века, как она записана в современных расшифровках, представляет собой совершенно иной музыкальный стиль, чем стиль древнерусских песнопений. Моменты соприкосновения столь незначительны, что признать византийские напевы данной нотации за прототипы песнопений русского столбового письма не представляется возможным.

На чем же основывается концепция, согласно которой знаменный распев был прямо заимствован из Византии? Этой концепции придерживаются некоторые современные западные исследователи древнеславянской музыки, к которым принадлежат Велимирович и Флорос, выпустившие свои работы в 60—70-х годах XX века. На той же точке зрения стояла и Паликарова-Вердей, назвавшая свою книгу «Византийская музыка в Болгарии и России». Названные ученые обосновывают свою позицию сходством крюковых знаков в византийских и русских рукописях. На доказательствах Паликаровой-Вердей мы уже останавливались. Рассмотрим доводы Велимировича и Флороса.

Ход рассуждений Велимировича таков. Поскольку длительно сти палеовизантийских неум получили свое точное определение в медиовизантийском письме, то позволительно эти стойкости распространить на раннюю византийскую нотацию, которая и была перенята славянами. «Если эти неумы, — пишет Велимирович, — таким образом, имеют определенные ритмические длительности в ранней византийской нотации, вполне вероятно, что они сохранили те же длительности, когда были перенесены в славянские рукописи» (237, с. 100).

Греческими значениями Велимирович наделяет группы славянских знаков, вычлняя определенные формулы, конечные и начальные (см. пример 29 а б).

Конечный результат работы Велимировича — прочтение считающихся нечитаемыми ранних знаменных русских рукописей путем подстановки под сходные знаки чисто византийского музыкального текста.

Подход Велимировича к расшифровке древнейших русских нотированных книг был подхвачен Флоросом в статье «О взаимозависимости между музыкальными культурами Востока и Запада в средневековье» (218). Этот автор в качестве косвенного доказательства ссылается на заимствования от Византии в римской церкви — в обрядах, музыке, знаках. В отношении расшифровок он следует методу Велимировича, истолковывая русские крюки

Каденционные формулы

29а (+)

I  
II  
III  
IV

Начальные формулы

как носители греческой музыкальной системы. Один из примеров — единая нотная строка с русскими невмами, с двумя рядами словесного текста — славянского и греческого (начало Стихираря, с. 336):

30

Ση με ρον. ουν ε χρι

Дь нь сь. сь дьр жи ть

τα φος εν ουν ε χρι τα.

гро бь сь дьр жа и а го.

Однако полученные таким путем образцы первоначального «древнерусского пения» не могут не вызвать самых серьезных возражений. В области одного лишь ритма мы отчетливо видим, что приписанный иностранцами русским знаменам «балканский стиль» противоречит известной, дожившей до сегодняшнего дня стилистике знаменного распева. Между тем преемственность русского пения от XII века к XV веку, который уже музыкально представляем благодаря прямым связям с позднейшими, читаемыми нотами, не могла не существовать в истории знаменного пения. Во-первых, в период татаро-монгольского нашествия русские церкви не обращались в магометанство и не могли не сохранять национальное культовое пение. Во-вторых, начало послемонгольского

периода было эпохой локального возрождения культуры Киевской Руси. Следовательно, тенденция удержать, сохранить, укрепить старую культуру песнопений была в XV веке очень сильной. И если даже в условиях порабощения Византии турками старый тип монодии сохранился в течение многих веков, то в России культурное пение, по крайней мере, от XII века по XVII век было единым растущим деревом. Ясно, что иностранные ученые, решающие сложнейшую задачу происхождения русского знаменного пения, возможно, не зная реального звучания древнерусской монодии хотя бы в ее поздних вариантах, не почувствовали чуждости раскрытого ими материала характеру основного столпового распева, имеющего вековые устои и национально самобытные свойства.

Выводы Велимировича и Флороса, как мне кажется, можно опровергнуть, используя их же научные методы. Одним из таких методов является постепенное движение от известных, читаемых источников поздних времен к неизвестным, нечитаемым все более ранних эпох на основе общности знаков.

В области знаменной литературы названный подход начал осуществлять Б. Карастоянов (болгарин, работающий в СССР). Результаты он изложил в статье «К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева» (63).

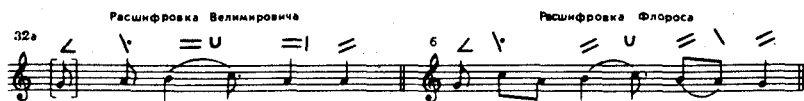
Сличая друг с другом списки XV—XVII веков, Карастоянов исходил из принципа: «тождество знакового начертания может рассматриваться как признак тождества интонационного порядка» (63, с. 496). Сравнив между собой рукописи раздельноречные и истинноречные (новые), он пришел к выводу, что в них зафиксирован один и тот же знаменный распев, но в разных редакциях: «в раздельноречных и новоистинноречных списках состав напева стихирь остается практически неизменным...» (63, с. 502).

Карастоянов предпринял попытку проникнуть еще дальше в глубь веков и сопоставить со знаменным письмом XV—XVII веков крюковые начертания XII—XIV веков (старое истинноречие).

Исследователь, во-первых, с материалом в руках подтвердил высказывавшуюся раньше мысль о существовании старого и нового типа знаменного пения, псалмодического и распевного: «различия в крюковом начертании списков старого истинноречия и раздельноречия были обусловлены изменением попевочного состава мелодии стихирь» (63, с. 501). (Старый знаменный распев Карастоянов датирует XII—XIV веками, новый — от второй половины XV века.) Во-вторых, он показал моменты общности, непосредственной преемственности от старого к новому типу знаменных песнопений. Как доказательство, в короткой статье он привел всего лишь одну попевочную формулу, которая не изменила своего графического изображения от XII к XVII веку, — кулизму среднюю:



Сравним ее с расшифровками Велимировича и Флороса:



В целях выяснения общности знаменных напевов разных веков мною были просмотрены и сопоставлены между собой семь крюковых рукописей и одно печатное нотолинейное издание Стихиаря (Праздников) XIII—XVIII веков<sup>1</sup>. В результате были найдены как общие для всех веков: *кулизма* средняя, указанная Карастояновым, концевой оборот, завершающий попевок *певега*, *пецега*, *возвод*, *колчанец* (1-й глас) и др., *колесо*, имеющее разные, но устойчивые варианты написания до середины XV века и после<sup>2</sup>:



Что же говорит нам музыкальный материал примеров 31 и 33? На мой взгляд, со всей определенностью он свидетельствует о принадлежности культовых песнопений XII—XIII веков, начального этапа знаменного пения, единой музыкальной традиции русского знаменного распева, какой мы ее знаем по основной, центральной разновидности XV—XVII веков.

Стилистически начальное знаменное пение совершенно чуждо пению византийскому той же и более поздней поры. Сопоставим элементы византийских и русских напевов XII—XIII веков в наших примерах 29 и 31—33.

С точки зрения ритма образцы контрастны, даже противоположны. Византийская мелодика основывается на нерегулярных, гемиольных соотношениях, действующих на двух уровнях: наи-

<sup>1</sup> Источники из Отдела рукописей ГБЛ: XIII век — ф. 218, № 740, XV век — ф. 304, № 409, 440, 408, XV—XVI века — ф. 304, № 441, XVII век — ф. 304, № 429, XVIII век — ф. Шибан. 344, № 117.

<sup>2</sup> Существенный материал содержат издания с публикацией одних и тех же (по словесному тексту) песнопений в нотации древнейшей и новейшей. У Смоленского среди совпадающих попевок XII—XIII, конца XV и XVII веков видны и ритмически «простые» *кулизма* и *мережи* нижняя, и ритмически переменные *хамила* и *накидка* (см. 158, строки 51, 67, 69, 70). В публикации Кошмидера сопоставляются рукописи XII и XVI—XVII веков. Здесь среди одинаковых или близких по начертанию оборотов узнаем попевок: *кулизма* 1-го и 2-го гласов, *певега*, *пецега*, *возвод*, *подъем*, *дербица* (средняя) (221).

меньшем, где чередуются восьмая и восьмая с точкой, и среднем, с чередованием двудольных и трехдольных группировок (две восьмые — три восьмые). Знаменная мелодика в приведенных образцах, наоборот, «проста»: в двух случаях бинарны все пропорции и действует мономерность половинных, в одном случае попеvка асимметрична по ритму (3:4), но это плавное опеvающее *колесо*. Между тем эти столь несхожие музыкальные «лексемы» записаны знаками одного «алфавита», и некоторые — полностью тождественными!

Как же объяснить столь поразительное расхождение в значениях при очевидном совпадении в знаках?

Конечно, при решении музыкальных проблем столь удаленных от нас эпох, когда невозможна проверка живой слуховой практикой, нужна большая осмотрительность, которую и соблюдают исследователи. Велимирович называет главу 7 своей книги «Византийские элементы в ранних русских песнопениях» — «Возможность транскрипции раннего славянского Ирмология». Карастоянов, приводя расшифровку *кулизмы* XII века (в статье «К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева»), оговорил, что его перевод носит предварительный характер.

Остается высказать еще одну, также гипотетическую, точку зрения на происхождение русского знаменного распева, исходя из очевидного несходства византийских и русских песнопений при единстве их знаковой системы: в XI—XII веках были восприняты только византийские знаки, переписаны начертания невм, музыка же постепенно сочинена была на эти знамена русская оригинальная. Иначе говоря, заимствованным оказался только старовизантийский «алфавит» (пришедший на смену кондакарному), но не полный «лексикон» иностранного музыкального «языка». Аналогии можно найти и в истории словесных языков, например, в польском языке (и письме): его алфавит — латинский, лексикон — славянский.

В религии слово, буква, письмо почитались священными и неприкосновенными. Именно верности букве отвечают все факты весьма точного следования византийским оригиналам при переводах книг славянами: сохранение количества строк, названий типа «шестистрочен», «девятистрочен», невменных форм, иногда слоговых структур, отдельных исполнительских ремарок — «косно», «со сладкопеванием» и т. д., о чем уже шла речь. Значение же «буквы» могло оказаться и совершенно иным.

В противовес предположениям Паликаровой-Вердей, Велимировича, Флороса и других западных авторов того же направления можно было бы выдвинуть и косвенные аргументы. Исходя только лишь из ритмической характеристики византийской музыки, из стиля гемиольных ритмов как «ритмов с прибавленной точкой», мы можем утверждать, что подобный стиль не был свойствен русской музыке ни в каких ее историко-социальных пластах: ни му-

зыке народной, ни музыке культовой, монодической и многоголосной, ни музыке светской профессиональной, классической, предклассической, современной, ни какой-либо прикладной музыкальной прослойке. Заостренно-неровные «ритмы с прибавленной точкой», которые сидят в крови, например, у каждого болгарина, не сказались ни в каких проявлениях русского музыкального творчества и, по-видимому, не были восприняты и в момент введения на Руси византийского «музыкального алфавита».

Сомнения в прямом перенятии знаменного пения от другого народа высказывались не только русскими исследователями XIX—XX веков, но и в XVII веке. Такова мысль безымянного автора «Предисловия, откуда и от коего времени начаса быти в нашей Рустей земли осмогласное и на оба лика в церкви пети», критически смотрящего на популярное свидетельство Степенной книги о трех певцах, «придоша из грек в Киев», и предполагающего в создании знаменного распева самостоятельное русское творчество: «Нам же убо мнится яко и се не истинно есть, понеже во всех греческих странах и в Палестине, и в Киеве, и во всех тамошних великих обителях пение от нашего пения отлично, поют по подобию мусикийского согласия... А нашему русскому пению и погласице они дивятся, что с их пением и погласицею не сходится... А мним мы грешни, что наше русское осмогласное знаменное и троестрочное пение своєю погласицей изложено некоими премудрыми русскими риторами»<sup>1</sup>.

### 3. Ритмические особенности демественного распева и большого знаменного распева (Федор Крестьянин и его школа)

На протяжении XVI—XVII веков на старом дереве знаменного распева расцветает новая пышная ветвь — новый стиль широкого мелодического пения. В основном он создается школой Федора Крестьянина, то есть в произведениях авторского творчества<sup>2</sup>. Но родственные мелодические принципы встречаются и в иных неавторских распевах, как в распеве демественном.

Демественный распев настолько своеобразен, что имеет даже собственное письмо («демество»). «Красное демественное пение», занявшее место в особо торжественных службах, содержит, в отличие от основных знаменных песнопений, столь большое число свободных фитных «розводов», что эта пышность вокализации сближает его с новым мелодическим стилем.

<sup>1</sup> ГИМ, собр. Уварова № 152, лл. 155—158 об. (см. 82, с. 127).

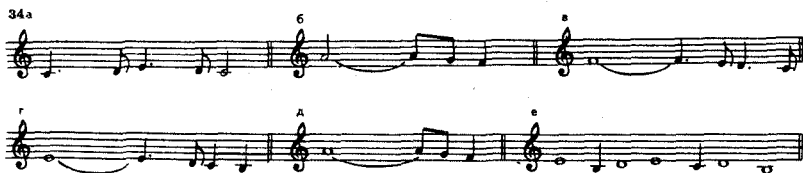
<sup>2</sup> «Если Федору Крестьянину принадлежит сочинение («перевод») стихир евангельских большого распева, то создание последнего как новой мелодической системы, значение которой очень велико, и как художественного течения внутри знаменного распева в целом — скорее всего принадлежит школе певцов, главой которой был Федор Крестьянин», — пишет М. Бражник (82, с. 7).

Усиление распевности преобразует весь облик песнопения, модифицирует и его ритмическую сторону.

Новая тенденция ритма в демественном, а особенно в большом распеве, — к растворению в мелосе и сохранению ритмической активности только в деталях. Однако в «деместве», еще не в столь широкораспевном пении, ритмический стержень достаточно крепок.

Организующее ритмическое начало выявляет себя в делении на строки, сохранении «строчного ритма», ритма кадансов. Ритмоформулы здесь есть, но они совершенно иные, чем в основном напеве. Вместо затейливых асимметричных попевок *накидка, скачек, хамила* или *мережа* с поддержкой фигурируют разнообразные ритмы с «оттяжками». О них следующим образом пишет Успенский: «Вторая особенность в сложности ритмов. Ритмика знаменного распева вытекает из равномерного дробления длительностей, и знамена с «оттяжками», соответствующими ноте с точкой, в знаменных мелодиях малоупотребительны. В демественном же распеве «оттяжки» — обычное явление, причем они употребляются не только как увеличивающие длительность в полтора раза, но и как восьмые, залигованные с самыми разнообразными длительностями. Часто встречаются пульсирующие ритмы. Все это придает демественным мелодиям динамичный и выразительный характер» (178, с. 79—80).

Вот примеры характерных демественных ритмов:



Приведем начало демественного песнопения «Светися, светися» с включением долгих «розводов» (в словах «Светися» и «Еросалиме»), с пульсацией активных пунктирных ритмов внутри кратких и долгих распевов на отдельных слогах текста (см. 178, с. 91):



Большой знаменный распев для современного этапа исследования составляет сложную проблему. Основные публикации источников и теоретические обобщения по нему принадлежат в настоящее время одному советскому ученому — Бражникову (82, 111, 116). Наличие именно такого характера напевов, каким



он представлен в расшифровках Бражникова, пока не получило каких-либо иных подтверждений. В частности, подобный стиль песнопений не зафиксирован в фонограммах старообрядческого пения Владышевской, сделанных во многих районах СССР. Поэтому все суждения и выводы о большом знаменном распеве в данной работе будут суждениями о публикациях Бражниковова, о содержании его изданий.

Как следует из расшифровок Бражникова, большой знаменный распев стилистически отошел от основного гораздо дальше, чем демественный. Исторически он составил «поздний стиль» знаменного распева, а по мнению Бражникова — кульминацию культуры знаменного пения.

Новый распевный мелодический стиль внес в русскую культуру музыку своего рода экспрессию, размах, монументальность, пышность. Он способствовал дальнейшей эстетизации русской церковной службы, приданию музыке самодовлеющего значения в общем богослужебном ритуале. При этом свои новые силы большой распев черпал в связях с русской народной протяжной песней. Общие черты — господство собственно вокального начала, развитость мелодической линии, широкие скачки, вариантность развития, характер импровизационности. Связи большого распева с народной песней убедительно прослежены Бражниковым в исследовании стихир Федора Крестьянина. По поводу ритма он пишет: «Ритмически свободное течение напевов, лишенных жесткой схематической размеренности, придает им характер непринужденной импровизационности, свойственной русским протяжным народным песням» (82, с. 203).

С теоретической точки зрения в «новой мелодической волне» знаменного пения качественно изменилось соотношение между ритмическим и мелодическим началом. В основном знаменном распеве ритм был интонационным и конструктивным стержнем произведения, мелодия — его опевающим рельефом. В распевном стиле типа Федора Крестьянина на первый план вышел широкий, свободный русский мелос. Ритм же растворился в нем, сохранив былую рельефность только в частностях.

Растворение ритма в мелосе означает переплавку всех ритмических ресурсов. В большом знаменном распеве наступают следующие ритмические изменения. Исчезает точный количественный счет времени, качественность также перерождается, так как ударные и безударные слоги распеваются почти на равных основаниях и неопределенно далеко ставятся друг от друга. Взамен этого всемерно развивается собственно музыкальный принцип композиции, углубляется принцип эмфазиса. Не остается почвы ни для тактовости, ни даже для мономерности. Гласовые попевки сохраняются, но состав их сильно сокращается и наряду с ними вводятся новые — нестабильного, вариантного характера<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Бражников находит попевки, созданные лично Федором Крестьянином, и выписывает их варианты (82, с. 170).

Бражниковым на примере стихир Федора Крестьянина исследованы и ритмические качества большого распева. Из математических пропорций он считает необходимым отметить бинарность: «В большом распеве двудольность строения напева сохраняется, но сказывается не так отчетливо в силу большей длительности образующих напев звуков, что несколько снижает контрастность отдельных ритмических последований. И все же этот основной принцип ритмического строения напевов сохраняется в большом распеве, являясь одним из основных признаков его общности с обычным распевом» (82, с. 217). Исследователь имеет в виду, конечно, не двудольность ритмических группировок в самой музыке, а бинарный принцип соотношений длительностей в теоретической системе. Пропорции же в контексте многообразны, но весьма расплывчаты из-за особенностей ритмики большого распева в целом.

В качестве основополагающих форм организации Бражников выделяет повторяемость концовок строк, создающих ритмический каркас в крупном плане формы. В некоторых стихирах, при типизированных концовочных формулах, какая-либо одна из них завершает большую часть строк. Например, в стихире пятой из пятнадцати строк десять имеют один и тот же тип окончания, а всего в песнопении в концовках и полуконцовках то же окончание проводится шестнадцать раз. Повторяемость не затрагивает последнего окончания произведения — оно однотипно для всех одиннадцати евангельских стихир Федора Крестьянина и для многих других песнопений большого распева. Концовка, особенно охотно распеваемая в завершениях строк, кроме последней, в стихирах Федора Крестьянина характеристична, ярко запоминаема, причем благодаря ритму в ней есть синкопическая фигура, которая проводится дважды подряд; последняя же концовка, напротив, — «простого» ритма, она ровна и спокойна<sup>1</sup>:



Дополнительным приемом ритмической организации в крупном плане служит словесная анафора, единоначатие, столь распространенное в различного рода древних словесных текстах. Здесь анафора эпизодична и не буквальна. «Варьированным единоначатием» называет этот прием Бражников по отношению к одиннадцатой стихире (82, с. 197).

Еще одним новаторским ритмическим приемом стал способ развития, хорошо знакомый по его распространенности в русской народной песне, а потом в русской классике XIX века, — вариантность. Для знаменного распева он является завоеванием только лишь позднего стиля, моментом общности с русской песней. Авторство, индивидуальность, свобода выбора решений яв-

<sup>1</sup> Основные концовки, выписанные Бражниковым, см.: 82, с. 154.

ляются словно единым новым эстетическим качеством, возникшим в конце долгого средневекового периода русской профессиональной музыки. Вариантность проявляет себя и на расстоянии, при параллельном проведении сходных начал строк в случаях «варьированного единоначатия», и при координации сходных мелодических оборотов из разных мест стихирь, и в неразрывном, слитном последовании попевок. Бражников выписывает внушительное число вариантов на «лейтмотив» стихирь первой, по звукам совпадающих с попевкой *подъем малый* (ре—ми—фа— соль). Варьирование показано и в непрерывной последовательности, и в разных точках произведения, и в сходных началах строк:

Почти всюду вариантность основывается на изобретательнейшей «переритмизации» мелодического отрезка. Бражников комментирует: «Это достигается не импровизационным путем, а посредством глубоко продуманного и логически обоснованного мелодического развития большого размаха» (82, с. 161).

#### 4. Знаменный распев и иные распевы русских певческих книг (болгарский, греческий, киевский)

В ритмическом отношении болгарский, греческий, киевский распевы, более поздние, чем основной знаменный, так же ярко оттеняют его специфику, как и все только что рассмотренные явления. Каждый из трех поздних распевов имеет свою индивидуальность, но все три объединяются перед лицом знаменного в одну группу по ритмическому признаку. Признак этот, единодуш-

но отмечаемый всеми специалистами по русскому церковному пению, — ритмическая симметрия.

Теории болгарского, греческого и киевского распевов посвящено основательное исследование Вознесенского «Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви» (36, 37, 38). Значительное внимание там уделено и вопросам ритмического строения.

В качестве старых ритмических черт автором отмечены деления на строки, влияние принципа «словесного ритма» (то есть ритма прозы), остатки древней манеры высоко-долгого акцентирования, соотношение совершенных и несовершенных окончаний строк в организации целых песнопений. Как новые черты выделены симметрии строк, стихов, полустихий, строф, кристаллизация такта на  $\frac{4}{4}$ .

Но каждый распев имеет ритмическое своеобразие.

Для болгарского характерна следующая организация: «Над слогами без ударения обыкновенно встречается целая нота (такта) в ее простом или раздробленном виде, над слогами же с ударением — группы звуков, равные двум и более целым с возвышением главных из них над прочими соседними звуками» (36, с. 54).

Приведем пример — начало песнопения «Приидите ублажим» (из Триоди постной), долгого повествования о предательстве, распятия и рыдании со скрытой экспрессией, спрятанной за внешней мерностью:

38 „Приидите ублажим“ болгарского распева (Триодь постная)



С точки зрения исторических систем ритма перед нами удивительный симбиоз: на основе точно выдержанной словесной прозы с долготным акцентом сложилась тактовая система музыки. Явственным признаком тактовой системы, помимо самой периодичности отрезка с сильной первой долей, является многообразие ритмических рисунков внутри «такта»:  $\circ, \text{♩}, \text{♪}, \text{♫}, \text{♬}, \text{♭}, \text{♮}, \text{♯}, \text{♯♯}, \text{♯♯♯}, \text{♯♯♯♯}$ .

В греческом распеве, по Вознесенскому, отличительным свойством становится «стиль силлабический, в котором на каждый слог текста без ударения или со слабым ударением приходится по одной не делимой по слогам, малой доле времени, то есть в прежней нотации по одной белой, а в новой по одной черной ноте на слог. На слогах с сильным ударением и на концах мелодических строк мера эта увеличивается вдвое и более, что и обозначается целыми, или ныне белыми нотами в простом или раздробленном виде. Таким образом, мелодическое движение в греческом распеве в общем ускореннее, чем такое же движение в болгарском и большом знаменном распеве» (37, с. 75—76).

Примером нам послужит начало тропаря «Егда снизшел» (из Обихода):

„Егда снизшел“ греческого распева (Обиход)

39

Е. гда сниз. шел е. си к смер. ти жи. во. те без. смерт. ный,  
тог. да ад. у. мерт. вил е. си бли. ств. ни. ем бо. же. ств.:

Из киевского распева возьмем напев, заинтересовывающий своим нецерковным стиливым характером, — на мой взгляд, приближением к славильному светскому канту, — «Иже херувимы» из Обихода (его можно сравнить с панегирическим кантом «Воспоем песнь нову»):

„Иже херувимы“ киевского распева (Обиход)

40

Ритмическая организация его двойственна благодаря сочетанию симметрии с асимметрией (как и в болгарском, и в греческом распевах). Проявления симметрии — повторяемость отрезка в  $\frac{7}{2}$ , народная структура пары периодичностей  $aabb$  в целом. Момент асимметрии — нерегулярное строение отрезка —  $7 = 3 + 4$ . Характер народной песни придается структурой запева-припева с типичным повтором припева. Нерегулярность же внутри фраз по  $\frac{7}{2}$ , отсутствие обычного строгого такта напоминают как раз музыку типа канта, а не более поздние симметричные песни.

По сравнению со знаменным стилем в ритмике трех позднейших распевов усиление симметрии выразилось в отсутствии всех изысканно асимметричных формул четвертой группы и их структурных принципов. Уменьшилось значение и третьей группы — синкопированных фигур ритма. И наоборот, принцип мономерности достиг абсолюта. Как хорошо показывают все три примера — болгарского, греческого и киевского распева, — произведение от начала до конца может быть «измерено» какой-либо одной ритмической единицей: целой (в болгарском, за случайными отступлениями), половинной (в греческом и киевском). Знаменная мономерность эволюционировала здесь в сторону большей ритмической четкости, твердости, даже моторики

(ритм шага, поступи в «канте» киевского распева). Как предтактовые формы организации такие ритмические структуры подготавливают и пульсацию долей такта (особенно явно — в греческом распеве), и пульсацию самих тактов (в болгарском). Но это и самостоятельные, хотя неодинаковые, виды ритмической организации. Стержнем их является один формулирующий, абсолютно выдержанный принцип, который впервые обосновывается в этой книге, — принцип мономерности.

## 5. Знаменный распев и духовный стих

Духовный стих существует двух разновидностей — фольклорный и письменный<sup>1</sup>. С фольклорным духовным стихом, как «Голубиная книга», духовный стих о Лазаре, знаменный распев соотносится так же, как с народной песней. Письменный же духовный стих — это внебогослужебная ветвь собственно знаменного распева, жанр типа апокрифа. Продолжение, которое получает знаменный стиль в жанре письменного духовного стиха, отмечено теми изменениями, которые отчетливо разграничивают церковные песнопения (стихиры) и внецерковные стихи. Жанровое отличие заметно выражено в ритмической организации.

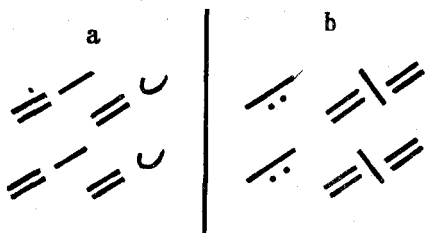
Рассмотрим особенности письменного духовного стиля на ярком, знаменитом примере — покаянном стихе «Плач Адама». Слезный и «умиленный», он был излюбленным напевом в русских монастырях. Словесный текст его существовал в XV веке, крюковая запись найдена от XVI века, хотя наибольший расцвет покаянных стихов приходится на XVII век. Отпочковавшийся от стихир об Адаме из Триоди постной, «Плач Адама» распет теми же гласовыми попевками, что и знаменные песнопения. В публикации «Плача Адама» у Н. Финдейзена, где для сравнения приводится также текст (нотный и словесный) стихир «Седе Адам» из Триоди, видим попевки *мережа, возраз, кулизма* (180, с. 256—259, 261—262). Особенность покаянного стиха как жанра состоит в организации и слова, и музыки по принципу стиха, а не по принципу строчной прозы, как в знаменных стихирах.

Приведем начало стихир.

[ Плакася Адам  
[ пред раемо седя:  
[ «раю мой, раю,  
[ прекрасный мой раю»...

Достаточно четкий параллелизм в двустипших текста получает прямое отражение в мелодике, где концовки строк «рифмуются», хотя и по другой схеме *ab, a b, ab... c d*. «Рифмы» видны и в расположении крюков:

<sup>1</sup> О таком разделении и о второй разновидности духовного стиха пишет К. Кораблева в статье «Духовные стихи как памятники знаменного распева (стихи покаянные)» (77, с. 536 и сл.).



А главное, они хорошо слышны в концовках каждой пары строк. Приведем начало «Плача Адама» (по Финдейзену):

41 Духовный стих „Плач Адама“

Пла\_ ка\_ ся А\_ дам | пред ра\_ ем се\_ дя | Ра\_ ю мо\_ и,

ра\_ ю, | прек\_ ра\_ сны\_ и ра\_ ю. | Ме\_ не ра\_ ди ра\_ ю |

со\_ тво\_ ре\_ но \_ еи. | Ев\_ вы ра\_ ди ра\_ ю, | за\_ клю\_ чен е\_ си. |

Последняя пара строк — новая по музыке, что является правилом и для некоторых других жанров, как евангельские стихиры Федора Крестьянина.

Повторяемость концевых формул, почти не нарушаемая до самого конца, за исключением вставок фит, образует своего рода остинатность, которая мерностью повторов может воздействовать чрезвычайно сильно. Выразительный эффект здесь близок к исполнителскому приему, например, современной народной певицы Аграфены Глинкиной: монотонией музыкально однообразных куплетов на все более экспрессивные слова она вызывает у слушателей слезы. Выразительность ритма кадансов, строчного ритма мы отмечали отчасти и в основном знаменном распеве, но больше — в распеве Федора Крестьянина. Здесь, в покаянном духовном стихе, рифменная остинатность делается специальным выразительным приемом, вызывающим слезное сопереживание и эстетическое удовлетворение.

Ритмический стиль «Плача Адама» имеет многообразные связи и параллели в окружающих жанрах культового и народного творчества. С одной стороны, симметричная музыкальная двухчастность двустийшия напоминает вопросо-ответную структуру псалма «Господи, воззвах». С другой стороны, подобный правильный параллелизм двустийшия приближает духовный стих к былинке. Как указывает Адрианова-Перетц, в XV веке в северных областях покаянный стих об Адаме пели на напев былин (6, с. 160). Не менее интересны далекие исторические корни популярнейшего «Плача». Его поэтический оригинал — византийский: песнь из канона Иосифа Студита в размеренных стихах. Место, занятое «Плачем Адама» в укладе русских монастырей, — сопровождение «чаши богородицы» и «чаши государю» (тропарные чаши). Питие

тропарных чаш было заменой языческого обряда питья чаш Роду и Рожанице, запрещавшегося в XII веке (180, с. 362—364), — перед нами едва видимый след соприкосновения культуры христианской, привнесенной извне, с культурой языческой, почвенной, — редчайший момент в знаменной традиции.

## 6. Знаменный распев и русская народная песня

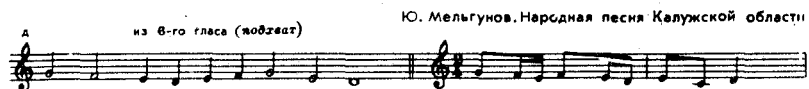
Вопрос о взаимодействии двух музыкальных культур русского средневековья — поощряемой «божественной» церковной музыки и гонимой «бесовской» народной — сложен и почти не изучен. Обычной является лишь мысль о том, что знаменный распев не мог не пропитаться мелодикой народной песни, звучавшей по всей земле. Конкретные наблюдения у отечественных авторов общи или отрывочны и почти не затрагивают вопросов ритма. Так, Успенский в качестве общей черты у погласиц и народной песни представляет смещение попевок с сильных метрических долей на слабые (177, с. 85), — здесь неправомерно понятие метра, и сама идея обща. Владышевская сравнивает погласицы с календарными песнями на основе трихордов, погласицы с былинами на основе узкого диапазона, считает, что зауспокойное чтение погласиц напоминает народные плачи и причитания (35, с. 70, 79, 91—92; 33). Бражников находит черты общности с народной песней у поздней знаменной ветви — большого распева.

Главные работы о параллелях между основным знаменным распевом, его попеvkами и русскими народными песнями, с сопоставлением их ритма, принадлежат одному из западных ученых — Свану<sup>1</sup>. В статье «Знаменный распев русской церкви» он дал параллельное сопоставление знаменных попевок с отрывками из народных песен. Приведем его таблицу (235, с. 366):

42 а	из 1-го гласа (рутва)	Н. Пальчиков. Крестьянские песни, № 109
б	из 5-го гласа (осока)	Н. Пальчиков. Крестьянские песни, № 31
в	из 6-го гласа (переволока)	Н. Римский-Корсаков. Пляска скomoroxов

<sup>1</sup> Уже после окончания этой книги была написана диссертация И. Е. Лозовой «Самобытные черты знаменного распева» (М., 1981, рукопись), где одна из глав специально посвящена сравнениям знаменного распева с русской народной песней.





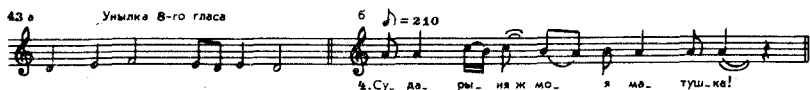
В статье «О способах гармонизации знаменного распева» он ставит точки над «и» также в отношении ритма: «Пристальное наблюдение над знаменными попевками убедит нас, что немалое количество их имеет несомненное родство с оборотами в народных песнях. Вся разница в рифмах. То, что над литургическими текстами поется плавно и молитвенно, приобретает явно рифмический характер в сочетании с обрядовыми и плясовыми словами» (154, с. 118).

Знаменный распев и народная песня музыкально противостоят друг другу во многих отношениях: линейном (скачки в народном напеве — плавность в знаменном), ладовом (мажор, минор, тоникальность, пентатонность, трихордовость в народной культуре — обиходный лад, атоникальность, модальность в знаменной), композиционном (куплетность в народном пении — индивидуальные структуры в знаменном). Но в ритмическом отношении их контраст пределен. Даже при сходстве мелодических контуров противоположность в ритме разводит напевы по двум полюсам средневековой культуры (см. пример 42). Ритм, таким образом, — это важнейший пункт различия между знаменным напевом и народной песней, демаркационная линия двух культур. Враждующая и борющаяся с «игрищами бесовскими», русская церковь отбрасывала от своих стен прежде всего жанрово характерные ритмы плясовых, хороводных и всевозможных других песен, несущих в себе движение, жест, игру. Протяжная же песня, к которой близко подошел большой распев, не контактировала с основным распевом из-за чрезмерной широты своей мелодии и малой конструктивности ритма. Былина, имеющая ряд объективно родственных моментов с древнейшими формами церковной поэзии и музыки, также далека от знаменных напевов из-за противоположных ритмических основ словесного текста: былина организована как стих с особой «интонационной стопой» (по Харлапу) — церковные песнопения прозаичны.

Сердце знаменного ритма — его попевочные формулы. В народных песнях самого разного происхождения не встречается основной состав попевок, канонизированных в русском церковном одногласии.

В числе очень немногих исключений можно было бы назвать *унылку* 8-го гласа, носящую ярко выраженный народный характер. Аналогичные ей обороты можно найти в плачах, что отвечает названию попевки. Сравним с ней следующие фразы из причитаний по матери и по мужу (см. 123, с. 96—97):

Причитание по матери. Курская область



Причитание по мужу. Куйбышевская область



Особенно несовместимыми с народным мелосом и его ритмами оказались самые характеристичные знаменные ритмоформулы, наиболее асимметричные, входящие в нашу IV группу, — ничего аналогичного не известно в народном творчестве.

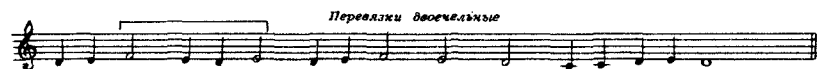
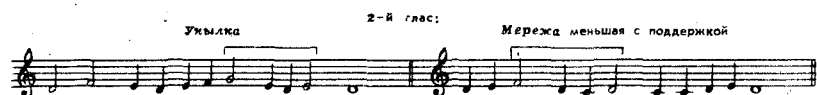
Те отдельные ритмообороты, которые все же обнаруживают общность с мелодикой народных песен, — это, напротив, мягкие, плавные, нехарактеристичные фигуры, принадлежащие «простым» ритмам. Таковы, например, обороты в несколько звуков в попевках *кора*, *повертка*, *переволока*, *колыбцы* 2-го гласа, напоминающие по характеру спокойного движения начало песни «Вниз по матушке, по Волге».

Наибольшая же общность знаменных и народных мелодий скаывается в некоторых наименьших ритмических деталях.

Подобно естественному языку, музыкальный язык содержит как бы свои лексемы и фонемы. К «лексемам» ритма принадлежат целостные попевочные ритмоформулы. Роль ритмических «фонем» выполняют ритмические детали, объединяющие своим звучанием группы ритмоформул. Музыкальная «фонема» придает ту или иную интонационную окраску, вносит отчетливый «акцент». Если «лексемы», смысловые обороты церковной и мирской русской музыки, противопоставлены друг другу, то «фонемы», порожденные звучанием единой русской речи, заметно объединяют две музыкальные культуры русского средневековья. Фонема музыкального языка включает в свой неразрывный комплекс, помимо ритма, также тембр, голосовое напряжение, интервальный ход и т. д. Ритм как элемент несет в себе свойства этого целого.

Общность знаменных ритмов и ритмов народных песен можем проследить на примере одной ритмической «фонемы», представляющей собой оборот с дроблением после крупной длительности,

при постепенном интервальном движении —  $\text{d} \text{ d} \text{ d} \text{ d}$ . Он встречается во многих знаменных попевках<sup>1</sup>. Среди народных песен с тем же оборотом укажем «Жавороночек», «Не одна во поле дороженька», «Черная галка» (Лопатин и Прокунин), «Во поле туман затуманился» (Римский-Корсаков):



„Жавороночек“ Н Лопатин и В.Прокунин.  
Сб. русских народных лирических песен, №59



<sup>1</sup> В пригласке или кизе малой, пригласке заводной нижней, лацегге, таганце, завице, перехвате, колыбельке, рожке, задвиге 1-го гласа, унылке, мереже, перевязках, восклиции 2-го гласа (во всех разновидностях) и т. д.



Такого рода фонематические связи знаменного распева, его попевок с русским фольклорным мелосом органичны, хорошо ощутимы, но нелегко поддаются анализу. Говорят они о вхождении той и другой культуры в единую национальную интонационную систему.

Проблема взаимосвязей знаменного пения и русского фольклора, как двух высочайших культур одного народа, многосоставна, многопланова и требует специального исследования.

Подведем некоторые итоги. Как показывает наш экскурс в соседние страны и народы, а также в разные слои отечественной культуры, знаменный распев — это абсолютно оригинальный свод песнопений, отъединенный не только от культовой музыки ближайших соседних стран, но даже от параллельно развивавшегося фольклора. Каковы бы ни были импульсы его возникновения, его основной состав попевок и мелодий сложился на русской почве в постепенной эволюции, но с одним качественным скачком, где-то в середине или конце XV века. Знаменный распев так же ярко самобытен, как культовое пение армян или грузин, обладающее общепризнанным своеобразием. Внутри своей страны он образует вторую, профессиональную культуру, не фольклорную, но столь же почвенную. Эта книжная, нефольклорная сфера творчества по-своему народна: ведь народ, прихожане, обитатели монастырей знали песнопения наизусть, и старообрядцы, сохранившие знаменное пение и пронесшие его через века, — часть самого народа.

Знаменный распев принадлежит тому богатейшему комплексу национальной культуры, куда входит и прославленное русское зодчество, и всемирно известная иконопись. Древнерусское певческое искусство — явление одного с ними уровня, одного этического-художественного достоинства; это ценнейшее сокровище культуры русского средневековья.

**РИТМИКА  
ХОРОВОГО КОНЦЕРТА  
XVII—XVIII веков.**

**РУССКИЙ (РУССКО-УКРАИНСКИЙ)  
КОНЦЕРТ ЭПОХИ БАРОККО**

XVII век — начало нового времени во всемирной истории, в европейской культуре, начало перелома в русской культуре, в русской музыке. В русском искусстве он ознаменовался рядом важнейших сдвигов — переходом к светской тематике и формам выражения после 600-летнего сосредоточения вокруг религии и церкви, выходом в Европу, приятием западных влияний после средневековой замкнутости, появлением первого художественного направления, каким стало «русское барокко» с его аффектностью и стремлением к декоративности и монументальности (по мысли Лихачева, в области литературы на Руси XI—XVI веков не существовало каких-либо направлений, поэтому барокко оказалось первым из них; 91, с. 81).

Формирование светского начала в музыке отличалось целым комплексом сложнейших противоречий. Сильная общественная потребность в новом, светском художественном способе выражения росла в период самого жестокого уничтожения царизмом и церковью того, что было мирского, светского в культуре — скоморошества, народной песни. По словам Ливановой, «светская музыка прививалась на пустом месте, на символическом «пожарище» народных инструментов, произведенном по приказу московского и всея Руси патриарха» (88, с. 157—158). Как отметил Лихачев, фольклор в XVII веке вообще отступил из города, из-за чего образовался вакуум (91, с. 68). Дефицит в новых культурно-музыкальных формах покрывался отчасти из средств все той же русской духовной музыки — как единственного официально допустимого национального накопления — и из новых западных и юго-западных источников — украинских, белорусских, польских — как светских, так и духовных. По словам В. Перетца, «запрос на пение внецерковное был настолько силен в Москве, что многие пели стихотворную польскую псалтырь, не разумея даже слов» (122, с. 202). А на Украине, как он отмечает, мотивом «Stabat mater» воспользовались даже для песни «Ехав козак за Дунай» (121, с. 129). «Светское влияние в церковной оболочке» — так сформулировала эту особенность музыкального искусства XVII века Ливанова (88, с. 74). Причем такая историческая прикрепленность профессионального как единственного легального музыкального творчества к храмовым условиям существования отличала в России именно музыку. По замечанию Ю. Келдыша, «вплоть до последней трети XVIII века церковная музыка оставалась единст-

венной формой профессионального творчества русских композиторов» (66, с. 61—62).

Контакты Московии с западными районами в области музыки означали культурное сближение с Украиной, Белоруссией, Польшей. Налицо было и заимствование Россией жанров и средств музыкального языка, и немедленная их переработка, создание собственно русского музыкального искусства на их основе. Самыми существенными из вновь появившихся жанров стали кант и концерт, важнейшими новациями в средствах музыки — мажорно-минорная тональность, гармонический склад, тактовая метрика; многохорная полифония. Заметное влияние на формирование нового русского музыкального стиля оказал теоретический трактат «Муสิกыйская грамматика» Дилецкого, киевлянина по происхождению, композитора и теоретика, связанного с западноевропейскими традициями. Новые импульсы с запада и юго-запада, воспринятые в России, в Москве, получили специфическое развитие в русской культуре. Так, например, жанр канта, пришедший с Украины и из Белоруссии, в России породил целую цепь самобытных разновидностей, свойственных только России, — панегирические, виватные, канты-оды, канты-концерты, пасторальные, лирические, галантные. Соответственно в русских кантах выработался иной, чем в украинско-белорусских, фактурный, гармонический и ритмический стиль (см. 80, с. 4, 94 и др.). «Украинско-русские песни, созданные выходцами из Украины в Россию, считать настоящими украинскими нельзя», — делает вывод исследователь песенно-кантовых поэтических текстов А. Позднеев (123, с. 36). Также и в области партесного пения, как пишет Келдыш, «возник особый русский стиль партесного многоголосия, обладающий своими характерными признаками и во многом отличный от польского и украинского „пения по партесам“» (67, с. 51).

Одной из самых показательных черт русской музыки XVII—XVIII веков в ее новых жанрах была чистая вокальность, отсутствие инструментальности (канты в Западной Украине входили в репертуар лирников и бандуристов). При этом ощутимо действовало оставшееся от средневековья, от Древней Руси неприятие танцевальности, отношение к танцу как к занятию недостойному и постыдному. Этот взгляд с удивлением констатировали иностранцы, попадавшие в Россию в начале XVII века: «Над танцами нашими смеются, считая неприличным плясать честному человеку»; «о танцах наших они говорят: „что за охота ходить по избе, искать, ничего не потеряв, притворяться сумасшедшим и скакать скоморохом?“» (98, с. 51, 52).

В русском хоровом концерте очень ярко проступило светское содержание, еще не порывающее с церковными условиями, — неизбежным использованием религиозной тематики, религиозных текстов (хотя часто перерабатываемых), звучанием музыки в храме. Светское качество, во-первых, проступило в том, что концерт по жанру перестал быть церковнообрядовым. Важнейшей новой функцией его стала «викториальность», торжественное привет-

стве. Противоположной функцией стало надгробное отпевание. Существеннее всего здесь то, что концерт получил чисто эстетическое художественное назначение. По замечанию Разумовского, сами авторы концертов «никак не решались называть концерты церковным пением, а называли их просто певческой музыкой»<sup>1</sup> (139, с. 231). Вл. Протопопов писал о духовном концерте: «Этот жанр, вероятно, в силу того, что он выходил за рамки церковноритуального последования и был свободен от выполнения определенной функции в чине богослужения, приобрел обобщенно-философский характер, напоминая кантаты Баха» (134, с. 12).

Во-вторых, светское качество проявилось в том, что по своему внутреннему художественному содержанию эта музыка выражала те же глубокие человеческие аффекты — радости и веселья, жалости и скорби, — которые в эту эпоху были достоянием и любых светских жанров в Европе: оперы, оратории, концерта и многих других<sup>2</sup>. Словесный текст служил прежде всего эмблемой того или иного обобщенного аффектного характера музыки, хотя в отдельных случаях раскрывался и в своих деталях. Русский хоровой духовный концерт — это, пользуясь классификацией Ломоносова, искусство «высокого штиля», или, говоря на языке XX века, «серьезная классическая музыка», принадлежащая к высшему слою в культуре любой нации<sup>3</sup>.

Русский хоровой концерт как крупная форма партесного пения стилистически оказался связанным с двумя очень несходными друг с другом жанрами: русским кантом и западноевропейским концертом.

Связи канта с русским хоровым концертом отмечены едва ли не всеми исследователями партесного концерта (Ливановой, Келдышем, Скребковым, Протопоповым, Герасимовой-Персидской), хотя специальная работа на эту тему могла бы показать гораздо более последовательную общность (начиная от характерных разновидностей обоих жанров — «канты с концертами», малые партесные формы, промежуточные между кантом и концертом, — кончая отдельными средствами — тематизм, гармония, ритмика).

Сравнения русских концертов с западными хоровыми жанрами проводились Ливановой, Успенским. Ливанова указала в качестве жанрового прообраза многохорные католические вокаль-

<sup>1</sup> По личному мнению Разумовского, концерты Редрикова, Виноградова, Титова, Бавыкина, в отличие от сочинений Березовского и Бортиянского, означали «увлечение музыкою, не огражденное мыслью о благоговении в храме» (139, с. 231).

<sup>2</sup> «Музыка — это то, что звуками возбуждает человеческие сердца или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам», — говорится в «Мусийской грамматике» Дилецкого (53, с. 326).

<sup>3</sup> Впрочем, исследовательница украинского хорового концерта Герасимова-Персидская, отмечая в первую очередь высокий стиль в изучаемой музыке, нашла концерты и иного содержания, с признаками среднего и даже низкого стиля. Она привела как пример пародийный бурсацкий концерт XVIII века «Сначала днешь, поутру рано, кто ввечеру пьян был» (119, с. 10).

но-инструментальные произведения, определявшиеся как *Massenstil* (Лейхтентритт) и *Kolossalstil* (А. Орель) (88, с. 102). Казалося бы, «*Massen*» и «*Kolossal*» как нельзя лучше отвечали пышности нарождавшегося «русского барокко», а еще больше — типично русскому идеалу великости, монументальности (гигантские царь-пушка, царь-колокол), с большой силой проявившемуся в данный период, — вспомним хотя бы небывалых размеров колокола, отливавшиеся при Никоне. Но данный стиль все же не был прямым прототипом. Русский хоровой концерт имел то принципиальное жанровое отличие, что он писался только для вокального состава. Характера «*Kolossalstil*», с числом голосов 24 и 48, он достиг лишь на позднем своем этапе, во второй половине XVIII века, в результате внутренней эволюции. Вполне естественно в таком расцвете многоголосия видеть проявление общих черт стиля музыкального барокко на Западе и в России.

К западной традиции восходит рондообразная форма концертов, основанная на чередовании четных размеров  $e$  и  $f$  с нечетными  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ . Такой принцип организации формы наблюдается, в частности, еще в конце XVI века у Дж. Габриели в различных хоровых произведениях, не только концертах.

Но, конечно, и этот формообразующий принцип русскими авторами применен по-своему. Например, Успенский в своих сравнениях с венецианскими и польскими концертами обратил внимание на устойчивый тип формы в западных образцах (он называет его «рондо концертато») и многообразие типов форм, обусловленных следованием словесному тексту, в русских концертах для хора (149, с. 17—20).

В отношении ритмики хоровые концерты конца XVII — начала XVIII века отличаются особой манерой записи, которая подмечалась всеми исследователями, но никогда не рассматривалась в плане исторической типологии. Особенность составляет отсутствие тактовых черт при наличии определенного тактового размера, выставляемого при ключе (см. факсимиле партии альты I пятиголосного концерта «Кто ны разлучит»<sup>1</sup>). Такой вид ритмической нотации присущ всем русским и украинским концертам и не только им одним. Он характерен для русских кантов, встречается в некоторых позднейших одноголосных церковных напевах, вошедших в *Обиход*<sup>2</sup>. Правда, в кантах и упомянутых обиходных мелодиях есть свои отличительные ритмические особенности записи: и в рукописных сборниках кантов, и в позднейших нотопевиных певческих книгах вертикальными (но не тактовыми) чертами отмечены концы строк, в одном случае стихотворного, в другом — прозаического текста<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 977.

<sup>2</sup> В Литургии *Обихода* издания синода под номерами  $\tilde{\Gamma}$  и  $\tilde{\Delta}$  («Иже херувимы» — л. КА об. и KB с об.) напечатаны песнопения с размером  $\frac{3}{4}$  при ключе без тактовых черт и с разделительными чертами между строками текста.

<sup>3</sup> Факсимиле кантов и концертов есть также в изданиях Ливановой, Пропопова (89, 106) и др.



Можно ли считать, что невыставление тактовых черт — вопрос формального порядка и перед нами классическая тактовая система, которая на Западе утвердилась как таковая именно в XVII веке? Ведь все публикаторы концертов при составлении партитур ставили тактовые черты. Был ли в истории западноевропейской музыки период, когда применялась подобная же запись ритма с объявленным размером, но без тактовых штрихов?

Сделаем небольшой экскурс в историю такта и тактовой черты. Вертикальные линии типа тактовых черт появились в органных и лютневых нотах еще в XV—XVI веках (очень ранний образец — «Fundamentum organisandi» К. Паумана, 1452). Служили они координации многоголосия, но не были знаками сильной доли такта, то есть не несли метрической функции. В XVI веке в позднемезуральной нотации распространенной была такая система, когда при первичных показателях — кругах и полукружиях, означавших совершенные и несовершенные деления (на 3 и на 2), — ставились вторичные цифровые показатели в виде целых чисел или дробей, например: с  $\frac{2}{1}$ , ф  $\frac{3}{1}$ , с 2, о 3, ф  $\frac{3}{2}$  и т. д. Эти деления могли быть стабильными на протяжении какого-либо небольшого произведения или части. Вот два начала вокальных партий из немецкого учебника композиции 1537 года, приводимые Беллерманом в книге «Мезуральные знаки и тактовые обозначения в XV—XVI веках», в разделе «Обозначение тактовых соотношений» (212, с. 69) <sup>1</sup>:

45 a Cantus  
Sesquialtera diminuta

6 Altus  
Proportio tripla

Лишь к началу XVII века складывается значение тактовой черты как показателя акцента, метрической тяжести. На протяжении этого века тактовая система продолжала совершенствоваться и укрепляться. В манере же записи метра и в XVII веке сохранялись отчасти старые привычки.

Напомним, что о метрике русских хоровых концертов мы судим не по партитурам, а по хоровым партиям. В XVII веке и на Западе именно в записи одноголосных партий сохранялась традиция не выставлять тактовых черт. Относилось это к партиям как вокальным, так и инструментальным. Любопытно отметить, что у одного и того же композитора в нотации многоголосия тактовые черты присутствовали, а в записи отдельных голосов исчезали. Один из примеров — Шютц, его ноты, изданные в первой

<sup>1</sup> Комментарии из учебника (S. Heyden) обозначают: sesquialtera diminuta — малая полуторная пропорция, proportio tripla — тройная пропорция.

половине XVII века: в записи, например, двухголосия (меццо-сопрано и basso continuo) тактовые черты стоят, в партиях отдельных голосов (вокальных или инструментальных) они отсутствуют<sup>1</sup>. Самый же близкий русским хоровым мастерам пример и образец — Дилецкий. В «Музыкальной грамматике» можно заметить следующий принцип: все партитурные, хотя бы двухголосные нотные примеры непременно тактированы, одноголосные же, как правило, оставлены без тактовых черт (за некоторыми мотивированными исключениями). А в разделе «Способ учения мастером детей пению» Дилецкий пишет: «Если же научить их (учеников. — *Вл. П.*) размерам такта трудно из-за их непонятливости («косного оных же разумения»), то напиши им ноты с тактовыми чертами» (53, с. 419). Таким образом, в определенный исторический период вырисовывается единая манера записи у композиторов Западной Европы и России.

И история жанра хорового концерта подтверждает ту же линию преемственности от XVI века. Итальянские мастера, создатели традиции хорового концертирования, например, Дж. Габриели, нотировали вокальные партии в естественной для их времени внетактовой системе.

Но знаковая форма выражения вовсе не нейтральна к смыслу выражаемого. Отсутствие тактирования в нотах говорит об определенной специфике ритмической системы. В русской музыке XVII — первой половины XVIII века следует видеть не классическую, а раннюю тактовую систему, еще не вполне сложившуюся, с чертами переходности. Назовем ее тактометрической системой с нефиксированной тактовой чертой. Специфика ее в том, что тактовая черта отчасти несла функцию акцентную, а отчасти разграничительную.

При становлении тактовой системы на ее ранней стадии сказался и старорусский отпечаток — в элементах ритмической асимметрии, в свободе отступлений от априорно принятой тактовой регулярности. Особенно непосредственно дали себя почувствовать национальные традиции в кантах.

Ливанова, предприняв попытку в кантах проставить тактовые черты согласно записанному при ключе размеру, столкнулась с тем, что объявленный размер на протяжении всего небольшого произведения не выдерживается и, возможно, не только вследствие небрежности записи, но и благодаря специфике ритмической системы. Ее вывод в работе 1938 года был таким: «...отсутствие тактовой черты, например, говорит все же о принципиально ином отношении к метроритмической стороне произведения, и мы видим не-

<sup>1</sup> См. факсимиле, напечатанные в издании: Schütz Heinrich. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Kassel; Basel. Bd 10. — Kleine geistliche Konzerte 1636/1639—1963, S. XV—XVI. Bd 14 — Symphoniae Sacrae I /1629—1965, S. XII, — и др.

редко, что музыка того или иного канта не «укладывается» в размер, выставленный в начале его, — по-видимому, не проставлены паузы или изменены некоторые длительности, причем размер совершенно упущен из виду» (88, с. 256). И когда в 1952 году Ливанова опубликовала сборник 85 кантов XVIII века (как приложение к книге «Русская музыкальная культура XVIII века»), она сохранила ритмическую нотацию рукописи с указанным тактовым размером, но без тактовых черт.

Метрика серьезного, но только многоголосного, но и сверхмногоголосного концерта значительно строже метрического строения простодушного канта. В нем нет, как можно судить по известным образцам, метрической свободы, доходящей до забвения объявленного метра. Не сохранилось в нем в отличие от западной музыки и остатков мензуральных знаков — точнее, они не были привнесены в него. Русские композиторы сразу же ориентировались на современное для их эпохи понятие такта. Черты ранней, становящейся тактовой системы выразились в том, что примысливаемая тактовая черта, как мы говорили, отчасти выполняла и функцию разделительную, а иногда и вовсе формально-измерительную, «арифметическую». Отступления от действительной метрической пульсации, которые благодаря этому возникали, были направлены в основном в сторону двух принципов — симметричной стопности и асимметричной прозы. Особенно ярко несоответствие предполагаемого такта его ритмическому наполнению заметно в расстановке ударных и безударных слогов текста. Нарушения освящаемых правил просодии порой здесь так кричащи, что единственным оправданием их могло быть... отсутствие тактовых черт.

Отступления в сторону принципа прозы вполне понятны в музыке на прозаический текст и в связи с русской историей культуры. А каковы пути появления стопности, то есть периодичности ритмоформул, имеющих структуру квантитативного ямба или хорей?

Приведем несколько исторических сведений по распространению теории квантитативного стиха в России.

Как сообщает Перетц, статьи по стихосложению в России появились только в XVI веке (122, с. 1—35). Со ссылками на греческие образцы о «ногах» писал Максим Грек — о ямбе, об акростихе. В XVI—XVII веках вышли в свет первые печатные грамматики. Автор одной из них (1596), Лаврентий Зизаний, разработал сложную систему долгих и кратких слогов в церковнославянском языке, чтобы построить на них античные метры. Мелетий Смотрицкий в своей известнейшей грамматике (1619) продолжил дело Зизания, развив учение о гласных, двоегласных, троегласных, четырехгласных в связи с античным понятием долгих и кратких слогов. Для сведения славянского читателя Смотрицкий привел полную систематику античных стоп, с их названиями, метрическими схемами и словесными примерами (163). В дальнейшем попытки применить к русскому языку, на иных основаниях, квантитативную греческую метрику делали Востоков и Фет.

Однако остается неизвестным, оказала ли какое-либо влияние античная стопная теория на мастеров русского хорового концерта. Скорее всего, она не коснулась сочинителей хоровых концертов. Зато очевидно другое, чисто музыкальное воздействие на этих авторов. Те примеры музыки, которые могли видеть русские авторы перед собой, как раз отличались тем, что определенные разделы в них тяготели к стопному, иногда танцевальному типу ритмической организации. Разделами этими были эпизоды в больших и средних (малых) пропорциях, то есть в размерах  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ . В той же «Музыкальной грамматике» видно, что среди нотных примеров в трехдольных метрах преобладают ритмоформулы квантитативного трохея и ямба (о  $\text{д}$ ,  $\text{д}$  о с варьирующими дроблениями) и ритмоформулы танцевального типа ( $\text{д}$   $\text{д}$   $\text{д}$   $\text{д}$ ,  $\text{д}$ .  $\text{д}$   $\text{д}$ ). Сходную картину можно наблюдать и в более ранней музыке, у итальянских композиторов XVI века, например, в вокальных произведениях Дж. Габриели (духовной музыке, мадригалах), где в крупных трехдольных размерах выделяются фигуры трохеев, ямбов, ритмы гальярды. В западноевропейской музыке целокупность ритмоформул трохея и ямба восходит к средневековым модусам 1-му и 2-му, а те, в свою очередь, — к древнегреческим квантитативным стопам.

Рассмотрим более детально специфические особенности тактовой системы в хоровом концерте XVII—XVIII веков, подчеркнув и моменты полновесного функционирования такта, и характерное для этого времени несоблюдение тактового принципа.

Создание музыки в стройных, симметричных тактах было совершенно новым делом для мастеров русской профессиональной музыки указанного периода, поскольку на протяжении всех предыдущих веков русской истории такой традиции не существовало, более того, она настойчиво отрицалась («приплясные стихи на игрищах»). В разбираемом музыкальном материале мы видим решительное овладение авторами тактовой техникой с некоторыми особенностями, присущими эпохе И. С. Баха и его современников.

Особенностью математических пропорций длительностей в тактовой системе, в отличие от мензуральной, стала бинарность. В западном музыкально-теоретическом сознании принцип бинарности возобладал как раз в начале XVII века и был в эту эпоху, таким образом, передовым и современным. В русской же теории музыки, как мы говорили, бинарность была определяющей и в средневековье. Поэтому в новом, партесном стиле она получила продолжение и новое бытие.

Общим свойством тактового письма является систематическое акцентирование сильной доли. «Баховскую» же специфику составляет уравнивание сильной и относительно сильной доли в сложных тактах благодаря значительному удельному весу полифонии (по образцу: пропоста—риспоста). Специальной трудностью, которую преодолевали русские авторы в тактовой ритмике, было приспособление последней к асимметрии прозаического текста, с

соблюдением правил просодии (ко всему, что касалось «божественного слова», приковывалось утрированное внимание).

Выявлять сильные доли, их равномерно акцентировать — значит давать на них более крупные длительности, повышения мелодии, смены гармонии, усиления голоса, агогические замедления и т. д. Это мы и наблюдаем в русских концертах, примеров чему можем привести множество. Один из них — начало концерта «Небеса убо достойно да веселятся» (см. 149, № 7): в начальной фразе (тт. 1—4) все сильные доли отмечены повышением линии голоса. Другие примеры — все разделы со стопой квантитативного хора на  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ , где на первую долю приходится бревисы или целые длительности. В соотношении же аккордики с метром обращает внимание отсутствие равномерной поступи аккордов, многообразно-неупорядоченное размещение тональных функций внутри такта, — это следует подметить как своеобразную черту русской гармонии данного исторического периода. Но среди этого многообразия есть и случаи мерного движения гармоний, что органично приводит к симметрии более высокого порядка, к тактам высшего порядка, квадратности, «метрическому периоду». Прекрасный по слаженности во времени, красивой мерной ритмике пример — начало «жалостного» концерта «Помышляю день страшный» (XVIII век). В нем целая иерархия симметрий: сложный такт на  $\frac{6}{4}$ , периодически повторяющиеся двутакты, четкие четырехтакты, общий восьмитакт. Принцип квадратности координирует здесь со структурой «пары периодичностей» aa bb, придавая музыке концерта оттенок городской народной песни или лирического канта с припевом. Приводим начальный восьмитакт в фактурно сокращенном изложении (минимальное гомофонное трехголосие: голос, втора и бас) <sup>1</sup>:

«Помышляю день страшный»

46

Дискант I

По-мышля-ю день страш-ный.

Дискант II

по-мышля-ю день страш-ный.

<sup>1</sup> См. примечание о концерте в сноске на с. 6—7. Странные, гармонически нелогичные дизезы в т. 1, 6, 8 проставлены в обоих упомянутых рукописях ГИМ.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система содержит три стана: «Дискант I», «Дискант II» и «Бас II». Под станами «Дискант II» в обеих системах прописаны слова: «по- мы- шля- ю день страш- ный,». Музыкальный текст включает ритмические фигуры, акценты и штрихи.

Действие принципа квадратности в произведениях Титова выделила Ливанова, анализируя «Псалтырь» Полоцкого—Титова, приложенный к ней «Месяцеслов» и другие малые жанры этого композитора. Исследовательница дала ему следующую оценку в историческом аспекте: «Та квадратность построения, которая была впоследствии перенята хотя бы русской оперой у западного классического искусства, начала подготавливаться в России еще со времен Титова, шедшего своими очень своеобразными путями в направлении, могущем привести и к классическому периоду, и к квадратности частушки» (88, с. 204).

Своеобразная квадратность есть и в концертах Титова. Таково начало «Рцы нам ныне», со структурой  $4+4=8$ . Но и там все же избегнута гармоническая мерность внутри построений, как результат воздействия асимметрии словесной прозы (см. пример 47).

Действию принципа тактовости в русских концертах со своей стороны способствовала также имитационная повторность, как правило, сопровождавшаяся повторностью и в словесном тексте. И в западноевропейской полифонии имитационная повторяемость вела к формированию такта и тактового мотива. Также и в русских хорах периодические вступления имитаций создавали четкую пульсацию тактов, полутактов, вносили ритмическую тактоакцентную энергию (например, в «Рцы нам ныне» имитации на слово «превозносящийся»).

С полным соблюдением просодии Титов «озвучивает» это слово как музыкальный мотив величиной ровно в один такт  $\phi$ . Ритмические имитации мотива (и слова) во всех двенадцати голосах равномерно по полутонам образуют сетку энергичных метрических акцентов по долям такта на  $\frac{2}{2}$  ( $\phi$ ).

Несоблюдение тактового принципа, отступления от него ни в чем так ярко не видны, как в соотношении такта со словом, в



противоречиях такта со словом, достигающих временами полной непримиримости. Через нарушение правил просодии становится виден и принцип стопности, получающий порой автономию в тактовой системе разбираемого периода, и переход временами на ритмику прозы.

При анализе музыкальной ритмики вместе с прикрепленным к ней словом обнаруживаются разного рода противоречия между акцентностью словесной и музыкально-тактовой. Например, в «Рцы нам ныне» при акценте на сильной доле такта 8 ударение в слове становится: Давидé. Или, в продолжении того же концерта, слова получают следующие ударения: йсчезе, йсчезе óт очес твоѳх и нашѳх. Еще пример — слова концерта «Божественный гром»: божественный гром, бóжественный гром.

Дойдя до вопроса о просодии, мы подступили к целой группе музыковедческих и языковых проблем.

В период полностью зрелой и активно функционирующей в форме тактовой системы, как в музыке XIX века, правило просодии было для композиторов закономерностью первостепенной важности благодаря активной динамикоакцентной роли такта, его сильной доли, которая рельефно возвышала слог на первой доле над всеми остальными. Чайковский, яркий функционалист во всех элементах музыкального языка, в том числе и в метроритме, называл правильную просодию «капитальным ритмическим законом». В своей редакции произведений Бортнянского он оставил весьма эмоционально написанные комментарии как раз по поводу обнаруженных противоречий — и многочисленных! — между акцентами словесными и музыкальными. В некоторых случаях противоречия представились Чайковскому столь нестерпимыми, что он решился на перетактировку некоторых мест, перестановку тактовых черт, дабы не исказить словесной акцентности. Вот редакторские примечания Чайковского к хорам Бортнянского, касающиеся этого «больного вопроса». «В местах, обозначенных крестиком +, допущено непозволительное пренебрежение к соответствию словесных акцентов с музыкальными. Я поставлен, к сожалению, в невозможность исправить эти ошибки против капитальных ритмических законов». «Здесь, как в большом числе других случаев, Бортнянский совершенно упускает из виду потребность соответствия акцентов слова с акцентами такта. К сожалению, я лишен возможности исправить его ошибку, ибо не имею права существенно изменять им написанное». «Беспрестанные противоречия акцентов текста с акцентами такта, допущенные Бортнянским, принудили меня изменять местами тактовые обозначения. При этом я не отступал, однако же, от ритмики подлинника». «Здесь ошибка против просодии была до того груба, что я решился изменить подлинное обозначение такта. По своеобразному ритмизированию Бортнянского, приходилось акцентам падать как раз там, где им не следует быть, т. е. вместо: «вкўсйтѳ й видйтѳ» «вкўсйтѳ й видйтѳ» (202, соотв. с. 41, 73, 64 и 78).



Суждение Чайковского можно считать классическим, эталонным в оценке функций и требований тактовой системы.

Словесные тексты, на которые были написаны русские концерты XVII—XVIII веков, обладали спецификой, свойственной данному историческому отрезку времени. Это тексты религиозной традиции периода силлабической поэзии и лишь начала становления тонического стиха. У филологов находим ряд необходимых разъяснений по истории русского ударения.

Во-первых, за период от XVII—XVIII веков до последней четверти XX века в русском языке, имеющем подвижные, незакрепленные ударения, произошли перемещения ударений в одних и тех же словах, так что современное представление о слове не тождественно старому.

Во-вторых, в русской словесности существовало фонетическое различие между словами церковного и гражданского употребления; оно существовало и в XIX веке. Вот какие примеры приводит В. Виноградов по данным 1812 года (31, с. 105—106; выписываю выборочно):

церковное ударение:	гражданское ударение:
во́инствующий	воинствующий
высо́ко	высоко́
да́ры	да́ры
де́рзнёт	де́рзнёт
мило́стѣня	мило́стѣня

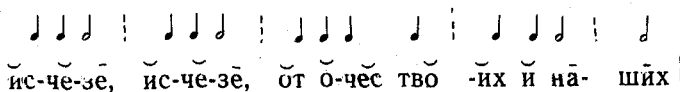
В-третьих, фонетика текстов религиозной традиции могла быть связанной с устной манерой чтения литургических текстов, а последняя отличалась от живой русской речи сравнительно равномерным по силе произношением всех слогов, ударных и безударных, меньшей ролью громкостных ударений (особенности литургического чтения были исследованы Б. Успенским — 176, с. 44)<sup>1</sup>.

Что же касается соотношения тактовой акцентности с силлабическим стихом в кантах, псалмах, духовных стихах, то очень важная мысль об этом высказана Ливановой и проведена ею во всех работах по XVIII веку: музыкальная тактовая акцентность была одним из стимулов развития в силлабическом стихе тонических принципов (что особенно заметно у Тредиаковского, автора текстов многих кантов), то есть музыка была одним из импульсов поворота русского стиха от силлабичности и тоничности.

В итоге те примеры «неправильностей» в словесном ударении, которые мы привели из хоровых концертов, должны получить неодинаковое объяснение. Безусловно, «божественный» или, воз-

<sup>1</sup> Автор констатирует также отсутствие специального произношения разнообразных диакритических знаков, выставленных во всех церковных книгах, — оксия, варня и др. (176, с. 25).

можно, «бо́жественный» (но только не «боже́ственный») было правильным для автора «Божественного грома». Доказательства тому — соблюдения только таких акцентных вариантов во всех ритмических положениях этого слова в музыкальном такте, причем в обоих (разных) концертах под этим названием в хрестоматии Успенского (№ 2 и 3). «Давиде́», — быть может, чисто певческая акцентуация, свойственная русской музыке вообще, также и фольклору, с продлением, утяжелением, приданием веса конечному звуку-слогу. А «и́счезе», «о́т очес» — уже отступление от принципа тактовости, нефункционирование сильной доли. Отступление совершается в традиционную для русской музыки сторону — в сторону прозы с долготной акцентуацией. В соответствии с долготным ритмом, а не тактом, просодия становится правильной и естественной:



Принцип стопности яснее всего выразился в трехдольных медленных разделах с размерами  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ . Трошей имеет, однако, такую структуру, которая благодаря долготному преимуществу первого «слоготона» максимально согласуется со структурой такта, полностью вписывается в тактовую систему и оказывается одной из типичных тактовых ритмоформул. Лишь остиная повторность внутритактового ритма может обнаружить в нем свойства стопы. И как раз стопной повторностью нередко характеризуются трохеические ритмы в медленных разделах, например (по хрестоматии Успенского), в концертах «Велие и преславное чудо», во втором крупном разделе на  $\frac{3}{1}$  (особенно последовательная повторность); «Кто ны разлучит», в начале, на  $\frac{3}{1}$ ; «Радости мое сердце исполни, дево», во втором крупном разделе на  $\frac{3}{1}$  (менее последовательная повторность). Вот как выглядит партия альт I на протяжении всего первого раздела на  $\frac{3}{1}$ : ритмоформула повторяется, и иногда в ней дробится первый «слоготон»:



Более явный стопный характер имеют ритмоформулы ямба, заведомо противоречащие такту благодаря долготному акцентированию на второй, а не на первой доле.

Выразительнейшие ямбические ритмы использованы в концерте «Кто ны разлучит» в третьем разделе ( $\frac{3}{1}$ ) на слова «ни скорбь, ни глад, ни беда, ни меч, ни смерть, ни живот»:

Мысль этого момента — выражение суровости, твердости и непреклонности духа. Она передана через словесную анафору (единоначатие), с нагнетанием силы слова, и через оstinatную повторность музыкальной ямбической формулы, с нагнетанием силы эмоции. Слово здесь важный носитель и побудитель аффекта. Просодия его может быть верной только при условии стопной, но не тактовой акцентуации ритмоформулы, то есть:

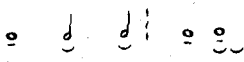
о = | о =  
ни скорбь, ни глад, и т. д.,

а не наоборот. Приспособлением к такту здесь может быть лишь синкопическая, двойная акцентировка: ни скорбь, ни глад. Но такой выход вовсе не универсален, и для других случаев отступлений от такта бывает вовсе не пригоден.

Пример последовательного ямба (но с дроблением частей стопы) из публикации Герасимовой-Персидской — раздел «Но собор иже в Никеи» из концерта «Кто твою, спасе, ризу раздра». В сплошных противоречиях ямбического ритма такту идет второй, медленный раздел (на  $\frac{3}{1}$ ) из концерта «Услыши, господи, молитву мою» (№ 8 по хрестоматии Успенского). При попытке акцентировать по такту возникнут кричащие искажения слова: услыши, услыши, молитвú. И в этом отступлении от принципа такта необходимо довериться акцентности квантитативной стопы.

Крайне интересный случай представляет собой «стопный контрапункт», или «стопный диалог» в концерте «Радости мое сердце исполни, дево» (XVII век), во втором разделе, с объявленным размером  $\frac{3}{2}$  (см. пример 50).

Присмотримся к ритмическим структурам голосов диалога. В партиях альтов — совершенно определенная ритмоформула трохея (мы ее упоминали), а в противостоящих теноре и басы I ритм сложнее. Если его прочесть с тактовыми акцентами, появилась бы, говоря словами Чайковского, «грубая ошибка против просодии»: моё сердце, исполни, дево. При прочтении же с квантитативными долготными ударениями возникает неожиданное — обрисовывается стопа, но не трехдольная, а четырехдольная, стопа дактиля:



ИС-ПОЛ-НИ, ДЕ-ВО .

„Радости мое сердце исполни, дево“

Диалог партий, или «концерт», таким образом, складывается из «восшествия» теноров и басов в четном дактиле и «нисшествия» альтов в нечетном трохее, то есть из 4-дольника, ломающего предписанный такт, и 3-дольника, его восстанавливающего. Удивительно, как русский мастер XVII века, едва восприняв новую для России тактовую систему, уже пользуется ее спецификой как системы ранней (без фиксации тактовых черт) для достижения броского выразительного концертного эффекта ритмической полифонии (полистопности).

Укажем еще на некоторые важные элементы искусства русских и украинских мастеров хорового концерта. Если выучки и мастерства требовало такое в дальнейшем стандартизовавшееся явление, как тактовая система, то самым своеобразным элементом партесного стиля стала многохорная фактура.

Поразительно, какой колоссальный скачок в исторической музыкальной эволюции совершили здесь отечественные композиторы: едва оторвавшись от одноголосной культуры с ее вековыми устоями, они создали выдающиеся образцы сверхмногоголосия, фактуры, вскоре исчезнувшей и появившейся вновь на европейской арене через несколько художественных эпох, в 60-х годах XX века. «Сколько может иметь музыка согласованных голосов? — ставил вопрос эстетик нового партесного стиля И. Корнев и отвечал: — Столько, сколько хочет сделать автор, хотя бы и сто...» (78, с. 128).

Сверхмногоголосие — полифоническая фактура, число контрапунктирующих линий которой превышает классическое трех-, четырехголосие, то есть то количество, за которым в состоянии непрерывно следить слушатель в своем восприятии. В XX веке сверхмногоголосие имело особый, тембросонорный эффект благодаря синтезу голосов, не различимых в отдельности. В начале XVIII века характер сверхмногоголосия был иной, не направленный на

преобразование полифонии в тембр, а имеющий чисто барочный эффект пышной декоративности.

Развитая фактура сверхмногоголосия встречается лишь в некоторых русских и украинских концертах, в отдельных проведениях туттийного рефрена. Тем не менее образцы эти очень впечатляющи. Мы находим их в «Херувимской» Калашникова, в хорах «Торжествуй, Российская земле» и «Кто твою, спасе, ризу раздра» (публ. Герасимовой-Персидской). Хоры эти 8- и 12-голосные, и барочное сверхмногоголосие достигается уже при сочетании хотя бы восьми ритмически различных голосов (неизвестность текста отдельных партий, которые были утеряны и реконструированы в печатных изданиях, не меняет дела). Мы особенно выделяем разноритмичность как качество барочного сверхмногоголосия, потому что гармонии здесь элементарны, нередко подолгу «стоят» на одном трезвучии и именно ритмически разнообразное движение складывает богатый комплекс целого.

Ритмически несовпадающие голоса соотносятся друг с другом или как родственные контрапункты, или как варианты. Пример 8-голосия родственных контрапунктов — в концерте «Торжествуй, Российская земле» (т. 21—31 указ. публ.). Примеры вариантного сверхмногоголосия — начало концерта «Кто твою, спасе, ризу раздра» и несколько проведений *tutti* «Херувимской» Калашникова. Первый трехтакт «Кто твою, спасе» — развитое сверхмногоголосие из двенадцати ритмически самостоятельных партий с мелодиями-подголосками типа гликинских; все голоса рельефны, мелодичны, все двенадцать взаимно варианты друг другу (сделана реконструкция дисканта I и тенора III). (см. пример 51).

В 12-голосной «Херувимской» Калашникова не столь развитая полимелодичность, но партии индивидуализированы в деталях. В первом проведении рефрена — восемь ритмических линий, во втором — девять, в третьем их двенадцать, максимум.

Вершин величественности и предела барочной пышности сверхмногоголосие русского хорового концерта достигло в 48-голосных концертах. «Изложение эпизодов *tutti* 48-голосного концерта поражает вариантностью фактуры. В 48-голосном *tutti* нет двух одинаковых партий», — пишет Владышевская, составившая полную партитуру одного такого концерта, «Представительство страшное» (34, с. 105).

Вариантность как черта русской полифонии, русского народного многоголосия в сверхмногоголосии оказалась устойчивой традицией, вновь ожившей в сверхмногоголосии русской советской музыки. Например, когда Щедрин в оратории «Ленин в сердце народном» (а раньше в «Поэтории») прибегает к сверхмногоголосию, он выбирает именно вариантность, в то время как, например, Лигети, один из первооткрывателей сверхмногоголосия в XX веке (наряду с Пендерецким), придерживается принципа серийного канона (в «Атмосферах»).

Еще один элемент искусства композиции барочных концертов, выявленный в ритме, — игровое ритмическое варьиро-

The image shows a musical score for a hymn, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment lines (Right and Left Hand). The lyrics are written under the vocal lines. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are: "Кто твою, Спасе, ризу раздра".

System 1 (Soprano):  
 I: Кто твою, Спасе, ризу раздра,  
 Д. II: [Piano accompaniment]  
 III: [Piano accompaniment]

System 2 (Alto):  
 I: Кто твою, Спасе, ризу раздра,  
 А. II: [Piano accompaniment]  
 III: [Piano accompaniment]

System 3 (Tenor):  
 I: Кто твою, Спасе, ризу раздра,  
 Т. II: [Piano accompaniment]  
 III: [Piano accompaniment]

System 4 (Bass):  
 I: Кто твою, Спасе, ризу раздра,  
 Б. II: [Piano accompaniment]  
 III: [Piano accompaniment]

вание слов. Эта, казалось бы, небольшая деталь заслуживает внимания как важный стилистический симптом. Рассмотрим ее роль на примере той же «Херувимской» Калашникова, великолепного памятника русского музыкального искусства эпохи барокко.

Игра с божественным словом была запрещенной ересью в «словесной мелодии» знаменного распева. Еретической была бы не только перестановка ударения на несоответствующий слог, но и само повторение слова, «усугубление речей». В знаменной «Херувимской» слова «иже херувимы» распеваются, но не повторяются. Повторения возникают лишь в поздних распевах — киевопечорском, виленском, греческом.

Здесь, в праздничном барочном концерте, светском по внутренней сущности, архаические церковные слова остаются лишь формальной жанровой эмблемой. Как пишет в связи с «Херувимской» Калашникова Успенский, «лаконичность текста и абстрактное содержание гимна «Иже херувимы», а также трудный для по-

нимания дословный перевод его с греческого — все это не благоприятствовало синтезу слова и музыки» (149, с. 36).

Ритмическая игра с молитвенным словом, которую мы видим уже в первом, торжественном звучании рефрена *tutti*, здесь не небрежность, а особый художественный прием. Повторяя слова «иже херувимы», Калашников их переритмизует, удлиняя или сокращая музыкальную «синтагму» и даже синкопически переставляя ударение — «херувимы»:



Временное и акцентное варьирование, которое делается на слове «херувимы» (вариации протяженности — 5, 6, 4, 6 четвертных), будучи чуждым культовой русской музыки, составило одну из особенностей ритмики (и слова, и музыки) русских народных песен, особенно хороводных. Этот подлинно фольклорный прием и стал симптоматическим штрихом нового времени в стиле русских хоровых концертов разбираемого периода.

Для музыкального языка русских барочных концертов существенно присутствие в нем музыкально-риторических фигур, которым концерты обязаны, в частности, и моментами самой высокой, патетической выразительности.

В эстетических и музыкально-теоретических взглядах Коренева, Дилецкого риторике принадлежит почетное место. Пышные восхваления ритору и риторике возносит Коренев в трактате «О пении божественном по чину мусикийских согласий» (159, с. 92). Дилецкий на положениях и понятиях риторики строит несколько отдельных глав «Мусикийской грамматики»: «О диспозиции, то есть о разделении на части», «О изобретении («инвенции»), то есть об изыскании композиторских приемов», «О диспозиции, то есть расположении композиции, уже указанном», «О эксордини, то есть о начале композиции», «Об амплификации, то есть о расширении композиции» (53, с. 338, 373, 374, 391, 392). По мнению Захаровой, вступительный раздел самого трактата «Идея грамматики мусикийской» по форме построен с учетом правил ораторской диспозиции (58, с. 115). Из музыкально-риторических фигур Дилецкий демонстрирует самые распространенные *anabasis* и *katabasis*<sup>1</sup>: называя их «восшествие» и «нисшествие». Он пишет: «Егда хочеши силу естества изобразити чрез концерты, дабы един по единому восходил (якоже «взыде на небеса»), тогда имаши последовати концертову возшествию; еже ти угодно будет, или иному коему правилу — имаши последовати такожде. Егда будет текст «сниде на землю», тогда последуй низшествию тому, еже ти будет усердно и ко твоей случится фантазии» (159, с. 110). Мелодичес-

<sup>1</sup> Систематизацию музыкально-риторических фигур см. в статье О. Захаровой (57).

кое «восшествие» и «нисшествие» голосов в соответствии со смыслом текста автор проиллюстрировал двумя нотными примерами. Это соответствие музыки слову он и назвал «естественным правилом». «Риторическое» Дилецкий рассматривал как полезный для создателя музыки способ осознания собственной фантазии.

Ту же пару фигур, что и в «Грамматике», мы встречаем у Дилецкого в его музыкальных произведениях, как в «Воскресенском каноне», где восхождение и нисхождение линий голосов дано на словах «яко воскресе» и «сниде».

Среди тех выразительных деталей музыки хоровых концертов, которые допустимо рассмотреть в плане риторических изобразительных фигур, выделим следующее: 1) «классические» общеевропейские фигуры, систематизированные в западных теориях, 2) музыкальные обороты, совпадающие с известными фигурами или параллельные им благодаря общности музыкальных средств, 3) изобразительно-выразительные фигуры чисто русского изобретения, по всей вероятности, без специальной мысли о западных фигурах, возникшие в силу тенденций русского барокко к яркой аффективной впечатляемости музыки.

В разбираемой группе партесных концертов (публикации Успенского, Герасимовой-Персидской, Протопопова, Скребкова, в отрывках — у Ливановой, Келдыша) первый тип фигур представлен уже названными *anabasis* и *katabasis*, также *exclamatio* («восклицание»), тиратой.

*Exclamatio* используется как средство яркой аффектации и патетики. Его «классический» вид — это одна, часто высокая нота с паузой, приходящаяся на словесные восклицания (o! ah!) или на односложные эмоциональные слова. Такое употребление фигуры мы и видим в русских концертах. Нарочитость ее применения по всем правилам «грамматики» следует уже из того, что до партесного стиля явления паузы в русской музыке не существовало.

*Exclamatio* как чрезвычайно аффектированный, патетический прием вводится в ряде концертов *u tutti* в моменты усиливающих повторов слов: «слез, слез не премолчи» (в «Услыши, господи, молитву мою»), «всех, всех, всех, всех подыдем» (в «Херувимской» Калашникова), «помышляю смерть, смерть, смерть» (восемь раз подряд — в «Плачу и рыдаю» украинской публикации), «чудо совершися днесь, днесь» (в «Велие и преславное чудо»). Вспоминается почти аналогичное звучание такого же ритма с паузой в Третьем мотете И. С. Баха («*Jesu, meine Freude*»), при повторении слов в пятиголосном *tutti* — «*Es ist nun nicht, nicht*».

Иное звучание *exclamatio*, но тоже в «высоком штиле», находим в концерте Титова «Рцы нам ныне», на восклицании «О» в многократно повторяющейся фразе «О неизглаголанного к нам». В этом славильном, приветственном концерте восклицание «О» — одна из основных интонаций; она обыгрывается также и в виде одного звука без аффектирующей паузы («о суетного», «о преходящая» и т. д.).



Один из самых впечатляющих эпизодов среди русских концертов — второй, активный раздел концерта «Кто ны разлучит», также использующий патетический эффект exclamatio:

53 „Кто ны разлучит“

скорьбь          глад

не разлу-чит от любви бо-жи-я,      не \*)

не          глад

не разлу-чит от любви бо-жи-я,      не

меч

разлу-чит от любви бо-жи-я,      не разлу-

меч

смерть

чит от любви бо-жи-я,      не разлу-чит от любви бо-жи-я,

смерть      \*)

чит от любви бо-жи-я,      не разлу-чит от любви бо-жи-я,

\*) Исправления текста Вл. В. Протопопова.

Патетичны слова эпизода, и в них идет неуклонное нарастание эмоции:

скорьбь	не разлучит	от любви божия,
глад	не разлучит	от любви божия,
меч	не разлучит	от любви божия,
смерть	не разлучит	от любви божия.

Музыкальное exclamation приходится на краткие эмоциональные слова, которые решительно отсекаются от продолжения: скорбь, глад, меч, смерть. Совершенно необычно выполнено exclamation фактурно. Данный эпизод оформлен в концерте как трио, и «восклицание» падает на фонически необычную пустую квинту дисканта II и баса I. Разобранный эпизод удивителен по яркости столь лаконичных средств<sup>1</sup>.

Музыкальный эпизод с вокальными партиями и фортепиано. Видны следующие фрагменты текста:

и и ЕОМЕ КО МЕ МА  
 со го ро ЕОМЕ КО ГО ЕОМЕ  
 ЕО ГО РО ЕОМЕ КО ГО ЕОМЕ  
 ЕО ГО РО ЕОМЕ КО ГО ЕОМЕ  
**С** Я С Л Е П О ТЬ  
 НА НАШЕ ГОЛОВОЕ  
 КТО МЫ РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 КТО МЫ РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ  
 РА АС УИТЕ Ш АИ ОЕ БО ЖИ

<sup>1</sup> Отметим одну метрическую особенность. «Восклицание» приходится попеременно то на сильную, то на относительно сильную долю, так как ристинатая фраза каждый раз смещается на полтакта. Музыкальный же смысл от подобных смещений не меняется; в этом стиле сильная и относительно сильная доли примерно равны.



Тирата, особенно в ее самом простом и распространенном виде, в объеме кварты или квинты (*tirata mezza*), вошла как естественный элемент в русский музыкальный язык, начиная с партезного стиля. Быстрый энергичный разбег тираты использовался в связи с разными текстами, а с развитием инструментальной музыки и не предопределялся словесным текстом. И лишь в отдельных случаях он сохранял узнаваемую преемственную связь с первоначальной эмблематикой — изображением стрел, молний как атрибутов бога войны Зевса, обобщенной передачей воинственного и героического аффектов. Например, в XIX веке, у Глинки в блеске оркестровых тират буффонного рондо Фарлафа передан напускной героизм трусливого витязя. Таким же тематически

разнообразным было существование тират в зарубежной музыке XVIII—XIX веков. И в русских партесных концертах XVII—XVIII веков тирата применяется то как обобщенный мелодико-ритмический оборот, то как связанный со старой эмблематикой. Так, в 12-голосном концерте Титова «Радуйтесь, радуйтесь» весь первый раздел пронизан ликующими тиратами, пробегающими и снизу вверх и сверху вниз<sup>1</sup>. Они приходятся на слова «радуйся», «воскликните», «богу» и далеко отстоят от воинственно-героической тематики. В «Рцы нам ныне» Титова тираты сопровождают слова «ныне», «Давиде», «нечестивый», «и высящася» и имеют аналогичную обобщенную трактовку. Наоборот, в концерте «Божественный гром» (149, № 2), приходясь на слово «гром», тираты приобретают свое старое, специальное значение. Но и тут видны своеобразные условия, нетипичные для западной традиции: тираты поются параллельными терциями, вместо рисунка быстрых одноголосных «стрел». Преимущественно тираты оказываются «общими местами» в стиле данных концертов.

Ко второй группе фигур, совпадающих по смыслу и мелодическому характеру с западными или параллельных им, можно отнести украшающие мелодические распевы. На Западе они назывались *Manieren* и имели общность с григорианскими юбилациями на слове «*Alleluia*». В России украшающие распевы ведут свое начало от фит и лиц в знаменном пении, то есть имеют также древнюю и совершенно самостоятельную традицию. Примечательно, что если в Германии в период Реформации в протестантских песнях длинные декоративные распевы были исключены (симметрично-размеренная музыка в народном духе без старинных длинот была эстетическим требованием протестантов), то в России фитные украшения собирались в специальные сборники «фитники» (в XVI и особенно в XVII веке) и этот род пения любовно оберегался. В барочных русских хоровых концертах витиеватые пространные распевания составили необходимый элемент языка и в новых стилистических условиях продолжили еще не заглушающую традицию фитного пения. Из особенно пышных концертирующих распевов (у солирующих партий) укажем примеры в «Велие и преславное чудо» («И на земли мир» у теноров I, II), «Херувимской» Калашникова («всякое ныне»; «ныне житейское» у теноров I, II и дискантов I, II).

К совпадающим фигурам могут быть отнесены повторения — «ни скорбь, ни глад, ни беда, ни меч, ни смерть, ни живот» из «Кто ны разлучит» (существует целая группа музыкально-риторических фигур повторения), мелодическое кружение (сравнимое с фигурой *circulatio*) — «головной мотив» хора «Велие и преславное чудо», имеющий цитатное сходство с круговращением в фите «снедна».

Изобразительно-выразительные фигуры третьей группы, наиболее индивидуальные, — самые многочисленные и разнообразные.

<sup>1</sup> Фрагменты этого концерта опубликованы Келдышем (87, с. 73—86).

Приблизительно то же соотношение групп фигур можно наблюдать у такого современника русских авторов, как И. С. Бах: основной фонд его аффектно-риторического языка составляют стилистически индивидуальные находки.

В концерте «Божественный гром» неизвестный автор XVIII века, наряду с раскатом тират на слове «гром» изобрел еще несколько музыкальных штрихов, дабы красочно запечатлеть смысл этого слова. Отчеканивая изображаемое слово «гром», он повторил его восемь раз подряд, передав «громоухание» самими ритмическими ударами односложного и однонотного слова. (В продолжении этого концерта также средствами ритмического отчеканивания и обрыва на паузе проиллюстрированы слова «и отсекателю ересей».)

Самобытнейший по музыкальному изобретению концерт — «Небеса убо достойно да веселятся» (неизвестного автора XVIII века). Концерт не содержит контрастов, он одноаффектен, соответственно, в нем один темп и один размер — С. Его идея — передача веселия и радости «на все лады». Неизвестный автор не только передает оживленность, бодрость благодаря энергичному «скачкообразному» движению, но и вносит изобразительность — имитацию колокольного звона, праздничного многоголосного трезвона. В тактах 9—10 у всего хора появляются радостно-дробные ритмы («земля же да радуется, да радуется, да радуется»), затем на самых высоких нотах у дискантов возникают как бы переливы верхних звуков звонницы (т. 12)<sup>1</sup>; в среднем разделе — эффектное сопоставление редких гулких ритмических «ударов» басов и скорого движения у теноров (текст «да празднуй же» проходит в полихронном звучании четверного увеличения / уменьшения — т. 24—25), после чего все партии хора словно превращаются в самозвучные инструменты и составляют ансамбль из ударно-тембровых перезвонов совсем не вокального характера, обыгрывая неподвижно стоящее мажорное трезвучие («видимый же весь», тт. 28—30), — вот он, натуральный трезвон гармонически настроенных русских колоколов!

Успенский в анализе этого концерта пишет, что четкий метроритм временами напоминает плясовую (149, с. 32). Да, здесь есть и плясовая ритмическая живость и имитация инструментального звучания: эти «ереси», гонимые в дверь, вошли в русский хоровой концерт через окно благодаря индивидуальной творческой фантазии оставшегося безымянным русского автора.

<sup>1</sup> Финдейзен нашел сходный эффект колокольного звона в некоторых панегирических петровских кантах: «Если вслушаться, например, в некоторые виваты, обычно заключающие встречные канти, особенно после «Полтавской битвы» и заключения «Ништадтского мира», едва ли нельзя здесь, именно в дробных, ликующих переливах верхних голосов, видеть подражание светлому, радостному перезвону дискантовых колоколов» (181, с. 684). Ритмические «переборы» в дискантовой партии концерта «Небеса убо достойно да веселятся» несколько сходны с теми, которые в следующем столетии появятся у Мусоргского в колокольном звоне из «Бориса Годунова» (в верхних голосах).

Своеобразие ритмической системы и значимость ритмического элемента существенно дорисовываются при взгляде на формообразование хоровых концертов разбираемого периода.

Здесь мы констатируем следующие важные факты: основой формообразования в самых типичных случаях являются метрические контрасты, метроритм несет функцию и тематическую, и жанрово типологизирующую, ритм вмещает в себя и понятие темпа.

Наблюдение, что из метрических контрастов складывается форма, иногда очень крупная (как «Господь просвещение мое» Редрикова, 200 тактов или гигантский «Воскресенский канон» Дилецкого, свыше 540 тактов), сделано всеми, кто специально изучал образцы русского и украинского концерта.

Метры, размеры были настолько видными атрибутами музыки в период русского барокко, что некоторые произведения (Службы, их части) получали названия в зависимости от размеров, например, «пропорциональная», «сигмовая», указывавшие в первом случае на главенство большой или малой «препорции» ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ), во втором — на заглавность размера С (Ф) (см. об этом 139, с. 231 и 106, с. 239).

Как уже говорилось, основные метры в русском хоровом концерте были связаны с разными ритмическими рисунками, ритмоформулами и типами выразительности. Чередование контрастных размеров (С, Ф и  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ) создавало черты цикличности, благодаря чему типичным видом концертной композиции стала контрастно-составная форма<sup>1</sup>.

Размер  $\frac{3}{4}$ , более редкий в концертах, чем  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ , не обладал особыми ритмоформулами и не вел к непрерывной цикличности и контрастной составности, уровень его контрастности с размерами С и Ф был средний.

Композиционная роль метров еще более проясняется при рассмотрении вопроса о тематизме.

Понятие темы в западноевропейских музыкальных трактатах XVI — первой половины XVIII века было представлением только о важном мелодическом голосе полифонии: пропоста канона, контрапункт к *cantus firmus*, тема фуги. К концу XVIII века за словом «тема» закрепилось гомофонное понятие, обозначающее построение типа периода. Тема в полифоническом смысле относится к области письма, фактуры, тема в гомофонном — к области формы, архитектоники.

В русских концертах есть тема, тематическая работа в старом контрапунктическом смысле, поскольку широко применяются имитации, встречаются каноны, постоянны контрапункты (часто как варианты). В гомофонном же понимании в барочном многоголосии тема еще не формируется, поскольку не культивируется индивидуальная тема-мелодия, царящая над всеми голосами. Преимущество имеет выделяющаяся по тембру и обычно умножаемая по

<sup>1</sup> Понятие и термин Протопопова (133, 135).

количеству голосов партия теноров (это также «путь» в строчном пении, место проведения знаменной мелодии в многоголосных обработках). Иногда на ведущую роль претендуют дисканты. Барочное сверхмногоголосие по своей сущности антимонодийно, направлено прямо в противоположную сторону от становления индивидуализированного мелодического тематизма. И если в 3-, 4-голосии тенора могли выделиться на фоне немногих других партий, то в варианном 12-, 24-, 48-голосии сам замысел отечественных авторов состоял в наслоении грандиозной массы вокальных линий без обособления какой-либо одной из них<sup>1</sup>.

Когда же мелодия не тематизируется по вертикали, в фактуре, она не может тематизироваться и по горизонтали, в форме. Нормой в русских барочных концертах является отсутствие точных реприз мелодического материала.

Из этого правила есть исключения, в первую очередь в больших концертах. Так, в грандиозном «Воскресенском каноне» Дилецкого по крайней мере четыре построения повторяются репризно<sup>2</sup>. В «Херувимской» Калашникова и «Велие и преславное чудо» есть репризы в мелком плане, на малом уровне формы (внутри рондообразных частей контрастно-составной формы). В других случаях встречается то, что Протопопов, анализируя «Рцы нам ныне» Титова, назвал «„избирательной“ репризностью» (106, с. 245).

Однако нетематический в гомофонном смысле материал используется в крупной развитой форме, кристаллизующей функции своих разделов, вырабатывающей принципы контраста и повтора, типичные принципы тематической композиции. В этих-то условиях музыкального языка русского барокко важнейшие новые, идущие от гомофонии функции тематизма берет на себя метр, нередко соединяясь с фактурой. Тематические функции метра таковы: конкретное аффектное содержание, конкретная структура (метрическая формула), а в процессе развития — повторение, репризное возвращение, смена новым метром, связанным с другим, часто противоположным аффектом.

При такой тематизации через метр, в отличие от тематизации через мелодию, характерной для западноевропейской музыки того же исторического периода (достаточно упомянуть И. С. Баха, Генделя), музыкальные формы русских барочных концертов оказались чрезвычайно своеобразными.

Первая особенность их в том, что при мелодически нетематизированном и чисто вокальном материале используются те же формы, что в западных инструментальных, полностью тематизиро-

<sup>1</sup> «Господство принципа вариантности и в этом случае не позволяет выделиться ни одной из партий как главенствующей», — пишет Герасимова-Персидская, анализируя концерт на текст Дамаскина «Се лежу» (45, с. 380).

<sup>2</sup> Укажу их по страницам публикации Герасимовой-Персидской: 119, с. 19 и 56, с. 30 и 39, с. 50 и 70, с. 50 и 55 (в последнем случае дана вариация материала).

ванных композициях. основополагающая среди этих форм — концертная форма барокко (староконцертная форма), законченные образцы которой созданы Вивальди, И. С. Бахом, Генделем.

Вторая особенность — структурное многообразие концертов, в частности, многообразное воплощение концертной формы. Виды форм встречаются следующие: бесконтрастные единого развития, хотя бы и допускающие членение по цезурам (таков «Божественный гром» — 149, № 3 — с глубокой членящей цезурой в т. 20), бесконтрастные трехчастные («Небеса убо достойно да веселятся» — 149, № 7), контрастные трехчастные («Помышляю день страшный» — 149, № 4), контрастные концертные (4-частный «Божественный гром» — 149, № 2, 5-частный «Седе Адам прямо рая» — 119), контрастно-составные 2-частные, 4-частные («Радости мое сердце исполни, дево» — 149, № 6; «Услыши, господи, молитву мою» — 149, № 8), контрастно-составные 2- и 3-частные с концертными составляющими разделами («Велие и преславное чудо», «Херувимская» Калашникова, «Рцы нам ныне» Титова), контрастно-составные концертные формы (5-частный «Кто ны разлучит» — 149, № 5; 5-частный «Кто твою, спасе, ризу раздра»; 17-частный «Воскресенский канон» Дилецкого), контрастно-составные с контрастными составляющими разделами (5-частные «Плачу и рыдаю», «Виждь мою скорбь»), контрастные многочастные формы индивидуального строения («Торжествуй, Российская земле» — 119).

Приведем композиционные схемы основных контрастных и контрастно-составных форм, где одинаковыми буквами обозначены одинаковые метры (размеры) соответственно их тематическим функциям в музыкальной форме.

«Помышляю день страшный»

A      B      C  
 $\frac{6}{4}$      $\Phi$      $\frac{6}{8}$

«Божественный гром»<sup>1</sup>

A    B    A    B (a)  
 $\Phi$     $\frac{3}{4}$     $\Phi$     $\frac{3}{4}$  ( $\Phi$ )

«Радости мое сердце исполни, дево»

A      B  
 $\Phi$        $\frac{3}{2}$

«Услыши, господи, молитву мою»<sup>2</sup>

A    B    (a)    B    A    B    (a)  
 C     $\frac{3}{1}$     (C)     $\frac{3}{2}$     C     $\frac{3}{1}$     (C)

<sup>1</sup> Размер  $\Phi$  в конце занимает только два каденционных такта.

<sup>2</sup> В скобках — короткая вставка и концовка, в четыре и в три такта.



«Велие и преславное чудо»<sup>1</sup>

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{a b a b a b} \\ \text{♢} \end{array} \qquad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{c d c d c} \\ \text{3/1} \end{array}$$

«Херувимская» Калашникова<sup>2</sup>

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{a b a b a b a} \\ \text{c} \end{array} \quad \left| \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{c d c d c} \\ \text{3/2} \end{array} \right. \quad \left( \begin{array}{c} \text{a} \\ \hline \text{C} \end{array} \right) \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{c d c d c} \\ \text{3/1} \end{array} \quad \left( \begin{array}{c} \text{a} \\ \hline \text{C} \end{array} \right) \quad \text{A}_1 \quad \left| \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{C} \end{array} \right.$$

«Кто ны разлучит»

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{♢} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{♢} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \left( \begin{array}{c} \text{b} \\ \hline \text{♢} \end{array} \right)$$

«Кто твою, спасе, ризу раздра»

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{4/4} \end{array}$$

«Воскресенский канон» Дилецкого<sup>3</sup>

с. 15 16 17 23 24 30 31 40 41 50 54 55 56 66 72 79 81

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array}$$

«Плачу и рыдаю»

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{3/4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{4/4} \end{array} \quad \left| \begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \right. \quad \left| \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \right. \quad \left| \begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{3/1} \end{array} \right. \quad \left| \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{4/4} \end{array} \right.$$

«Торжествуй, Российская земле»

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{3/4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{6/4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{AB}_1 \\ \hline \text{3/4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{2/2} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{3/4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{2/2} \end{array}$$

Концерты многообразны и не сведены к единому образцу и в отношении господствующего метра. Среди них есть метрически единые и контрастные, метрически замкнутые и разомкнутые, с ведущим четным и нечетным размером, идущие от четного метра к нечетному и наоборот. Несмотря на всевариантность случаев, заметны ведущие тенденции. «Главным» метром чаще других является четный, «сигмовый» (С, ♢): им организуется первая часть, его вставки включаются в нечетные трехдольные разделы, на него

<sup>1</sup> Строчными латинскими буквами обозначены членения по принципу концертной фактуры: а, с — tutti, b, d — trio.

<sup>2</sup> Раздел А<sub>1</sub> необычен: четный по размеру, умеренный по движению, он по словесному тексту и по функции в форме примыкает к средней, медленной части.

<sup>3</sup> Добавлены указания страниц публикации Герасимовой-Персидской.

опираются заключительные такты концерта, он проводится в репризе (в метрически замкнутых концертах). Но трехдольный, «пропорциональный» метр достаточно весом в массе концертной музыки, он не составляет редкого исключения. Метрически замкнутые формы несколько более часты, чем разомкнутые (из наших схем шесть показывают замкнутость, пять — разомкнутость). Замкнутая форма объединяется обычно «сигмовым» метром, что еще раз подтверждает его главенство в ритмике русского барокко<sup>1</sup>.

В области ритмического формообразования русских хоровых концертов можно отметить и некоторые характерные частности. Так, в окончаниях концертов, после ускорения движения, на которое указывается в «Музыкальной грамматике», наступает торжественное, эпическое замедление. И в этой величественности, «важности» концовки узнается та традиция долгих концов, которая отличала и русский знаменный распев, чем, в частности, делала его непохожим на культовые песнопения народов-соседей и в чем, несмотря на логическую естественность каденционного замедления, можно видеть своеобразную черту русской музыки.

### **ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ БОРТНЯНСКОГО И БЕРЕЗОВСКОГО В СРАВНЕНИИ С РУССКИМ КОНЦЕРТОМ БАРОККО**

Хоровой концерт последней трети XVIII и начала XIX века (у Бортнянского) приходится на следующую после барокко эпоху истории искусства. Значительную роль в музыкальном искусстве этого времени сыграл комплекс идей классицизма. Но классицизм в русской музыке не успел развиться в полный рост и быстро уступил место более сильным влияниям эстетики романтизма и законченному направлению реализма XIX века. В самом чистом виде классицизм выразился в оперном творчестве Бортнянского. В хоровом же концерте Бортнянского, Березовского сказались лишь отдельные черты этого направления, причем иные, чем в опере. И тем не менее сумма этих новых черт такова, что по ней можно судить о наступлении следующего исторического этапа в русской музыке и о его особенностях.

По крайней мере следующие классицистские постулаты существенны для новых качеств стиля концерта конца XVIII — начала XIX века: общеевропейский универсализм, стремящийся нивелировать национальные различия стран и народов, унификация мышления и форм выражения, идущая от идеи, сконцентрированной в мысли Буало, — «у разума одна дорога». В столкновении с такими универсализирующими и униформирующими принципами выявлялось индивидуальное своеобразие русской художественной культуры, как и культур других стран.

<sup>1</sup> Все эти варианты метрических комбинаций в форме произведения обобщались и рекомендовались теорией своего времени — см. разделы о сигме и пропорции в «Краткособранной мусикии» (мы приводили этот материал во Введении) (136, с. 299).

Названные классицистские постулаты выразились в закреплении различных музыкальных средств. Так произошла стабилизация хоровой фактуры: не многообразие составов, а классическое четырехголосие, строго функциональное, иногда с удвоением состава. Наступила типизация форм концерта, до конца определились функции составных разделов. Прояснился и функционально упорядочился тонально-гармонический язык. Укрепла и приняла классический вид тактовая система, в которой произошел отбор определенных тактовых размеров, укоренилась развитая система метрических зависимостей, оформилась шкала темпов.

Названные стилевые элементы, показательные для сравнений с барокко, не дают достаточно полной характеристики эстетических основ музыки концертов. Для Бортнянского среди прочего важны и черты раннего национального романтизма XIX века, с чем связано лирическое качество его музыки, создавшее ему исключительную популярность в XIX веке.

Тип ритмической организации концертов Бортнянского, Березовского — это зрелая классическая тактовая система с теми противоречиями ей и отступлениями от нее, которые привносятся нерегулярным ритмом прозаического словесного текста. И в этом соединении универсального европейского такта и старорусской свободной прозы состоит национально своеобразная особенность ритмики, присущая именно духовным концертам.

Зрелая тактовая система, в отличие от стопности и модальности, обладает одной важнейшей эмоционально-динамической особенностью. В интенсивной наполненности ее метрических опор сменами гармонии, мелодическими подъемами, ритмическими продлениями или дроблениями, фактурными уплотнениями, громкостным усилением, агогическим расширением и другими акцентными средствами выражается прилив новых, тонизирующих сил, внесение энергии акцентной декламации, упругости шага, жеста, моторики танца, марша. Такова вообще естественная интонационная среда тактовой системы музыкального ритма. И в русском хоровом концерте исследуемого исторического отрезка нашло свое преломление это характерное интонационное содержание системы классического такта: строгой хоральности была придана упругая пластика равномерных акцентных импульсов с привнесением танцевальных черт, главным образом, изящного менуэта.

Приведем примеры типичных для зрелого такта акцентных наполнений в музыке концертов Бортнянского и Березовского:

Д. Бортнянский. Концерт №1  
„Воспойте господу песню нову“

84. Оживленно

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия начинается с динамического знака *f* и имеет текст: «Вос- поя- те гос- по- де- ви». Фортепианная партия также начинается с динамического знака *f*. Музыкальный стиль характеризуется четкими акцентами и упругим ритмом, соответствующим пометке «Оживленно».

**Allegro**  
Все

6

Я ко ре ша вра зи мо и мне и стре гу

Соллисты

Да ба са

и стре

щи и ду шу мо ю и стре гу

щи и ду шу мо

ю и стре гу

щи и ду шу мо ю

ю и стре гу

щи и ду шу мо ю

**FUGA**  
Moderato  
Все

да по-сты- дят- ся и ис- чез- нут

да по-сты- дят- ся и ис- чез- нут

о-кле-ве- та- ющи-и ду- шу

В начальной фразе концерта Бортнянского сильные доли выделены высоко-долгими звуками (призывными декламационными восклицаниями) и сменами ярко функциональных гармоний Т—D—Т. В отрывках из Березовского — затактовыми устремлениями к опорным долям и более протяженными длительностями с громкостными акцентами.

Одним из показательных свойств классической тактовой системы является метрическая многоплановость, возникающая в результате экстраполяции регулярной метрической акцентности на более высокие метрические уровни, на организацию тактовых групп, построений в 2, 3, 4, 8 и т. д. тактов. Самым прямым следствием является квадратность метрических соотношений разных порядков. Четко организованную квадратность мы видим в приведенном примере второй части концерта Березовского: 16-такт, построенный как 4 + 4 + 4 + 4. Особенно хорошо прослушивается периодичность последних трех 4-тактов благодаря заметным началам с долгого звука и гармонической секвентности.

Заметим вместе с тем, что гармония в некоторых моментах еще не вполне подчинена тактовой организации; например, перенесения одной гармонии со слабого затакта на сильную долю здесь

нормативны (см. пример 54). Это остаток барочной гармонической «текучести» в классицистской упорядоченности музыки конца XVIII века.

В соотношении строгой тактовости и организации имитационной полифонии в русских концертах разбираемого периода наблюдается совершенно та же картина, что и во всех стилях полифонии на гармонической основе: имитационные построения вырисовывают периодичность тактов и тактовых групп, способствуют метрической пульсации. Исключение, в то же время подтверждающее правило, составляет такт на  $\frac{4}{4}$  (С): в нем метрически уравниваются сильные и относительно сильные доли, поскольку тема в имитационном развитии вступает то с первой, то с третьей доли такта. Такое перемещение не меняет ее интонационно-ритмического содержания<sup>1</sup>. Точно так же трактуется сложный такт, особенно на  $\frac{4}{4}$ , в фугах И. С. Баха.

Классической тактовой системе с ее четкой метрической пульсацией присуща также четко дифференцированная шкала темпов. Последняя приобрела в музыке абсолютную градуированность, начиная с изобретения метронома. В концертах Бортнянского видим типично классическую выстроенную шкалу темпов: очень медленно, протяжно (*largo*), медленно (*adagio*), нескоро (*moderato*), довольно скоро (*andante*), скоро, оживленно (*allegro*). Из тактовых размеров установились немногие классические виды:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ , редко  $\frac{6}{8}$ ; «большая» и «малая пропорции» ( $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ) в концертах Бортнянского совершенно вышли из употребления.

Классицистской упорядоченности и многочисленным симметричным элементам в ритмике разбираемого стиля противостоят примечательные элементы асимметрии: неквадратность, неповторность ритмических рисунков, противоречия музыкальной и словесной акцентности, расцененные Чайковским как нарушения просодии. Все они связаны с прозаической нерегулярностью ритма словесного текста.

Каково в целом соотношение музыки и слова в концертах Березовского, Бортнянского?

Мнение всех историков русской профессиональной музыки склоняется к одному: не слово, а собственно музыкальная организация властвует в духовных концертах этих композиторов. Вот что пишет, например, Разумовский о двух направлениях в обработках одноголосных культовых распевов — Бортнянского и Турчанинова. «Первое направление состояло в том, чтобы из церковной мелодии, не имеющей музыкального ритма и такта, но вполне подчиненной ритму словесному, создать новую мелодию, входную с церковной мелодией и подчиненную ритму и такту не только словесному, но и музыкальному. Представителем этого направления можно почитать Бортнянского» (139, с. 234).

<sup>1</sup> О малой метрической значимости переноса полифонической темы с сильной на относительно сильную долю пишет Способин: «Перенесение темы на полтакта в сложном размере не в счет, так как оно почти не меняет размещения ударений» (166, с. 329).

Композитор, музыкально мыслящий в строгой тактовой системе, сталкивается со значительной трудностью, имея перед собой прозаический текст, по отношению к которому он обязан соблюдать правильную просодию. Выход отыскивается в том, что к сильным долям приурочиваются самые яркие эмфатические акценты, а на остальных частях такта размещаются безударные и слаבודарные слоги, иногда тесно сгруппированные, иногда пространно распетые. В таких условиях постоянно возникает одна своеобразная особенность ритма: многообразная переменность ритмического рисунка от такта к такту. Вот пример из концерта № 32 Бортнянского (начало):

Д. Бортнянский, Концерт № 32  
«Скажи ми, господи, кончину мою»

Покойно

55 Ска. жи ми,

р Ска. жи ми, гос. поди, кон. чю. ну мо. ю и чис. ло дней мо. их

Ко. е есть, да ра. зу. ме. ю, что ли. шю. ся аз;

В этом отрывке мы видим большую заботу о правильности просодии, гибкую передачу многообразной, нерегулярной ритмики слова в хоровом четырехголосии. Тем не менее русских музыкантов XIX века, продолжавших быть строжайшими блюстителями просодии, ритмизация слова в музыке Бортнянского не удовлетворяла и подвергалась критике.

Так, Львов в книге «О свободном или несимметричном ритме», проведя общую мысль о том, что квадратный ритм и единообразные такты (как условия стихосложения) весьма неудовлетворительны для прозы, показал в примерах из Бортнянского неравномерность скоплений слогов в тактах, ускорения и замедления речи без просодической причины. Например, в одном двутакте — 3 слога, а в следующем 8 слогов (93, с. 8).

Чайковский же не мог примириться с действительным противоречием, которое часто создавалось в расположении акцентов слова и музыки у Бортнянского. Возьмем один из примеров, к которому он оставил редакторское примечание<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> См. цит. на с. 100.

36

Д. Не скоро

Р

От- че наш, и- же е- си на не- бе- сах.

Р

М. Рыцарева, комментируя просодические странности Бортнянского, высказала предположение, что в практическом исполнении акценты неволью делались в соответствии со словом (151, с. 14—15). В результате, несмотря на то, что в стиле Бортнянского в целом такт организован классически строго, в некоторых моментах концертов под воздействием асимметрии прозаического слова композитор оставляет за тактовой чертой лишь разделительную, но не акцентную функцию, отступая в таких случаях от абсолютности действия тактометрической системы в своей музыке. Практически в исполнении подобных мест следует игнорировать тактовую черту с ее акцентностью, в частности, переходить на уровень тактов высшего порядка с их довольно редкими метрическими ударениями.

Возможно, отсюда же, от задачи ритмизации прозы, ведет свое начало эстетизация неквадратности, ставшая заметной чертой русской музыки XIX века. Конечно, проза текста естественно располагала к неквадратности, делала ее словно неизбежной в данном жанре. Но очень интересно видеть, что для Бортнянского, имевшего, разумеется, очень ясное представление о квадратности, неквадратность не была только данью необходимости. Она была и стилистической задачей<sup>1</sup>. При внимательном анализе мы обнаруживаем, что иногда, когда текст точно укладывается в «квадрат», композитор повторяет слова и приводит к неквадратности (например, в разделе на  $\frac{3}{4}$  концерта № 32 — 4+2+2+2). Асимметрия построений, таким образом, была художественно ощущаемым приемом создания серьезной и возвышенной музыкальной речи, не вправленной в разграфленные квадраты ритма стиха или танца.

Проза, старейшая и традиционнейшая русская литературная ритмическая форма, наложила свою печать, как мы видим, и на внутритактовый рисунок, и на «рисунок построений» в ритмике Бортнянского, несмотря на полное соблюдение им общеевропейского такта и метра. Многообразие ритмического рисунка и систематическую неквадратность (изначальную и производную) в музыке конца XVIII — начала XIX века следует расценить как свое-

<sup>1</sup> «Несимметричность строения тем свойственна большинству хоров Бортнянского», — подытожил В. Иванов, исследователь хорового творчества Бортнянского (61, с. 105).

образные национальные ритмические черты, отличающие стиль русского композитора от параллельных западных стилей. В данный период в западноевропейском инструментализме квадратность была исходной нормой (а ее нарушения — особыми приемами). Также и раньше, в вокально-хоровой музыке духовной тематики первой половины XVIII века, бытовали стихи, получавшие то или иное отражение в принципах музыкального ритма. Так, духовные кантаты И. С. Баха были написаны на строфические стихи протестантских хоралов и свободно сочиненные, также стихотворные тексты.

Новые и неожиданные черты национального своеобразия открываются при взгляде на типологию форм хоровых концертов Бортнянского, на их метрические решения.

Как мы уже отмечали, классицистская универсализация и унификация форм выражения сказалась в стабилизации хорового состава и фактуры концертов, формы и функций частей. По сравнению с барочными концертами исчезли, с одной стороны, концерты одночастные, с другой — наиболее многочастные, доходившие до 17 частей. Как норма установился концерт из трех, четырех или пяти частей, подобно составу циклов венско-классических симфоний и сонат. В отличие от инструментального западного цикла, русский хоровой цикл был слитным, имел контрастно-составную форму.

Показателем нового стилистического этапа, по сравнению с концертом барочным, стала индивидуализация материала, кристаллизация тематизма, особенно в заключительных фугах.

Несмотря на европейского типа универсализацию форм и органическую «встроенность» музыки Бортнянского в общеевропейскую стилистику XVIII века, в концертах его удержались элементы русского концертного творчества, идущие от барочного этапа; сказались они и в еще достаточно сильно «половодье» музыкальных форм, и в типах стабилизовавшихся функций частей.

Хотя видов цикла по количеству частей Бортнянским употреблялось всего три, внутри каждого оказалось множество разновидностей. Так, если западноевропейская творческая практика XVIII века — правда, инструментальной музыки — пришла к кристаллизации одного типа трехчастного цикла (быстро—медленно—быстро) и двух видов четырехчастного цикла (медленно—быстро—медленно—быстро в сонате *da chiesa* и быстро—медленно—умеренно быстро—быстро в классической симфонии и сонате), то в собрании однохорных, 4-голосных концертов Бортнянского можно насчитать не меньше четырех видов трехчастного цикла и не меньше семи видов четырехчастного<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Варианты таковы. Трехчастные (слитные) циклы: 1) Б М Б; 2) Б М М; 3) М М Б; 4) М М М. Четырехчастные (слитные): 1) Б Б М Б; 2) Б М М Б; 3) Б М М М; 4) М Б М Б; 5) М Б М М; 6) М М М Б; 7) М М М М.

Б — быстро, М — медленно; все быстрые и все медленные темпы для ясности схемы сведены к этим двум обозначениям.



И все-таки общеевропейская классицистская направленность сказалась в том, что наиболее распространенным (из 35 четырехголосных концертов Бортнянского — 7) оказался цикл, типизированный в западноевропейской музыке как цикл сонаты *da chiesa*. Почти наравне с ним (из 35 концертов — 6) — другой типизированный, трехчастный цикл — Б М Б. В чуть меньшем количестве (из 35 хоров — 5) применен цикл, не приобретший типизации в Западной Европе — М М Б. Кроме того, малый процент этих форм, выделившихся среди других, не говорит о внутрициклической универсализации форм.

Гораздо сильнее сказалась классицистская типизация в стабилизации отдельных функций частей цикла. Такими функциями стали две: функция быстрого финала и функция медленной трехдольной средней части.

Первая из этих функций привычна по западноевропейским нормам XVIII—XIX веков, а также и по нормам циклов русской инструментальной музыки той же эпохи.

Укоренение функции быстрого финала убедительно показывает статистика: из 35 концертов Бортнянского 26 имеют быстрые финалы. Функция быстрого финала стабилизировалась и в метрическом отношении: подавляющее большинство быстрых финалов написано в четном размере,  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{4}{4}$  (С),  $\frac{2}{4}$  — 8 концертов,  $\frac{4}{4}$  (С) — 16 концертов,  $\frac{3}{4}$  — 1 концерт,  $\frac{6}{8}$  — 1 концерт).

Сравним с типами циклов 32 фортепианные сонаты Бетховена: из них 28 имеют быстрые финалы, причем 20 — в четных размерах  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  (С),  $\frac{2}{2}$  (Ф).

Стабилизацию другой функции — медленной трехдольной (на  $\frac{3}{4}$ ) средней части — показывает почти такая же статистика: среди 35 концертов в 23-х они имеются, причем в двух из них (№ 17, 18) — не только в середине цикла, но и в начальной части, а еще в одном (№ 30) — в качестве концертующей вставки в музыку иного характера.

Функция медленной трехдольной части в концертах Бортнянского чрезвычайно своеобразна. Если исходить из общеевропейской типологии частей цикла, такая часть сочетает в органическом синтезе музыкальные свойства медленной части и трио менуэта, то есть циклических функций, четко разделенных и сопоставленных в классической симфонии и сонате (хотя случаи синтеза их были у венских классиков). Такую синтетическую часть можно назвать *Adagio—Menuetto—Trio*. От свойств классической медленной части здесь идет медленный темп (ремарки: довольно медленно, медленно, протяжно, очень медленно, покойно, тихо), от свойств менуэта — танцевальность ритма, нередко характерные «приседания» с гармоническими задержаниями, от трио — фактура в виде параллельных терций или секст с басом, использование трех солирующих голосов.

Одной из черт танцевального ритма здесь является квадратность, последовательно выдерживаемая в начальных построениях. Слаженностью и стройностью ритма *Adagio—Trio* на  $\frac{3}{4}$  выделяет-

ся на фоне сложных сплетений ритмической неквадратности других разделов.

Приведем типичный пример Adagio—Menuetto—Trio  $\frac{3}{4}$  из концерта № 8 «Милости твоя, господи, во век воспую»:

Д. Бортнянский. Концерт № 8  
„Милости твоя, господи, во век воспую“

57 Тихо  
Соло

За- ве- щав за- вет из- бран- ным мо- им,  
клях- ся да- ви- ду ра- бу мо- е- му  
ра- бу мо- е- му

Музыка, исполняемая гармоничным трио солистов, проникнута светлым настроением, охвачена симметрией уравновешенных тактовых «квадратов» (4 + 4), изящно оживлена танцевальными пунктирными ритмами, отделана галантными инструментальными лигами. Общий характер ее — обобщенно-европейский, без преднамеренных «русизмов».

Но как раз Adagio—Menuetto—Trio и оказывается наиболее специфической русской циклической функцией. Такого сплава медленной части с менуэтом как типизированного, устойчивого жанрового явления мы не находим в циклах западноевропейского классицизма. И у такой части есть очень определенный отечественный прототип, содержащийся в барочных концертах. Прототип этот — разделы барочных концертов, написанные в «пропорциях»  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ . Нередко они были средними в формах концертов и иногда представляли собой такое же трио солистов, как в разбираемых частях концертов Бортнянского, с движением верхней пары голосов в терцию или сексту. Таким образом, оформившаяся у Бортнянского жанровая часть Adagio—Menuetto—Trio, где музыкальный язык мало отличим от общего европейского стиля XVIII века, — наиболее своеобразно русская по своему генезису и типологии.

Еще один характерный штрих к портрету Бортнянского как русского композитора классицистской поры — манера ритмически широко растягивать заключительные такты концерта. Сильные замедления концов отличали в русском искусстве многие, также и совершенно далекие друг от друга явления, как, например, чтение нараспев при патриархе Никоне или дирижирование Голованова с характерными «богатырскими» замедлениями.

Кодовые замедления в финалах составили типичный композиционный прием в концертах Бортнянского. Бортнянский то обособлял последние такты темповыми обозначениями «медленнее»,

«протяжно» (концерты № 11, 13), то осуществлял *ritenuto* при помощи крупных длительностей, как в концерте № 14 «Отрыгну сердце мое слово благо»:

Д. Бортнянский. Концерт № 14  
„Отрыгну сердце мое слово благо“

Довольно скоро

58 Все

*f* во век и в век ве - ка, *p* во век и в век

То отступление от классической тактовой системы, которое П. И. Чайковский расценил как нарушение правил просодии, стилистически примечательно и возникло не случайно именно в хоревых концертах Бортнянского. Ради задачи ритмизовать прозу текста композитор сделал шаг к «словесному ритму», к старорусским устоям культового пения. Подобное отступление следует рассматривать как национально своеобразную стилистическую черту, показывающую органическую связь классициста Бортнянского с многовековой традицией русского хорового пения. Таким образом, не только барочный, но и классицистский этап русского хорового концерта продолжает глубокие национальные традиции и обладает очевидной национальной характерностью.

«Итальянец ли Бортнянский?» — называлась статья Н. Компанейского, помещенная в сборнике 1908 года (70).

Мало о каком русском композиторе благожелательный автор мог бы поставить вопрос таким образом. Пожалуй, в истории русской музыки этап Березовского—Бортнянского, особенно раннее творчество последнего, — это период наиболее универсального общеевропейского языка, уравнивающего итальянца и немца, француза и англичанина, русского и итальянца. Но это не процесс одностороннего иностранного влияния на русскую культуру, а участие русского искусства в широком общеевропейском культурном развитии, вызванном идеями Просвещения и характером стиля классицизма. Хотя Россия по своей культуре всегда принадлежала Европе, в стране с такими давними собственными музыкальными традициями этап максимального слияния с Европой не мог быть не отмечен значительными национально своеобразными чертами. Нами были обрисованы те из них, которые видны через призму музыкального ритма.

**РИТМИКА  
РУССКОЙ ОПЕРЫ ДО ГЛИНКИ.**

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ЭПОХИ  
И ОБЩИЕ РИТМИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА  
МУЗЫКИ**

Эпоха конца XVIII — начала XIX века в русском искусстве характеризовалась переплетением различных стилевых направлений, течений, веяний. Здесь и классицизм, и сентиментализм, и черты галантного стиля, и ранний романтизм, и движение к реализму. При этом два явления художественной действительности имели наибольшее значение — утверждение европеизированного классицизма, его эстетики, стиля, языка, и начало становления русской национальной музыкальной школы нового времени, выразившееся в первую очередь в создании русской оперы<sup>1</sup>. Оба явления самым непосредственным образом сказались в ритме как одной из сторон музыкального языка — в ритмической системе в целом, в теоретических представлениях о ритме, в характере ритмического тонуса, в ритмоинтонациях, ритмических рисунках, в типах метрических структур, в соотношении словесного и музыкального ритма, во взаимодействии ритма с музыкальной формой-композицией.

Первый, доглинкинский эпицентр русского национально-самобытного оперного творчества составили «Мельник—колдун» Соколовского, «Санктпетербургский гостинный двор» Пашкевича, «Ямщики на подставе» Фомина и примыкающие русские оперы на русскую тематику. В выработке самостоятельного отечественного музыкального языка особенно велика заслуга Пашкевича, сыгравшего историческую роль создателя русской национальной оперы<sup>2</sup>.

Как можно видеть на примере ритмических средств, в доглинкинскую эпоху уже произошла кристаллизация некоторых элементов, которые вошли в фонд русской классической школы в целом.

Приобщение же русских музыкантов этой поры к западноевропейскому стилю и языку, как мы уже говорили, было бы односторонностью расценивать только как подражание Европе. Такая точка зрения (а она неоднократно высказывалась отечественными

<sup>1</sup> Как справедливо писал Асафьев, «смысл исторического процесса, совершавшегося в русской музыке в эпоху Екатерины II, раскрывается в двух явно уловимых тенденциях: в усвоении выработанных Европой средств воплощения и приемов оформления стихии звука и в постепенном просачивании народных и национальных видов в ассимилируемые формы западноевропейской музыки» (15, с. 26).

<sup>2</sup> Как пишет Рабинович, «„Несчастье от кареты“ — стало первоклассным спектаклем и важнейшим музыкально-историческим фактом, позволяющим нам говорить о В. А. Пашкевиче как о создателе русской оперы» (137, с. 61).

историками музыки<sup>1)</sup> односторонняя, несмотря на то, что сам материал, казалось бы, свидетельствует в ее пользу.

Таковыми свидетельствами становятся иногда и косвенные данные о музыке. Например, в заглавиях и ремарках русских сочинений последней четверти XVIII века читаем: «Начальное управление Олега, подражание Шекспиру без сохранения феатральных (так. — В. Х.) обыкновенных правил», «Педрилло (он тоже в плаще, одет приблизительно так, как Фигаро в «Севильском цирюльнике»)» — ремарка в опере Бортнянского «Сокол» (разрядка моя. — В. Х.). Излюбленной подписью Евстигнея Фомина было: «Eusignio Fominae academico filarmonico».

Приобщение к общеевропейской музыкальной стилистике для русских композиторов означало прежде всего укрепление в их творчестве универсализирующих, униформирующих принципов классицизма.

К типичным проявлениям классицизма относятся, в частности, повторения сюжетов, действующих лиц, имен как среди русских либретто (например, имя Анюта в ранней русской опере «Анюта» на текст Попова, в «Несчастье от кареты» Пашкевича и других, менее известных операх), так и между русскими и иностранными сценическими произведениями (пьеса Лопе де Вега «Сокол Федериго», опера Монсиньи «Сокол» — опера Бортнянского «Сокол»).

XVIII век в русской музыке в жанре оперы дал одного композитора, наиболее чистого классициста, — Бортнянского. О нем как о представителе «эпохи классицизма» пишет Б. Доброхотов (54, с. 45); искусство Бортнянского «на переломе от классицизма к сентиментализму», пользование орнаментикой галантного стиля «уже в соответствии с установками эпохи раннего классицизма» отмечает А. Розанов (24, с. 693 и 701). СтилЮ Бортнянского-классициста свойственны такие черты, которые сближают его с рафинированным французским классицизмом, эмблемой которого считается Версальский сад, разграфленный на правильные квадраты, с деревьями, аккуратно подстриженными в виде шаров и кубов. Аналогичные этому четко разграфленные формы рондо с рефренами, возвращающимися всякий раз без изменений, как бы «с невозмутимым лицом», присущи музыке французских клавесинистов. «Красивое, формально стройное и уравновешенное» ставит у Бортнянского на первый план Рабинович (137, с. 118).

Музыкальный театр XVIII века во многом закрепил те особенности, которые сопровождали русский драматический театр, родившийся за сто лет до музыкального.

Демин в книге «Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. Новые художественные представления о мире,

<sup>1</sup> «Весь период екатерининской оперы обычно характеризуют одним понятием: подражательность», — констатировал существование этой точки зрения Асафьев, ссылаясь, в частности, на мнение Булича (15, с. 26—27).

природе, человеке» выделил «живость» героев русских пьес как новое качество человека в истории русской культуры. «Укажем на важнейшее из таких качеств — подвижность персонажей. С небывалой подробностью и детальностью авторы пьес изображали внешние, физические действия людей. Персонажи у авторов пьес много передвигались, пребывали в постоянном движении» (52, с. 27). В качестве параллелей, доказывающих появление «живости» в общественном мироощущении вообще, а не только в театре, Демин ссылается на наблюдение Б. Михайловского и Б. Пуришева о состоянии движения у персонажей церковных фресок XVII века (104), на появление поворотов и наклонов в иконе ушаковской школы, на серию стихотворений Симеона Полоцкого об оживших типажах икон и картин (52, с. 43—46). Входя в социальные причины появления энергичного героя в русском искусстве, автор книги констатирует, что «вторая половина XVII в. породила в России большой отряд энергичных практических деятелей, какого не существовало в первой половине века» (52, с. 104). Дальнейший «великий метаморфозис» петровских преобразований дал еще более мощный разгон социально-культурному движению России.

Театр, в отличие от стиха и фрески, по самой своей природе воплощение движения. С возникновением музыкального театра в истории русской профессиональной музыки наступил период, когда впервые появилась музыка, пронизанная радостным равномерным ритмическим движением, тонирующей пульсацией, энергичными, «мускульными» регулярными акцентами, периодичными фигурами различных «жанров движения» — марша, менуэта, полонеза, — решительными интонациями декламационных пунктирных ритмов и боевых тират, а также бойкими плясовыми русскими народными ритмами, впервые проложившими себе путь на большую сцену, причем европейского образца<sup>1</sup>.

Высокий темп начинает даже составлять важную специфическую особенность русской комической оперы как жанра. Как пишет Левашев, «арии и ансамбли в старинной комической опере выполняли функцию местных и общих кульминаций и были, как правило, весьма активными по характеру движения» (120, с. 275). В качестве примера он приводит темпы номеров оперы Пашкевича «Скупой»: из 14 имеющихся номеров 8 написаны в темпе *allegro*, 3 — в темпе *presto*, остальные 3 (*largo*, *moderato*, *tempo di minuetto*) не являются по-настоящему медленными (120, с. 275).

Общая активность тонуса сказалась в характере оркестровой фактуры, в которой струнные получили не кантиленную, а моторную функцию, наполнились всевозможной пассажистикой. Эту особенность оркестра XVIII века подметил и обобщил как типичную Глинка в своих «Заметках об инструментовке», в разделе «Смычковые инструменты»: «Оттого действуют и получают силу только

<sup>1</sup> Высокий эмоциональный тонус равномерных ритмов был подмечен теоретиками ритма: «в заметной размерности времени действительно лежит радостный момент» (233, с. 2), «свойству размерности близка праздничность» (217, с. 49).

в массе. Их главный характер — движение. Чем больше движения, зменных извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка. От смычковых инструментов зависит и прозрачность, и настоящая сила оркестра. С этой стороны выше всех по оркестровке — Глук, Гендель и Бах» (48, с. 181). Ритмическая организация музыки русской оперы последней четверти XVIII — первых десятилетий XIX века характеризуется всеми атрибутами сложившейся, развитой тактометрической системы. Здесь и неизменность такта, акцентуация сильной доли, определенный, ограниченный отбор тактовых размеров, причем только из числа простых и сложных (без смешанных) — С ( $\frac{4}{4}$ ), Ф ( $\frac{2}{2}$ ),  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  — здесь и «метрический период» как основополагающая структура классической музыкальной формы, многоплановая регулярность, сопутствующая активно выявленной тактометрической системе, квадратность как регулирующая норма метроритмического экспонирования и развития. На фоне системоопределяющих элементов классического метра как противоречащий фактор яркой и характеристичной выступает неквадратность.

В связях музыки со словом наступает нечто принципиально важное. Начиная с оперы, русская профессиональная музыка впервые прочно соединяет свою судьбу не с прозой, а со стихом, и этот союз пройдет в дальнейшем как ритмический принцип через всю классику XIX века, частично сохранится и в XX веке.

В музыке русской оперы тактовая система взаимодействует со стихом и косвенно, и прямо. Косвенно, поскольку любой метрический 8-такт с его четырьмя соотнесенными двутактами имеет прямую аналогию с четверостишием. Прямо, потому что в русской опере стиховая метрика, структура строфы в типичных случаях служит практической основой для метрической организации музыкальных произведений в крупном плане, для метрического построения музыкальной формы.

Представляют интерес теоретические взгляды русских композиторов на музыкальный ритм, обусловившие особенности практической организации ритмической стороны в их произведениях. Конечно, необходимым знанием была элементарная теория музыки, говорящая о строении тактов, видах размеров, длительностях и подобных простейших понятиях. Но ничуть не менее важным представлением в области ритма для музыкантов была теория стихосложения, понятия о стопах, рифмах, строфике, правиле альтернанса, мужских и женских окончаниях и т. п. Причем эти представления держали в поле зрения не только современную композиторам XVIII — начала XIX века теорию квалитативного, тонического стиха, но и теорию квантитативного, античного стиха как исходную классическую для европейского стихосложения в целом. Об оснащении русских музыкантов знаниями теории стиха как теории ритма говорят и их произведения, где твердо выдержаны определенные принципы «переложения стихов на музыку» (о них скажем немного позже), и опубликованные теоретические суждения, ставшие достоянием культурных слоев России.

Из таких теоретических высказываний привлекает внимание вступительная статья к единственной русской оперной партитуре, изданной в XVIII веке, партитуре исторического представления «Начальное управление Олега» на текст Екатерины II с музыкой Сарти, Пашкевича и Каноббио (1791). Во вступительной статье («Объяснение на музыку, г-ном Сартием сочиненную...»), подписанной Н. Львовым как переводчиком<sup>1</sup>, указывается, что в номерах V действия используются размеры древнегреческой трагедии и тип ритмики греческой декламации. Автор вступительной статьи, в частности, пишет: «Я могу сказать, что греческие музыкальные способы, мною употребленные, как размером так и свойством своим, суть таковы, каковы оные быть могли у древних греков». «Г-н Сичкарев переложил оные (строфы и антистрофы. — В. Х.) в стихи, точно такое число стоп имеющие, сколько надобно, и без рифмы, ибо у греков оной не было». «Должно думать, что греческая декламация была положена на нотах...». «Хор, помещенный в разговоре, есть некоторый род речитатива, размером своим, однако, отменный характер от нашего имеющий» (152, с. 5, 4).

Очень содержательное и научно оформленное (со ссылками на древних классиков) «Объяснение» к «Начальному управлению Олега» показательное для истории русской музыки как факт увлеченного внимания к правилам и специфике древнегреческой метрики. Понимание теории музыкального ритма в определенной мере через древнегреческие метрические представления составило одну из характерных граней трактовки ритма и в дальнейшем, в XIX веке, вообще во всей русской музыке дореволюционного периода.

## КЛАССИЧЕСКИЙ МЕТР

Рассмотрим последовательно важнейшие элементы классического метра, прежде всего разного рода симметрии, откristаллизовавшиеся в музыке русской оперы до Глинки: «метрический период», квадратность, многоплановую регулярность, а также характер метроритмической акцентуации.

«Метрический период» — одно из фундаментальных явлений музыкальной композиции гомофонно-гармонического склада. Это одна из тех музыкально-композиционных «формул», без которых не существует музыка гомофонного принципа. Это структура, в которой метр в своей масштабной иерархии дорастает до наименьшей из типизированных классических музыкальных форм — периода. «Метрический период» определяет строение не только форм-миниатюр, но и форм крупных, регулируя строение составляющих их разделов.

Принципиальное значение 8-такта для классической формы

<sup>1</sup> Стасов утверждает, что автором и вступительной статьи, и самой «затен» написать настоящую греческую музыку для «Олега» мог быть никак не Сарти, а только Н. А. Львов (составитель известного сборника русских песен Львова—Прача), здесь подписавшийся только переводчиком (168, с. 316—317).



было декларировано Риманом, в связи с чем описание логического строения 8-такта было им дано во многих работах по вопросам формы, гармонии, метра и ритма («Большое учение о композиции», «Краткое учение о композиции», «Краткое учение о музыкознании», «Упрощенная гармония», «Систематическое учение о модуляции», «Система музыкальной ритмики и метрики» — соотв. 229, 230, 231, 141, 140, 233), в трехтомнике анализов всех фортепианных сонат Бетховена (232). Риман применял термины «8-такт» и «период» как синонимы. Но в его трактовке уже содержалось расхождение между записанными в нотах реальными тактами и «теоретическими» тактами как логическими компонентами целостной метрической структуры. А с течением времени понятие периода превратилось из явления метрического в явление преимущественно тематическое. В результате найденная Риманом метрическая форма 8-такта потребовала специального наименования, типа «метрический период» «метрическая секция», «тактометрический период»<sup>1</sup>.

В музыке русской оперы до Глинки мы находим принципиальную опору на «метрический период», чем стилистика этой эпохи, тяготеющая к классицизму, отличается от стилистики русского хорового концерта барокко. Интересно, что само использование «метрического периода» — в чистом виде, усложненном, завуалированном, упрощенном — служит «лакмусовой бумажкой» для определения степени «классичности», то есть оказывается очень чутким стилистическим показателем.

Среди особенно четких «метрических периодов» мы находим и идеальные 8-такты (по композиторской записи) с полным «представительством» всех метрических функций, и записанные 16-такты, функционирующие как 8-такты, разного рода усложненные «метрические периоды» (с расширениями, в которых такты повторяются), упрощенные квадратные построения, лишь допускающие их трактовку с позиции «метрического периода». На примере оперной музыки становятся очевидными глубинные, принципиальные связи «метрического периода» в музыке с четырехстишием с перекрестной рифмовкой в стихотворном тексте (abab). Но видно также и преобладание музыкального принципа над стихотворным, что выражается в таких поправках к поэтическим рифмам в их музыкальной ритмизации, при которых соблюдаются функции метрического периода за счет отступлений от стихового правила альтернанса.

Наиболее ясные, чистые метрические 8-такты присущи операм максимального классициста в русской доглинкинской музыке — Бортнянского. Как можно судить по опере «Сокол», в светской музыке Бортнянский последовательно опирается на правильность, упорядоченность квадратных структур, симметричность, стройность, слаженность, внутреннюю гармоничность «метрических пе-

<sup>1</sup> О «метрическом периоде», «метрической секции» пишет Ю. Холопов (186, с. 141), термин «тактометрический период» использует Е. Назайкинский (7, с. 49).

риодов». О значении «метрического периода» достаточно определенно говорит количественная его распространенность. В опере «Сокол» из 17 номеров только один (№ 5) не вполне четок по метрическим функциям тактов; остальные же 16 (их начальные, экспозиционные построения) представляют собой отчетливые «метрические периоды», некоторые идеальной, чистой структуры (9 номеров — № 1, 2, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 15), некоторые с какими-либо осложнениями — расширениями, вставками (7 номеров — № 3, 6, 8, 11, 14, 16, 17).

Примечательно, что при этом большая простота или усложненность «метрического периода» используется композитором как средство жанровой характеристики: простые жанры, как, например, романс, отличаются наибольшей простотой и ясностью структуры, более сложные по содержанию арии наделяются структурными осложнениями. Таким образом, самый простой вид «метрического периода» находим у Бортнянского в таком номере оперы «Сокол», как «Романс» соль минор  $6/8$  из II действия (романс, сочиненный крестьянином Грегуаром, исполняют его дочь Жаннетта и он сам для влюбленного Федерика). Романсовый куплет представляет собой обычную двухчастную репризную «песенную форму» (8+8), где каждая часть — чистый «метрический период». Приведем первый куплет с указанием гармонических функций в 8-такте:

Д. Бортнянский, „Сокол“. Романс.

59 Andantino  
ЖАННЕТТА

Le beau Tir - sis se pro - me - noit, Seu - le un jour, Con -  
Раз ва - ли от не - спро - мных глаз. Тир - sic гу - лья, со -

5 - tant aux bois ce qu'en du - roit Du mal d'a - mour:  
му - ках люб - ви свой рас - сказ. ле - сам же - рьян:

1 2 3 4 5 6 7 8

t D7 t sil k6 D

D2 t s sil k6 D7 t

В первом 8-такте формообразующие метрические функции тактов, выявленные при помощи гармонии, таковы: т. 1—2 — некоторая завершенность (используется гармония  $T_{53}$ ), т. 3—4 — относительная завершенность (половинная каденция), т. 5—6 — незавершенность, тяготение к последующему кадансу (гармонии  $T_6 - S - Sp_6$ ), т. 7—8 — полная завершенность (полная совершенная каденция).

Периодичность двутактов в Романсе точно согласуется с чередованием стихотворных строк: первое четырехстишие с перекрестной рифмой укладывается в начальный 8-такт, второе — в последующий 8-такт.

Пример «метрического периода» протяженностью в 16 тактов, когда функцию метрического «такта» выполняет записанный двутакт, — ария Федерика из II действия, ре мажор  $2/4$ : т. 1—4 — некоторая завершенность на D, т. 5—8 — относительная завершенность на  $K_{64}$ —D, т. 9—12 — незавершенность на гармонии D, т. 13—16 — полная завершенность, с оборотом  $K_{64}$  — D7—T.

Если у Бортнянского в опере «Сокол» «метрические периоды», пронизывающие всю музыку, были прямыми выразителями чисто классицистского содержания произведения, то у Фомина эти структуры являются одной из основ его универсально-европейского языка. Стиль Фомина многолик, и справедливо Рабинович в книге «Русская опера до Глинки» ставит вопрос о том, есть ли общий знаменатель у «Ямщиков на подставе» и «Американцев». В опере «Американцы», целиком общеклассической по языку, мы видим такую же опору на «метрический период» и те же соотношения простого — сложного, всеобщего — индивидуального, эталонного — характеристичного, как у западных современников, например, у Гайдна, Моцарта.

В «Американцах» «метрический период» просматривается в большинстве номеров из 18 — по крайней мере, в № 1, 2, 3, 4, 6, 10, 11, 13, 14, 16, 17<sup>1</sup>. Характер музыки, как обычно, прямо соответствует простоте или сложности метрической структуры. Например, в хоре женщин № 13 структура 8-такта элементарна и сама музыкальная мысль проста. А в усложненных построениях, как № 2 и 7, развитие получает тот симфонизированный характер, который присущ европейской опере XVIII века. С другой стороны, интенсивное развитие, проходящее в хорошо ощущаемых рамках «метрического периода», обладает ясностью «песенной формы» законченного оперного номера.

В стилистике музыки Фомина обращают на себя внимание своеобразные гармонические особенности, выдающие более ранний этап гармонического мышления, чем этап венского классицизма на Западе. Там, где в силу метрических напряжений и тяготений могли бы ожидать более обостренные или по крайней мере разнообразные гармонии, у Фомина порой встречаются повторения той же гармонии и введения тоники в метрически неустойчивых тактах. Интересные примеры — в № 3 и 4 «Американцев».

Экспозиционный раздел арии Фолета до мажор C № 3 (Allegro) имеет ту примечательную особенность, что все четыре за-

<sup>1</sup> Примеры наиболее простого, типичного его строения — ария Гусмана фа мажор C № 10, ариозо Цимары соль мажор  $3/4$  в финале I действия № 11, хор женщин соль мажор C № 13, хор американцев ми-бемоль мажор  $3/4$ , № 14, дуэт ля мажор C № 16. Примеры 8-такта, усложненного повторениями, вставками — ария Сореты соль мажор  $3/8$  № 2 (29 тактов на основе метрических функций 8-такта), ария Фолета ре минор C № 7 (23 такта).

кругления двутактов внутри 8-тактовой структуры плюс пятое, дополнительное, достраивающее тему до 10-такта, даются только и исключительно на тонике. Пятикратно проведенный оборот D—T используется как динамизирующий, активизирующий:

Е. Фомин. „Американцы“

Allegro  
60 ФОЛЕТ

Но че-го мне ду-мать бо-ле, ве-се-ле ве-дь жизнь и  
I II III

в по-ле, а в Ев-ро-пе до-ро-га; ве-се-ле  
IV V VI

ле ве-дь жизнь и в по-ле, а в Ев-ро-пе до-ро-га.  
VII VIII VIIa VIIIa

Определенную дань классицизму в ритмической организации отдает и Пашкевич, вводя в свои оперы номера, построенные на ясной метрической согласованности тактов «метрического периода». В качестве примеров можно указать арию Любимы ре мажор  $\frac{3}{4}$  № 4, заключительный квартет до мажор  $\frac{2}{4}$  № 14, арию Мило-вида ля мажор  $\frac{2}{4}$  № 5, дуэт Марфы и Скрыгина соль мажор  $\frac{6}{8}$  № 8 из оперы «Скупой».

Во многих иных случаях «метрический период» оказывается настолько усложненным, что у его элементов появляется многозначность функций (в опере «Скупой» это № 7, 11).

В количественном отношении у Пашкевича, даже в наиболее классицистской опере, какой является «Скупой», бесспорные чистые «метрические периоды» (без усложнений — расширений или вставок) составляют вовсе не большинство (как в «Соколе» Бортнянского: 9 из 17-ти), а очень скромную часть — 2 номера из 14-ти.

Таким образом, и здесь, при рассмотрении роли «метрического периода» в ритмической организации музыки русских опер до Глинки, мы видим существенное отличие Пашкевича как первого и наиболее раннего композитора в истории русской оперы от Фомина и затем Бортнянского как более поздних представителей этого периода. Пашкевич, видимо, еще исторически «не успевший» приобщиться ко всем общеевропейским нормам музыкального языка, включая эталонный «метрический период», благодаря огромной силе дарования создал своеобразные, оригинальные микроформы организации музыкальной мысли, которые можно рассматривать как достояние русского национального музыкального языка, как достижение русского мастера оперы до Глинки. Об оригинальности метрического мышления Пашкевича и его ритмическом мастерстве мы будем особо говорить при анализе явлений неквадратности.

Квадратность в музыке русской оперы до Глинки является нормативной, эталонной, подобно ее значению в западноевро-

пейской музыке гомофонного принципа XVIII—XIX веков. Вместе с тем ее распространенность оказалась не столь всеохватной, как в западной музыке, потому что характернейшим национальным элементом формирующего стиля русской музыкальной школы стала неквадратность. Последняя использовалась во многих народных сценах, связанных с характеристикой русских обрядов и быта, и поэтому заняла очень видное место. Таким образом, сфера применения квадратности в доглинкинской опере оказалась суженной, даже связанной с особой стилистикой и тематикой.

Важнейшими областями специального применения квадратности в оперной литературе разбираемого периода стала классицистская стилистика русских композиторов, особенно ярко выраженная у Бортнянского, и стилистика музыки иностранных авторов, создателей русских опер, соавторов русских композиторов.

Образцово выдержанную, идеально разграфленную квадратность находим в «Соколе» Бортнянского, как раз там, где мы встречали и самые чистые виды «метрического периода». Эта русская опера на французский текст вообще вся от начала до конца пронизана квадратностью<sup>1</sup>. А некоторые номера можно выделить как абсолютные в этом отношении. К ним относится, например, ария Федерика из II действия (ре мажор,  $\frac{2}{4}$ ). Ее трехчастная форма со включенным ригурнелем (вступление, отыгрыш, заключение) сложена только из 8-тактов и 16-тактов. Расширение на один такт в конце роли не играет — это «выписанная фермата»:

г	А	г	В	А	г	
16	16	8	8	16	8	(+1)

Сравнение метрических манер русских и иностранных авторов удобно провести на примере номеров «исторического представления» «Начальное управление Олега» с музыкой Сарти, Пашкевича и Каноббио.

В то время как Пашкевич в хорах свадебного обряда III действия находит удивительные по свежести и оригинальности неквадратные структуры, иностранные композиторы следуют принципу строжайшей квадратности, без малейшей попытки отступить от общевропейского классического канона, — будь то марш и менуэт Каноббио, хоры Сарти V действия, его же музыка «Еврипидовой Алкисты», в Первой строфе и Антистрофе, написанных трехстопным ямбом. Исключения здесь только подтверждают правило, как, например, структура 7+4 в антракте Каноббио ко II действию «Олега», которая благодаря вторгающейся каденции воспринимается как квадратность (т. 8=т. I второго построения).

Квадратность как система в музыке и западных, и русских композиторов создает эстетически важную организованность, слаженность, упорядоченность музыкальных процессов. Но в некоторых

<sup>1</sup> Мнение А. С. Розанова (публикатора партитуры «Сокола» и автора научной пояснительной статьи) о том, что в этом произведении «музыкальная речь нигде не скована обязательной жесткой квадратностью» (24, с. 700), нельзя считать верным: ритмическая организация этой оперы принципиально квадратна, и норма эта естественна для языка светской музыки Бортнянского.

случаях ее отшлифованность оборачивается ремесленничеством, с его безлико отработанными приемами типа немецкого Schuster-Fleck («сапожные заплатки»), — это выражение, означающее секвенции двутактов, применяет Рабинович по отношению к стандартным, по его мнению, моментам ритмики «Американцев» Фомина (137, с. 97).

Чрезвычайно показательным в стилистическом отношении для музыки русской оперы до Глинки оказывается явление многоплановой регулярности. Оно не было характерным для стиля русского барокко и пришло вместе с классицизмом, со всей системой его средств, в том числе и метроритмических.

Многоплановая регулярность — одновременная пульсация иерархии временных единиц, например, полудоли и доли такта, полного такта, 2-, 4-, 8-такта. Явление это и метрическое, и ритмическое (в широком и узком смысле слова «ритм»). Оно объединяет пульсацию тактов, тактовых групп, тактовых долей как метрических показателей — и остинатную повторяемость рифмоформул, равномерный ритмический рисунок (из одинаковых длительностей) как проявлений ритма в узком смысле слова.

В условиях быстрого темпа многоплановая регулярность обладает определенным эмоциональным содержанием — активной тонизацией, бодростью, энергией. В русской культуре эта эмоциональная окраска составила специфику музыки, начиная от последней четверти XVIII века, то есть от периода светской тематики и преобладания классицистских тенденций, в то время как в западноевропейском музыкальном творчестве ритмическая тонизация, воплощенная в многоплановой регулярности, сопутствовала и позднему барокко (Корелли, Вивальди, Тартини, вообще всей школе итальянского инструментализма XVII—XVIII веков, Генделю, И. С. Баху, другим немецким композиторам, их современникам), а затем классицизму второй половины XVIII века (Гайдн, Моцарт, во многом Бетховен).

Теоретически многоплановость ритмической регулярности достигает своего максимума при количестве семи планов ( $\pm 2$ ), что современная психология объясняет как отражение возможностей оперативной памяти (226).

Та многоплановость, которая наблюдается в русской опере до Глинки, оказывается весьма высокой по уровню. Довольно распространенное число планов в ней — шесть, и совсем не редкое — семь, то есть максимальное.

Многоплановая регулярность как выразительно-конструктивное средство оказывается неотъемлемой частью общей системы тактового ритма с его неизменным метром, квадратностью, «метрическим периодом». И многоплановость оказывается выше в той музыке, где строже квадратность и четче «метрический период». Соответственно из трех наиболее значительных оперных композиторов разбираемого периода многоплановость ритмической регулярности развитее и последовательнее всего у Бортнянского, несколько менее систематична у Фомина и еще менее — у Пашкевича.

Для суждений о ритмической многоплановости целиком достоверным нотным материалом может быть только партитура, так как в клавирауспуге часты фактурно-ритмические редукции.

Показательно сравнение партитур двух опер — «Скупого» Пашкевича и «Сокола» Бортнянского.

В опере «Сокол» большая часть номеров держится на уровне 6—7 планов регулярности. Если судить по структуре начальных построений, семи планов достигают следующие номера: хор «Любовь» фа мажор  $3/4$  № 1, ария Эльвиры си-бемоль мажор С № 11, ария Жаннетты соль мажор  $2/4$  № 12. Остальные насчитывают 4—5 планов, и нигде число планов не снижается ниже четырех. Покажем в партитурном примере гармоничнейшего хора «Любовь» (№ 1) соединение разных партий, обладающих ритмически контрастными счетными единицами: 1) шестнадцатые, 2) восьмые, 3) четвертные, 4) 1-такты, 5) 2-такты, 6) 4-такты, 7) 8-такты (последний ряд не входит в приводимый пример):

Д. Бортнянский, „Сокол“

В опере «Скупой» мы нигде, ни в одном номере (также на примерах начальных построений) не найдем семи планов регулярного ритма. Многоплановость здесь рангом ниже — большинство номеров организовано 4—5 планами регулярного ритма, есть трехплановая организация (в № 2, 9). Но и 4—5 планов регулярности говорят о еще достаточно высоком тоне музыкального ритма и передаваемой им эмоции.

Многоплановая регулярность в произведениях русского классицизма связана с характерными ритмическими рисунками и ритмоформулами, которые одновременно воплощают и общий тонизиру-

ющий характер, и конкретный смысл какого-либо сюжетного момента.

Например, в «Американцах» Фомина в вокальных партиях находим проявления регулярности в виде оstinатно повторяемых мотивов и затем мотивов с равномерным ритмическим движением — в начальном квартете Цимары и Гусмана, Сореты и Фолета, двух влюбленных пар. «Радостный момент», который связан с равномерными ритмами в быстром темпе, здесь отвечает радостному мигу свиданья героев, выраженному в единодушии «квартета согласия»:

Е. Фомина „Американцы“

62 *Spirituoso*

Ц.  
Сколь не снос - но рас - ста - вань - е, столь при -

С.  
Сколь не снос - но рас - ста - вань - е, столь при -

Т.  
Сколь не снос - но рас - ста - вань - е, столь при -

Ф.  
Сколь не снос - но рас - ста - вань - е, столь при -

- ят - но нам сви - дань - е; час лю - бе - зен до - ро - гой!

- ят - но нам сви - дань - е; час лю - бе - зен до - ро - гой!

- ят - но нам сви - дань - е; час лю - бе - зен до - ро - гой!

- ят - но нам сви - дань - е; час лю - бе - зен до - ро - гой!

В опере «Сокол» равномерной пульсацией ритма проникнуты многие номера разнообразных аффектов. Бодрое тонизирующее ритмическое движение с равномерными репетициями одного звука пронизывает даже арии серьезного лирического содержания, как например, арию Эльвиры си-бемоль мажор С № 11, «арию разочарования», где героиня высказывает свои сомнения в возможности счастья в замужней жизни.

Равномерные ритмические движения разных видов в русской опере использовались и для конкретной изобразительности, в характеристических целях.

Одно из таких использований отмечает Рабинович в опере Бортнянского «Сын-соперник», когда Доктор, осматривающий Карлоса, с удивлением замечает, что пульс пациента ускорился вдвое — в момент приближения Элеоноры, в которую влюблен молодой герой. В оркестре равномерная пульсация восьмыми внезапно сменяется пульсацией шестнадцатыми (137, с. 127—128).



Про «чувство простора, стремительного равномерного движения, сельской свежести и удалы» пишет Рабинович в связи с увертюрой к «Ямщикам на подставе» Фомина. «Было бы преувеличением сказать, что увертюра изображает мчащуюся тройку. Но программный замысел в увертюре, несомненно, есть. Она навеяна ритмом быстрой езды, впечатлениями придорожных пейзажей, покрикиваниями и прищелкиваниями ямщика» (137, с. 92).

Равномерные движения используются и в полиритмическом сочетании, с некротными единицами измерения. Такой сложности в сплетении ритмов достигает Пашкевич, соединяя в одновременности три слоя: простые 16-е, триольные 16-е и 32-е в темпе *allegro* — во вступлении к дуэту Анюты и Лукьяна из «Несчастья от кареты». Подобная игра некротными ритмами, к тому же на довольно высоких скоростях, была еще весьма новым явлением в языке русской музыки.

Интересна область акцентуации в русской музыке последней четверти XVIII века.

Безусловно, у всех композиторов есть представление об акценте на сильной доле, есть реализация его в музыке — таково следствие принятой и действующей тактометрической системы. Активные, динамичные акценты составляют важнейшее слагаемое той бодрой, тонизирующей ритмики, которой отличается классицистский стиль.

Выявленное в полной мере функционирование такта с акцентуемой сильной долей можем видеть на следующем примере из увертюры «Сокол», когда девять раз подряд композитор ставит знак *f* на сильной доле и оттеняет это усиление знаком *p* на всех остальных долях:

Д. Бортнянский, „Сокол“

63 *Allegro spiritoso*

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (C)

Archi



Вместе с тем знаки акцентуации в русской музыке XVIII века своеобразны, отличны от нотации XIX—XX веков. А специфика записи говорит и о своеобразии музыкальной стилистики, об особенностях интонирования эпохи.

Рассматривая с точки зрения акцентуации партитуры трех полных опер современного издания — «Скупого» Пашкевича, «Сокола» Бортнянского и «Ямщиков на подставе» Фомина (120, 24, 182), — замечаем, что композиторы совершенно не пользуются наиболее распространенным в настоящее время знаком акцента >. Розанов в Предисловии к партитуре «Сокол» разъясняет: «Для выделения отдельных звуков композитор широко пользовался словом *sforzando*, никогда не прибегая к обычному изображению акцента (>); в одном случае в партитуре появляется *hipforzando* (ария Жаннетты, № 12, т. 37, 38 и при повторении в т. 41, 42). Той же цели служат и часто встречающиеся быстрые и резкие сопоставления *piano* и *forte*. Если усиление силы звучности композитор неоднократно обозначает как «*crescendo*», то знака — нет нигде; зато на постепенное затихание (и то один раз на протяжении всей оперы) указывают знак — и слово «*smorzando*», а слово «*diminuendo*» отсутствует» (с. 24, с. 8).

Действительно, как видно в партитурах и Пашкевича, и Бортнянского, и Фомина, акцентуации отдельных звуков служат знаки *sF*, *sFP*, *F*, *FP*, *mFP*, причем, как правило, большая громкость приходится на мелодическую вершину, более протяженную длительность, более распетую или украшенную мелизмом ноту, на звук, так или иначе выделенный в фактуре (см. пример 64 а б в г).

У Бортнянского акцентная градация достигает порой тончайшей нюансировки, как в следующих мелодических отрывках в партиях скрипок. В первом из них — удивительная интонационная вибрация оттенков в длащемся звуке (см. пример 65 а б).

64a

Musical score for measures 64a, featuring two staves. The first staff has dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The second staff has dynamic markings *mf*, *p*, *f*, *p*, *sf*. A measure number '6' is written above the first staff.

Д. Бортнянский. „Сокол“

65a Allegretto

Fag. *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]*

M. M.  
Ко - лет! Там ко - лет! Вся грудь го - рит

V-ni I *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

V-ni II *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]*

V-le *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]*

C.b. *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]* *[mf]* *[p]*

Musical score for measures 65a, featuring vocal line (M. M.), woodwinds (Fag., V-ni I, V-ni II, V-le, C.b.), and lyrics. The tempo is Allegretto. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *[mf]*, *[p]*.

Д. Бортнянский. „Сокол“

65b Larghetto con moto

Fl. *[mf]* *[f]*

Fag. *[mf]* *[f]* *[p]*

Ф. а.   
не - свзь в ког - тях сво - их.

V-ni I *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*

V-ni II *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*

V-le *[mf]* *f* *p*

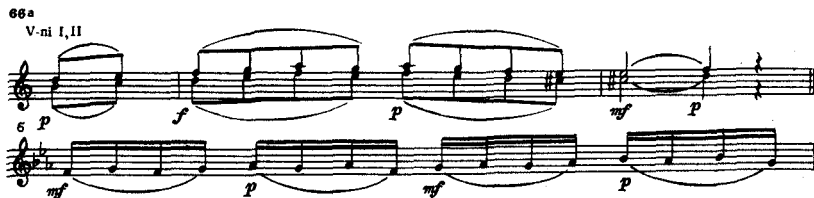
C.b. *[mf]* *f* *p*

Musical score for measures 65b, featuring woodwinds (Fl., Fag.), strings (V-ni I, V-ni II, V-le, C.b.), and vocal line (Ф. а.) with lyrics. The tempo is Larghetto con moto. Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, and *[mf]*, *[p]*.

Частое у Бортнянского сопоставление близких нюансов *mF* и *P* — черта галантного стиля, с изысканной, может быть, изнеженной игрой звуковых полутонов<sup>1</sup>.

Во всех подобных случаях громкостная акцентуация отдельных звуков более или менее равнозначна акценту под знаком >.

Но в тех же партитурах есть такое применение громкостных звуков, которое указывает на динамический контраст сопоставляемых небольших групп звуков:



Такие примеры представляют собой нечто среднее между обычными акцентами звуков и громкостными контрастами звуковых пластов типа барочных «террас» (в органной, концертной практике) или классицистского контраста светотеней (в квартетах и симфониях Гайдна, Моцарта).

Часто один динамический знак относился к двум или нескольким звукам, то есть динамически выделялась небольшая интонационная зона. И здесь, в акцентировании не звука-точки, а зоны вокруг одного звука, можно видеть различие в способе акцентуации XVIII и XIX веков. В XIX веке господствующим инструментом стало фортепиано, и акцент на одном звуке — *f* — отразил клавишный способ музыкальной артикуляции. В русской музыке XVIII века ни клавишный, ни тем более ударный характер артикуляции еще не мог успеть утвердиться. Интонационной основой акцентуации здесь было вокальное и струнное ощущение музыкальной материи. Оно, правда, не исчезло и в фортепианном интонировании, в пении на фортепиано XIX века. Но в более ранней системе нюансировки оно отразилось вполне непосредственно, что мы и наблюдаем в партитурах русской оперы до Глинки.

## КОМПОЗИЦИОННО-РИТМИЧЕСКИЕ СВЯЗИ СЛОВА И МУЗЫКИ

Остановимся на отношении русских композиторов доглинкинской поры к поэтическому слову. Как и представители любой композиторской школы, авторы ранней русской оперы придерживались здесь определенных принципов.

Различия в трактовке слова в музыкальном искусстве вообще заключаются во многом — в композиционном преобладании либо музыкального, либо словесного начала, в синтезе интонаций му-

<sup>1</sup> А. С. Рабинович считает, что *P* после *mF* у Бортнянского следует понимать как то же *mF*, но более мягкое (137, с. 117).

зыка и поэзии или намеренном параллелизме этих интонационных рядов, в установке либо на изобразительную передачу смысловых моментов слова, либо на принципиальный отказ от иллюстративности, в структурной опоре на метрику текста или, наоборот, в полном подчинении словесного текста музыкальной структуре, в соблюдении либо принципа стиха, либо принципа прозы при организации музыкальной речи, в преломлении количественного, качественного или силлабического принципа музыкальной ритмизации слова, в целом ряде других видов взаимодействия.

В пределах истории русской музыки преобладание словесного начала над музыкальным было свойством ряда культовых форм, особенно ранних (псалмодии древнейшего малого знаменного распева). Синтез мелодико-словесной интонационности составил сердцевину новаторства Мусоргского, в то время как у многих других композиторов поэтическая и музыкальная линии были сравнительно автономным параллелизмом; к иллюстративной изобразительности слова в музыке тяготели Даргомыжский, «кучкисты» (см. 84), Прокофьев, но не П. И. Чайковский (см. 114); структурную опору на метрику стихотворного текста (строфы, строки, рифмы, стопы) находим в большой мере в ранние десятилетия XIX века (у Гурилева, Варламова, Глинки, Даргомыжского), в меньшей мере — в конце XIX — начале XX (у Рахманинова), а подчинение словесной конструкции музыкальной форме — в конце XIX — начале XX века (например, в хорах Танеева); использование прозы — с одной стороны, в знаменном распеве и литургической многоголосной музыке, с другой — в музыке XX века, как в операх Прокофьева, Шостаковича; соблюдение принципа стиха — начиная от духовного стиха, затем в кантах, «российских песнях», романсах, русской опере XVIII—XIX веков; использование количественности просматривается в некоторой мере в русском романсе первых десятилетий XIX века, использование качественности — с середины XIX века.

Русских оперных композиторов до Глинки объединяет то, что в отношении к слову им присуще, безусловно, преобладание музыкального начала, склонность к иллюстрированию отдельных моментов текста, соблюдение принципа стиха, а не прозы, структурное смыкание метроритмики музыкальной с метрикой стиховой. Однако между композиторами обнаруживаются различия в отношении к тексту, говорящие прежде всего о делении предглинской эпохи на более самобытно русский этап Соколовского и Пашкевича и более универсально-европейский этап Фомина и Бортнянского.

Один из необходимых вопросов ритмической связи слова и музыки — отношение к просодии.

Правило просодии, или требование правильности ударений слов внутри музыкальной тактовой сетки — явление хорошо известное, ясное само по себе, хотя оно постоянно бывало предметом рассуждений и споров, даже печатной полемики русских музыкантов, почему и не должно оставаться вне поля зрения теории му-

зыки. В данный момент, однако, мы ограничимся рассмотрением важной проблемы лишь в отношении акцентного варьирования слова-мотива.

Для русской музыки классицистской тенденции соблюдение правильности просодии было естественной нормой. И подтверждается это, в частности, следующим косвенным фактом. В произведениях этого периода мы почти совсем не находим приема акцентного варьирования (слова, мотива); композиторы, напротив, стремятся закреплять за словами твердые ударения. Игровой характер приема, заинтересовавший еще некоторых создателей концерта барокко, авторов конца XVIII века не занимает, их интересует та ритмическая выразительность, которая заключена в регулярной тактовой акцентности, в прямом действии классической тактовой системы.

Те, очень редкие исключения из правила просодии, которые можно найти в операх данного периода, оказываются многозначительными. Находим мы их у Пашкевича, создателя русской оперы. Укажем два случая — «Калмыцкий хор» из «Февея», где акценты в словах расставлены странно, не по-русски, и второй хор «По сенечкам, сенечкам» из «Начального управления Олега», где намечено акцентное варьирование начального слова:

сѣнѣчка́м, сѣнѣчка́м

Ритмические особенности «Калмыцкого хора» не преминул отметить Левашев: «Пашкевич разрешил задачу с необыкновенным остроумием. Он чуть-чуть сместил ударения музыкальные относительно ударений в словах, и вот в вокальных партиях возник легкий «калмыцкий» акцент» (86, с. 98).

Оба отступления от классических правил просодии у Пашкевича значительны в том отношении, что он еще в опере XVIII века утвердил некоторые из тех самых элементов национально-самобытного русского музыкального языка, которые стали принадлежностью русской классической музыки XIX века. В частности, прием акцентного варьирования, навеянный русским фольклором, составил один из специфических оттенков русских тем у Римского-Корсакова. И у того же композитора есть намеренное смещение ударений в слове при помощи музыкальной акцентуации, придающее мелодической партии «иноземный» акцент — в арии Мизгиря «На теплом синем море», — пример совершенно аналогичный «Калмыцкому хору» Пашкевича!

Специального внимания заслуживает рассмотрение вопроса о взаимодействии стихового и музыкального ритма в связи со стиховым правилом альтернанса.

О правиле альтернанса в русской поэзии приведем выдержку из книги советского литературоведа В. Холшевникова «Основы стиховедения»: «Начиная с Ломоносова в русской поэзии становится традиционным чередование мужских и женских окончаний (рифм). Поэты XVIII и начала XIX века обычно придерживались правила чередования рифм (иногда пользуются французским термином — правило альтернанса, от французского слова *alternance*—

чередование). Это правило запрещает ставить рядом нерифмующиеся слова с одготипными клаузулами. Так, например, в двуступиных за парой смежных женских рифм должна следовать пара мужских и т. д. (AA, bb, CC, dd ...) <sup>1</sup>; при перекрестной рифмовке допускались схемы AbAb или aBaB, но не abab или ABAB; при охватной — AbbA и aBBA, но запрещались ABBA и abba. Если четверостишие заканчивалось мужской рифмой, то следующее должно начинаться с женской и т. д. (AbbA, cDDc, EffE и т. д.). Пушкин в большинстве случаев следовал этому правилу, но для него оно уже не было законом — встречаются у него и отступления.

Чередование клаузул обычно и у поэтов после Пушкина, вплоть до наших дней, но объясняется это не следованием обязательному правилу, а стремлением к разнообразию звучания стиха. Начиная с Некрасова, поэты часто чередуют не только мужские клаузулы с женскими, но и дактилические с мужскими и женскими» (197, с. 73).

Эта большая цитата содержит сжатую характеристику значения и применения правила альтернанса в истории русской поэзии.

Правило альтернанса, перенесенное в музыку, представляет собой такую ритмическую организацию, когда женской рифме соответствует «хорейческое» окончание на слабой доле такта, а мужской рифме — «ямбическое», на сильной или относительно сильной доле. Между окончаниями на слабой и сильной долях в музыкальном произведении возникает функциональная зависимость — соотношение неустоя и устоя, тяготение неустоя к устоя. Появляются и чередуются ритмические устои и неустои так же систематично, как стихотворные рифмы, и поэтому ритмическая функциональность действует в произведении непрерывно.

Перенесение рифменного альтернанса в музыку говорит не только о влиянии стихотворной организации на организацию музыкальную, но и о нахождении той единой ритмической основы, которая присутствует в размеренности стиха и метричности музыки.

Стиховое правило альтернанса не может войти в музыкальное произведение само собой. Композитор вправе прочесть словесный текст не обязательно как стих, он может воспринять его как прозу, дать музыкальное членение не по паузам в конце каждой строки, а по синтаксису, то есть не по ритму, а по логическому смыслу. Для того чтобы воплотить стиховой альтернанс, автор музыки должен придерживаться определенных творческих принципов и правил сочинения. Главный принцип в данном случае — это и есть понимание музыкального ритма как симметрично-размеренной структуры и установка на стиховое, а не прозаическое строение текста.

<sup>1</sup> «Если в схеме строфы хотят показать не только порядок следования рифм, но и характер клаузул, то мужские обозначают строчными буквами (a, b, c...), женские прописными (A, B, C...), и дактилические — прописными со штрихом (A', B', C'...).»

Правилом композиции при этом становится альтернанс музыкальных ритмов, неустойчивых и устойчивых окончаний. Отражающие продолжительность стихотворных строк, альтернирующие музыкальные ритмы ставятся чаще всего на концах 2-тактовых или 4-тактовых построений, иногда построений в 3, 5 или иное число тактов. И для того, чтобы в музыке явственно звучали стиховые рифмы, ритмические рисунки должны быть специально подобранными, в определенной мере имитирующими словесный ритм.

Такой выбор ритмических рисунков в музыке, благодаря которым в музыкальном произведении отражается систематическое чередование безударных и ударных окончаний стиха, подчеркивая симметрический принцип самой музыкально-тактовой системы, — и есть важнейший структурный принцип вокально-стиховой композиции, который правомерно считать классическим.

В истории русской поэзии, как отмечено Холшевниковым в приведенной выше цитате, периодом существования альтернанса в качестве всеобщей и твердой закономерности был хронологический отрезок от XVIII до начала XIX века. Затем альтернанс стал лишь одной из разновидностей наряду с иными правилами ритмической организации.

Русская музыка — романсовая, оперная — не могла не последовать за поэтическими, стихотворными принципами и установками. Соответственно и в ней периодом, когда господствовал альтернанс, была последняя треть XVIII — первые десятилетия XIX века, то есть эпоха творчества оперных композиторов до Глинки и самого Глинки. В дальнейшем у одних композиторов — Мусоргского, Римского-Корсакова — стали преобладать поэтические тексты иной метрической организации, а у других — как во многом у Чайковского — даже и при наличии стихов с альтернансами перестал быть обязательным ритмически тождественный характер их музыкального отображения.

И конечно, музыкальный альтернанс ритмов составлял правило композиции не только в русской музыке. В западноевропейской опере того же времени наблюдается точно такой же метод согласования ритмики текста и музыки. Достаточно сказать, что словесно-музыкальный альтернанс был закономерностью для опер Моцарта, независимо от того, было ли либретто на немецком или итальянском языке. Это правило удержалось и в более поздний период, например, у Бизе в опере «Кармен», отличающейся особой упругостью песенно-танцевальной симметричной ритмики, в операх Верди и т. д.

Стиховой альтернанс в музыкальном отражении имеет несколько ритмических вариантов. Простейший из них — точное отражение стиховой декламации с паузами (или увеличенными длительностями), дополняющими сокращенные части стопы. Характерные примеры — ария Крючкодея и ария Сквалыгина из «Гостиного двора» (первые части форм):



67a

Presto, ma non troppo



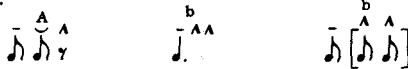
Ария Сквалыгина

б

Allegro

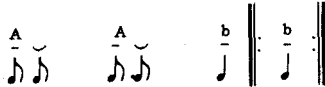


В арии Крючкодея структура строфы — Abb (двустопный анапест), и клаузулы точно отражены в музыкальном ритме <sup>1</sup>:



Возникающие здесь и во всех подобных случаях согласования окончаний словесных и музыкальных назовем рифморитмическим тождеством. В последнем примере оно полное и выдержано в остальных частях арии, середине и репризе.

В арии Сквалыгина структура первой строфы AAbb (четырёхстопный хорей), последняя строка повторена, клаузулы с идеальной точностью отражены в музыкально-ритмическом рисунке:



Полное рифморитмическое тождество присуще как приведенной первой части, так и остальным частям данной музыкальной формы.

По твердым русским правилам альтернанса написаны стихотворные тексты либретто Крылова оперы Фомина «Американцы». Строфы при этом значительно усложнены по сравнению с обычными четверостишиями с параллельной или перекрестной рифмовкой и представляют собой 11-, 13-, 14-стишия и подобные развитые структуры. Приведем схемы строф, положенных в основу арии Сореты соль мажор  $\frac{3}{8}$  № 2 и арии Эльвиры до минор C № 12:

ария Сореты

AAb CdcE Eef GGI

ария Эльвиры

AbAb CCdd Eef GGI

Фомин в интересах мелодической широты и стройности формы вносит повторения в стихотворное построение — и в мелком, и в крупном плане. Но при этом не делает ни единого отступления в музыке от альтернанса стихотворных рифм, соблюдая полнейшее рифморитмическое музыкально-стиховое тождество. Так поступает композитор не только в двух указанных ари-

<sup>1</sup> А — знак стихотворной паузы, леймы.

ях, но также в № 1 (сцена и квартет), 3 (ария Фолета), 10 (ария Гусмана), 13 (хор женщин), 14 (хор американцев)<sup>1</sup>.

Примеры абсолютного рифморитмического тождества обнаруживаются и в других операх данного периода — в «Несчастье от кареты» Пашкевича (ария Лукьяна и ария Шута), в «Скупом» Пашкевича (ария Марфы № 6), в «Соколе» Бортнянского, где число таких номеров оказывается процентно наибольшим (ария Федерика № 2, ария Педрилло № 3, дуэт Федерика и Педрилло № 8, ария Марины № 10), в «Сыне-сопернике» Бортнянского (ария Доктора).

Что представляет собой в этом смысле бо́льшая часть остальных номеров разбираемых опер? В основном составе номеров рифморитмическое тождество преобладает, но допускаются эпизодические отступления, имеющие разный смысл: расширения мелодического дыхания, заострения выразительности конкретного слова, оттягивания заключительного ритмического каданса.

Более существенны такие отступления от тождества, при которых словесная клаузула в музыкальном оформлении меняется на противоположную, а именно: мужское окончание заменяется женским. Поскольку выдерживание стиховой формы в музыкальной ритмике было повсеместным правилом, на такое отступление следует обратить внимание как на композиционный элемент, вводимый автором музыки со специальными целями.

Можно выделить две определенные цели, преследуемые различными композиторами: одна — непосредственно выразительная, другая — эффективно формообразующая.

В первом случае отступления от стиховой метрической схемы происходят как бы под давлением сильных аффектов, воплощаемых в сценической ситуации, в поведении персонажей. Вот яркие примеры аффективных нарушений стихового метра в музыке Пашкевича.

В дуэте Анюты и Лукьяна («Несчастье от кареты») герои трогательно просят не обречь их на горькое расставанье; в голосах их звучат стенанья и жалобы: «На слезы посмотри || тебе подвластных, || страданье прекрати || тобой несчастных». Ударные мужские окончания здесь распеты интонациями вздоха, то есть заменены безударными женскими, — «посмотри-и», «прекрати-и»:

В. Пашкевич. „Несчастье от кареты“

Росо *adagio*  
68 АНЮТА, ЛУКЬЯН

На слезы посмотри тебе подвластных, страданье прекрати тобой несчастных!

<sup>1</sup> Единственное отступление от тождества — в арии Сореты № 2 на слове «час», благодаря распеву этого слога.

В секстете из «Гостиного двора» Проторгуев, а затем Смекалкин, заведя покупателя, начинают рекламировать свой товар нараспев: «Здесь есть шелковы чулки-и || и остиндские платки-и». Мужские окончания стиха оформляются в музыке наподобие женских.

В «Американцах» Фомина в изящной лирической арии Цимары (си-бемоль мажор  $\frac{6}{8}$  № 17) с нежной моцартовской интонацией — в виде мягкого задержания — распето ударное окончание в слове «дорогой».

В «Соколе» Бортнянского неоднократные введения в вокальные партии хорических клаузул типа мягких задержаний характеризуют не столько конкретные ситуации, сколько общий галантно-классический стиль, приближенный к итальянской манере.

Отступление от рифморитмического тождества в целях формообразования создается оттягиванием ритмического каданса с замедленной устойчивой мужской окончанием на неустойчивое женское. Этот общепринятый классический прием формообразования имеет следующую принципиальную схему:

стихи	AbAb + b
музыка	AbAB → b

Если взять за основу четверостишие с типичной перекрестной рифмовкой, то в тот момент, когда оно оканчивается ритмически утвердительно, мужской рифмой, в музыке момент утверждения снимается введением как бы женской рифмы, с неустойчивым окончанием. Возникает род прерванного ритмического каданса, расширяющего форму. Для замыкания построения повторяется последняя стиховая строка, также с мужским окончанием, но ритмизация в музыке делается тождественной, с устойчивой клаузулой. Между женским окончанием в прерванной каденции и мужским в заключительной образуется функциональное соотношение неустоя — устоя, перебрасывается функциональная арка (отмечена на схеме стрелкой) между одинаковыми текстовыми строками с разным музыкально-ритмическим оформлением. Функциональная арка в конце построения продолжает и усиливает функциональное «натяжение» неустоев — устоев предыдущих альтернансов и окончательно замыкает музыкальную форму.

В точном соответствии с приведенной принципиальной схемой написана, например, середина арии Миловида ля мажор  $\frac{2}{4}$  № 5 из «Скупого»:

В. Пашкевич. „Скупой“

89 Allegro  
МИЛОВИД

Здесь каждая стиховая строка занимает два такта, построение насчитывает 5 двутактов, неустойчивое хореическое окончание в четвертом двутакте создано при помощи долгого форшлага.

Помимо принципиальной схемы создания функциональных арок, встречается множество иных вариантов. Так, в первом разделе (рефрене рондо) хора № 1 из оперы «Сокол» схема такова:

стихи	AbAb + Ab + b
музыка	ABAB → Ab + b

В арии Марины № 5 из «Сокола» складывается целый ряд арок, расширяющий начальный раздел формы:

стихи	Ab + b	bAb	Ab + Ab
музыка	AB → b	bAB → AB → Ab	

В дуэте Пролаза и Скрягина № 9 из «Скупого» функциональная арка неустоя — устоя обыгрывает типичное для Пашкевича характеристическое заострение смысла слова: «Зевай, как хочешь ты, зева-ай» (распев последнего мужского окончания); «о деньгах только не болтай» (твердое устойчивое окончание).

Можно ли приписать абсолютные значения ритмического неустоя женским (и дактилическим) окончаниям, ритмического неустоя — мужским окончаниям?

В русской опере до Глинки видим следующее. В стилях более поздних, находящихся в сфере классицистских принципов, — у Фомина, Бортнянского — функционализм сильнее также и в ритме, как проявление автономных музыкальных закономерностей. Там можно говорить о закреплённости женских клаузул в качестве неустоев и мужских в качестве устоев. У Пашкевича стиль менее классичен, более самобытен, музыкальная форма и музыкальный ритм в большей мере зависят от слова. Поэтому, если для Бортнянского, например, совсем не характерно окончание вокального номера женской ритмической каденцией, у Пашкевича встречаются случаи, когда вокальная партия завершается ритмическим «неустоем», на слабой доле, в полном соответствии со стихом: «все на свете презирает» — конец арии Лукьяна из «Несчастья от кареты», — «в том вся штука» — конец арии Шута из той же оперы. Однако в последующем оркестровом заключении в обоих случаях конец оказывается полным ритмическим устоем, окончанием на сильной доле. Поэтому по отношению к Пашкевичу можно говорить о незакрепленных относительных функциональных значениях ритмических фигур как устоев и неустоев.

Как соблюдается правило альтернанса и рифморитмического тождества в западноевропейской музыке XVIII века? На примере опер Моцарта можем видеть, что альтернанс мужских и женских окончаний составляет одну из самых распространенных структур — стихотворных либретто. И передача стихового альтернанса в музыкальном ритме является общим принципом, при реализации которого возникают номера и с абсолютным рифморитмическим тождеством, и тождеством преобладающим, при эпизодических отступлениях от него. Отступления преследуют те же задачи выразитель-

ности и формообразования, которые мы указали в связи с русским музыкальным материалом.

Примеров абсолютного тождества альтернирующих словесных рифм и музыкального ритма много<sup>1</sup>.

Прием ритмического оттягивания каданса с образованием функциональных арок чрезвычайно распространен и разветвлен у Моцарта; в нем отчетливо видна строгость функционального мышления, распространяющаяся здесь на ритм. Функциональные арки от ритмического неустоя к устою протягиваются и на близком расстоянии, а иногда и на весьма большом музыкальном «пространстве», тонко объединяя довольно крупную форму.

Случаи расширения благодаря прерванному «ритмическому кадансу» представляют собой первая часть арии Зарастро с хором фа мажор  $3/4$  из «Волшебной флейты», ария Оттавио си-бемоль мажор  $\Phi$  № 21 из «Дон-Жуана».

Крупная функциональная арка от неустоя к устою переброшена в знаменитом дуэттино Дон-Жуана и Церлины ля мажор  $2/4$  № 7 от момента перехода ко второй части дуэта к его окончанию, на одном и том же слове «Andiam!» («Идем!»). В первый раз твердое окончание слова распето на неустойчивой лирической ритмикоинтонации наподобие женской рифмы и с ферматой. Во второй раз, в коде дуэта, то же слово ритмизовано в музыке с окончанием на сильной доле без распева, внося устойчивую, утвердительную интонацию и осуществляя заключительное кадансирование средства ритма.

На примере опер Моцарта (на немецкий и итальянский текст) мы видим полную общность принципов взаимосвязи слова и музыки в творчестве западноевропейских и русских композиторов. Таким образом, через призму ритма ясно просматриваются универсальные черты европейской культуры XVIII века, идейно фокусирующиеся в направлении классицизма.

## НЕКВАДРАТНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА РИТМА РУССКОЙ МУЗЫКИ

Большого внимания в русской музыке заслуживает неквадратность структур. Этот яркий вид несимметричного ритма был предметом живого интереса у русских музыкантов и в XIX веке рассматривался в одном ряду с несимметричными размерами (5-, 7-, 11-дольниками). Как и со смешанными размерами, с неквадратными группировками тактов представления о нацио-

<sup>1</sup> Ария Эльвиры ми-бемоль мажор С № 3, ария Мазетто фа мажор  $\Phi$  № 6, ария Донны Анны ре мажор  $\Phi$  № 10 из «Дон-Жуана», ария Памины соль минор  $6/8$  № 17 из «Волшебной флейты», песня Осмина соль минор  $6/8$  № 2 из «Похищения», ария Бастьена соль мажор  $3/4$  № 9, ария Бастьена ля мажор  $3/4$  (Tempo di Menuetto) № 11, ария Бастьена фа мажор  $6/8$  № 12 из оперы «Бастьен и Бастьенна».

нальном русском элементе связывались столь определенно, что неквадратные структуры наделялись именно тем комплексом специфически русских интонаций, благодаря которому целое звучало действительно как национально характерное. На протяжении более чем столетия — от 70-х годов XVIII века (времени первых русских опер) до конца XIX — начала XX века — мысль о 3-тактах, 5-тактах и других видах неквадратности как о естественной для русской музыки норме настолько укрепилась в отечественной теоретической мысли, что русские музыканты «знать не хотели» пресловутой европейской квадратности и воспринимали ее только наподобие «корсета, который скрывает естественную грацию и меняет природные формы в условные» (21, с. 103). Эта пренебрежительность сквозит, например, в первых трудах по истории русской музыки, как «Русская музыка» Березовского, откуда была приведена цитата, или как знаменитые «Очерки по истории музыки в России» Финдейзена (180).

Если у Глинки (а потом во всем XIX веке) неквадратность была яркой, оригинальной формой выражения мыслей на русском музыкальном языке, то и у композиторов предклассической поры — в частности у создателя русской оперы Пашкевича — поиски русского элемента в ритме шли в том же самом направлении. В доглинкинскую эпоху произошло очевидное предвосхищение некоторых глинкинских музыкальных находок, вызванное сходными эстетическими задачами выработки национально-самобытного русского языка.

Однако неквадратность у Соколовского, Пашкевича, Фомина (в очень редких случаях и у Бортнянского) не была однородной по своему значению. В стилистике предклассической оперы мы видим две ее основные разновидности — производная от квадратности, «неорганическая», европейского типа и изначальная, «органическая» (по Цуккерману — 96, с. 605), типично русского характера.

Характерные примеры неквадратности универсально-европейского образца представляют собой внутренние усложнения «метрического периода». Действие метрических функций 8-такта сохраняет логическую стройность, временную слаженность построений, а хорошо взвешенные отступления от ведущей структуры приносят гибкость, пластику, нестандартность формы. Музыкальное целое приобретает моцартовскую гармоничную раскованность и непринужденность.

Образцами могут послужить дуэт Царя и Царицы фа мажор  $\frac{3}{4}$  из «Февея» Пашкевича, ария Цимары си-бемоль мажор  $\frac{6}{8}$  № 17 из «Американцев» Фомина. Примечательно, что обе арии, несмотря на различное авторство музыки, несходство сюжетных ситуаций, разное авторство и не единый профессиональный уровень текста (Екатерина II и Крылов), выдержаны в одном и том же галантно-классическом стиле, так что совпадают даже «моцартовские» ремарки: *Andante grazioso — Grazioso andante!* (цифрами отмечены функции «метрического периода»):

Andante grazioso

70а

ЦАРИЦА

1 2 3

Те - бя лас - ко - во про - шу, те - бе дру - гу до - но -

The first system of the musical score for 'ЦАРИЦА' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'Те - бя лас - ко - во про - шу, те - бе дру - гу до - но -'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The tempo is 'Andante grazioso'. The system is marked with measures 1, 2, and 3.

4 5 6

- шу; го - во - вят уж вслух, чем

The second system of the musical score for 'ЦАРИЦА' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics '- шу; го - во - вят уж вслух, чем'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The system is marked with measures 4, 5, and 6.

5а 6а 7 8

ра - ду - ет - ся мой дух, чем ра - ду - ет - ся мой дух.

The third system of the musical score for 'ЦАРИЦА' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'ра - ду - ет - ся мой дух, чем ра - ду - ет - ся мой дух.'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The system is marked with measures 5а, 6а, 7, and 8.

Е. Фомин „Американцы“

Grazioso Andante

70б

ЦИМАРА

Не - бо ка - жет - ся мне яс - но

*p* *f*

I II III IV

The first system of the musical score for 'ЦИМАРА' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'Не - бо ка - жет - ся мне яс - но'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The system is marked with measures I, II, III, and IV. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

где бы - ва - ют ты со мной, где бы - ва - ют

*f* *p*

V VI VII VIIa

The second system of the musical score for 'ЦИМАРА' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'где бы - ва - ют ты со мной, где бы - ва - ют'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The system is marked with measures V, VI, VII, and VIIa. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

со мной, где бы - ва - ешь ты со мной.

VIB VIIa VII

Очень ненавязчива и деликатна неквадратность в арии Федерика фа мажор  $6/8$  № 13 из «Сокола» Бортнянского. Здесь — почти квадратность, почти беспримесный 8-такт. И только дополнительный начальный такт в оркестре тонко, но ощутимо сообщает периоду импульс асимметрии. Романс Федерика намеренно архаизирован<sup>1</sup>. Его ритмика, в которой присутствует формула квантитативного дихорея, восходит в конечном счете к французскому средневековому первому модусу. Метрически несколько утяжеленное начало романса (два такта вместо одного) привносит нюанс старинной замедленности:

Larghetto  
71 ФЕДЕРИК Д. Бортнянский. „Сокол“

1 1а 2 3  
Когда б. за - быть хва - ти - ло мне сил ту кра - су и те го - ло - са

4 5 6 7 8  
зву - ки, взгляд, что так кро - ток и мне так мил, мо - и б кон - чи - лись му - ки.

Русская характеристическая неквадратность возникла в профессиональной музыке под неоспоримым влиянием русской народной песни как в ее живом звучании, бывшем у всех на слуху, так и благодаря ее записям: сборники русских песен впервые начали публиковаться в те же 70-е годы, когда родилась русская опера.

В отношении неквадратности первые печатные сборники русских народных песен обнаружили удивительную по оригинальности картину, особенно впечатляющую в сравнении с западноевропейскими принципами музыки того же времени. В самом первом

<sup>1</sup> А. С. Розанов пишет, что он «удачно сочинен в стиле средневековой французской песни-романса» (24, с. 699).



своде песен — четырех выпусках «Собрания русских простых песен с нотами» Трутовского (1776—1795) из 80 номеров около половины записаны в неквадратных структурах<sup>1</sup>. Во втором печатном сборнике, Львова—Прача (1-е изд. 1790, 2-е — 1806, 3-е — 1815), процентность почти такая же. В собрании Львова—Прача под редакцией Беляева, насчитывающем 152 песни, из 136 номеров (мы исключаем «Песни малороссийские» целиком квадратного строения) по меньшей мере 63 могут считаться неквадратными<sup>2</sup>.

Можно предположить, что неквадратность народных напевов могла быть известной и в более ранние времена, если принять во внимание существование до печатных нот тех же мелодий в рукописях.

Типы неквадратности в указанных собраниях Трутовского и Львова таковы: периодичность 3-тактов, 6-тактов, 5-тактов, смешанные соединения типа 3, 4, целостные нерасчлененные построения в 7, 9, 13 тактов (в протяжных песнях).

Одна из самых распространенных неквадратных структур (по записи составителей) — 3, 3, 3, 3 — то есть объединенная квадратностью высшего порядка. Она типична для песен плясовых, ско-рых, иногда и протяжных, но в сравнительно быстром темпе<sup>3</sup>.

Заметную группу составляют 6-такты и 5-такты с их периодичностью<sup>4</sup>. Многообразны и многочисленны другие виды неквадратности<sup>5</sup>.

Однако на первоначальные нотные публикации русских народных песен следует смотреть с исторической точки зрения. Необходимо помнить, что в 70-х годах XVIII века русские музыканты еще только учились писать такты — ведь канты, хоровые концер-

<sup>1</sup> В современном издании из 76 песен неквадратны 38 (см. 174).

<sup>2</sup> 1-е изд. включало 100 песен, 2-е и 3-е — 150. Беляев опубликовал песни 2-го и 3-го изданий с добавлением пропущенных там двух песен из 1-го изд. (см. 94).

<sup>3</sup> В собрании Трутовского в этой структуре записаны следующие номера: № 19, 23, 43, 44, 74, в собрании Львова — № 24, 39, 48, 50, 51, 54, 62, 76, 78, 79, 91, 94, 97, 107, 110, 125 (вторая часть песни). Кроме того, ряд песен имеет близкую структуру 3, 3; у Трутовского — № 6, 9, 29, 39, 47, 75 (первая половина песни), у Львова — № 1, 6, 12, 28, 36, 56, 57, 63, 70, 95, 116.

Хотя около половины песен сборника Львова заимствовано у Трутовского, перечислением песен мы характеризуем сборники как таковые.

<sup>4</sup> 6-такты и их периодичность — 6, 6 — отличается следующие песни: у Трутовского — № 3, 17, 27, 28, 30, 38, 64, у Львова — № 7, 19, 23, 32, 37, 45, 112, 113, 120, 121, 132. 5-такты и их периодичность: у Трутовского — № 1, 32, 34, 49, у Львова — № 2, 8, 119.

<sup>5</sup> У Трутовского — 9-такт (№ 7), 1½, 1½, 1½, 1½ (№ 10), 2, 3, (№ 12), 1, 1, 1 (№ 13), 2½, 2½, 3, 3 (№ 18), 13 (№ 20), 4, 3 (№ 24), 1½, 1½ (№ 36), 3, 3, 2, 2, 3 (№ 40), 5, 6 (№ 46), 3, 4, 3, 3 (№ 54), 3, 4 (№ 58), 7, 7 (№ 60), 3, 7 (№ 63), 4, 4, 3, 3 (№ 67), 1½, 1½, 1½ (№ 69), 3, 3, 4, 4, 4 (№ 75); у Львова — 2, 2, 2 (№ 1), 6, 7 (№ 3), 3, 6 (№ 5), 2½, 2½ (№ 11), 5, 7 (№ 15), 4, 5 (№ 16, 115), 4, 6 (№ 20, 42, 47), 4, 3, (№ 21, 114), 4½, 9½ (№ 29), 2, 3 (№ 30), 9 (№ 31), 5, 8, 7, 7, 10 (№ 34), 3, 5 (№ 44), 2½, 2½, 3, 3 (№ 46), 3, 2, 3, 2 (№ 49), 4, 4, 3, 3 (№ 72), 2, 2, 3, 3 (№ 73, 98, 108), 4, 3, 3 (№ 87), 3, 3, 4, 4 (№ 100), 1½, 1½, 1½, 1½ (№ 122), 3, 3, 3, 3, 2, 2, 2, 2 (№ 131), 2, 2, 2, 3 (№ 134).

ты и духовная музыка XVII—XVIII веков нотировалась без тактовых черт. При нанесении на бумагу мелодий русских песен использовались только простейшие размеры, причем с явным предпочтением двудольных —  $\frac{2}{4}$ , С ( $\frac{4}{4}$ ), Ф ( $\frac{2}{2}$ ). Размер  $\frac{3}{4}$  применялся редко (например, у Трутовского всего трижды, в № 54, 66, 71), размер  $\frac{3}{2}$  не использовался вообще, 5-дольные размеры еще никому не приходили на ум. Из сложных размеров брались только двудольные, главным образом С ( $\frac{4}{4}$ ), изредка  $\frac{6}{8}$  (два случая у Трутовского — № 10, 75, три случая у Львова — № 33, 111, 116). Сложные 3-дольные размеры, как  $\frac{9}{8}$ , отсутствовали полностью. Не применялись такие сложные 4-дольники, как  $\frac{12}{16}$ , и более многодольные такты.

Между тем при использовании тактовой системы во всей ее полноте запись тех же песен могла бы быть иной.

Прежде всего, многочисленные песни со структурой — 3, 3, 3, 3 — на  $\frac{2}{4}$  допускают возможность их нотации в размере  $\frac{3}{2}$ , например:

„Из под камышка, из под белогова“. В. Трутовский.  
Собрание русских простых песен с нотами, № 19

72<sup>a</sup> Allegro

Из под ка\_мы\_шка, из под бе\_ло\_ва, Ах лю\_ли, лю\_ли, из под бе\_ло\_ва.

6

Из под ка\_мы\_шка, из под бе\_ло\_ва, Ах лю\_ли, лю\_ли, из под бе\_ло\_ва.

При введении подобного варианта записи вся группа песен на  $\frac{2}{4}$  со структурой 3, 3, 3, 3 переходит в разряд квадратных. К ним структурно примыкают и песни других размеров, объединенных квадратностью высшего порядка —  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ;  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ . Близкий род симметрии образуют структуры не четверного, а парного сложения — 3, 3;  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ . С организацией — 3, 3 — соприкасаются некоторые 6-такты. А наличие группировок с участием полутактов —  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ ... — говорит о метрической записи, не соответствующей действительному размеру песни.

Вот очевидные случаи у Трутовского: № 10 («Как на дубчике») записан — как  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$  (3, 3) — на  $\frac{6}{8}$ , имея структуру — 2, 2 — на  $\frac{9}{8}$ <sup>1</sup>; № 36 («Я сидела либо день») записан как 3-такт на  $\frac{4}{4}$  вместо более четкого двутакта на  $\frac{3}{2}$ ; № 69 («Ой, пойдуй в сад») записан — как 3, 3 — на  $\frac{4}{4}$  вместо того, чтобы иметь вид — 2, 2 — на  $\frac{3}{2}$ .

Очень интересный случай, когда Трутовскому встречается размер  $\frac{5}{4}$  — в песне «Ах, по морю» (№ 18). Составитель, не в силах с ним справиться, в первом издании записывает его на  $\frac{2}{4}$  с сильной доли, а в третьем — на  $\frac{2}{4}$  из-за такта<sup>2</sup>. В результате в сбор-

<sup>1</sup> На этот факт обращает внимание Беляев (174, с. 15).

<sup>2</sup> На перетактировке «Ах, по морю» также фиксирует внимание Беляев (174, с. 14).

нике Трутовского возник 5-такт на  $\frac{2}{4}$  вместо нужного 2-такта на  $\frac{5}{4}$ . Львов переносит в свой сборник этот второй вариант (№ 46).

Медленные протяжные русские песни имеют ту особенность, что мелос в них самодовлеет и не выявляет периодической пульсации сильных долей такта, в результате чего нивелируется различие между 4- и 5-тактами, 8- и 9-тактами, вопрос о квадратности и неквадратности становится второстепенным.

Наконец, часть неквадратных структур фиксирует случайности исполнения.

В итоге, благодаря подведению под квадратность самой большой группы неквадратных структур (с 3-тактом в основе), отведению в особую группу медленных протяжных как слабо метрированных по существу, число действительно неквадратных структур резко снижается. Русская народная песня, отраженная в первых печатных нотных сборниках, преимущественно квадратна, регулярна, периодична по ритмике; но наряду с преобладающей квадратностью она содержит всевозможные своеобразные виды нерегулярного ритма, в том числе неквадратность тактовых группировок.

Традиция же нотной записи «русских простых песен» свидетельствует о неквадратности как о столь же очевидной норме, что и квадратность.

Но та доля асимметрии (и звучащей, и видимой на глаз), которая присуща русским песням, которой они выделяются на фоне общеевропейских норм ритма, приковала к себе самое пристальное внимание русских музыкантов-патриотов и XVIII, и XIX веков, вплоть до XX века, как нечто исключительно национально самобытное. От ориентации на нее возник чрезвычайно сильный импульс, приведший русских композиторов на практике к созданию неповторимо своеобразных элементов в сфере ритмической асимметрии.

В первых же русских операх вместе с мелодиями «на голос» русских песен появились и неквадратные структуры.

В опере Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779) народные мелодии с их тактовыми структурами таковы: «Как вечер у нас с полуночи» (5, 5), «Вот спою какую песню» (2, 2, 3, 3), «Я поведаю тоску-печаль ему», на голос «Заглядала путь-дороженька» (3, 3, 2, 2, 2, 2), «Кабы я, млада, уверена была», на голос «Кабы знала, кабы ведала, мой свет» (6, 6, 2, 2, 2, 2, 2), «Ах, на что ж бола» (неквадратность по записи — 3, 3, квадратность по реальным фразовым членениям —  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ).

В опере Пашкевича «Как поживешь, так и прослывешь» («Санктпетербургский гостинный двор», 1-я ред. 1782, 2-я ред. 1792), где впервые была введена сцена русского свадебного обряда, появились номера в характерных русских народных метрических структурах: 5, 5 — «Ах, сборы»; 6, 6 — «Ох, как взговорит в тереме свет»; 3, 3 — «Во саду зегзелюшка» (из сцены девичника).

В «Ямщиках на подставе» трио и хор ямщиков «Во поле береза bushesвала» целиком основывается на известнейшей народной

песне, записываемой 3-тактами, так что весь номер вместе с оркестровым вступлением и заключением насчитывает 34 3-такта.

Конечно, в тех же операх, как и в сборниках народных песен, достаточный процент составляют мелодии и номера квадратного строения, но неквадратность составляет явление повсеместное и нормативное.

Неквадратность русских народных песен почти исключительно не производная, а изначальная, «органическая». Войдя живым потоком в профессиональную музыку, она закрепилась в сознании музыкантов как естественная, данная самой природой норма наряду с квадратностью и как атрибут характерного русского стиля.

Закономерность существования неквадратных структур в доглинкинской опере повлияла на ритмическое мышление русских композиторов вообще, также и на музыку без специальных «русизмов». Непосредственным стимулом к созданию необычных и самых разнообразных структур было слово, строение стиха. Среди всех композиторов до Глинки выделился выдающийся мастер оригинальнейших неквадратностей, чуткий к художественной пластике ритмических движений и интонаций, подобный самому Глинке по свежей прелести своих находок, — это Пашкевич.

Яркие образцы неквадратности у Пашкевича — в первую очередь те, которые навеяны народной песней. Помимо указанных песен из сцены девичника «Гостиного двора», это дуэт Мии и Наи «Ах ты, батюшка, светел месяц» до мажор  $2/4$  из «Федея», первый и второй хоры из III действия «Начального управления Олега» («Перекатно красно солнышко» ре минор  $2/4$  и «По сенечкам, сенечкам» ре мажор  $3/8$ ). Метрическая структура дуэта Мии и Наи включает сначала 7,7 тактов, потом 6,6 тактов. Хор «Перекатно красно солнышко» в характере протяжной песни в первых трех куплетах имеет структуру 6,6 тактов. Примечательно в нем то, что в пределах одного номера Пашкевич предстает и самобытным русским композитором, и универсальным европейцем. Если в первых трех куплетах выдерживается стиль русской протяжной песни со всеми ее атрибутами, то последний, четвертый куплет (при той же метрической структуре стиха) дан в чисто классицистском стиле, с короткими задержаниями-вздохами и в четкой квадратной структуре 16-такта (4, 4, 4, 4).

Особенно примечателен второй хор, «По сенечкам». Как называют Рабинович, позднее Левашев, его музыкальный материал произведен от песни «Ох, как взговорит в тереме свет» из «Гостиного двора». Из народных песен хор весьма близок песне «Что во светлой во светлице», помещенной в сборнике Львова—Прача под № 124 (ре мажор,  $3/8$ ). Келдыш видит у обоих хоров Пашкевича также и второй фольклорный источник — «Слава на небе солнцу высокому» (у Львова № 132, «Уж как слава тебе») (67, с. 311—312). Обе народные песни неквадратны, основываются на 6-такте. У Пашкевича в хоре также 6-такты, но они подразделяются на пары 3-тактов, и из этих изначальных неквадратных ячеек складывается весь номер (в нем 29 3-тактов). Хор с 3-тактовой

мерой в основе обладает тем же колоритным своеобразием ритмического течения, какое присуще «Камаринской» и «Вальсу-фантазии» Глинки с их 3-тактами и 6-тактами:

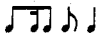
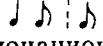
Дж. Сартти, В. Пашкевич, К. Каноббио. „Начальное управление Олега“

73 Presto

По се - неч - кам, се - неч - кам тут хо - ди - ла, гу - ля - ла

Со многих точек зрения примечателен в творчестве Пашкевича «Калмыцкий хор» из «Февея». В истории русской музыки он кладет начало блестящей и длительной линии «русского Востока». Удивительно, что найденные Пашкевичем музыкальные средства (также и словесно-музыкальные) представляют собой как раз тот самый комплекс, который в XIX веке разрабатывался большой группой русских композиторов при создании колоритных образов Востока. Автор «Февея» ввел и двойной (квинтовый) органый пункт в басу, и смещение ударений в слове, и особую восточную ритмоформулу. О сходстве способа создания «иноземного» акцента (путем смещения ударения в слове) с ритмическим приемом Римского-Корсакова в арии Мизгирия мы уже говорили. По другим признакам — тональность соль минор с квинтовым органым пунктом, размер  $\frac{6}{8}$  с заключенной в нем синкопированной ритмоформулой, а также участие балета — «Калмыцкий хор» близок «Арабскому танцу» («Кофе») из «Щелкунчика» Чайковского. Номера обладают даже прямым мелодическим сходством, особенно в первых двух тактах. Как известно, в «Арабском танце» Чайковского использована подлинная грузинская народная песня «Спи, фиалка», записанная Ипполитовым-Ивановым (эта песня приводилась в первой главе данной работы — см. пример 24).

Научного внимания заслуживают типизированные ритмоформулы, имеющиеся как у Чайковского, так и у Пашкевича. О ритмо-

формуле Чайковского  $\frac{6}{8}$   писала И. Абезгауз как о характерной фигуре азербайджанской музыки, доказав определенную этнографическую точность в применении ее у Чайковского (3). На типологизированную ритмоформулу, опорную в хоре Пашкевича,  $\frac{6}{8}$   указывалось в настоящей работе в связи с поисками инонациональных параллелей к ритму знаменной хамилы. Она определялась по древнегреческой терминологии как хориямб. Нами указывалось — со ссылкой на «Очерки по истории музыки народов СССР» Беляева — на распространенность указанной формулы в музыке различных народов, в том числе в песнях Закавказья, и на интонационную чуждость ее национального звучания характеру знаменного распева. Пашкевич так же этнографически точно, как позже Чайковский, воссоздает восточный колорит через воспроизведение одной из действительно существующих восточных (закавказских) ритмоформул.

Экзотический контур «Калмыцкого хора» Пашкевича дорисовывается еще и ярко выраженной асимметрией неквадратности. Повод для неквадратности дает асимметричное пятистишие:

В народе во калмыцком  
 Кушают каймак,  
 Сульяк и турмак,  
 Табак курят,  
 Кумыс варят.

Всегда чуткий к слову, его смыслу и ритму, Пашкевич первую, более долгую строку укладывает в 2-такт, остальные, более краткие — в 1-такты и приходит таким путем к 6-такту:

74 В. Пашкевич. „Февей“

*Allegretto*



В на - ро - де во Кал - мыц - ком ку - ша - ют кай - мак,

суль - як и тур - мак, та - бак ку - рят, ку - мыс ва - рят.

Возникший 6-такт — типичный случай изначальной, «органической» неквадратности. Подтягивание его к функциональности «метрического 8-такта» весьма затруднительно из-за указанной гармонической экзотичности номера. 6-такт становится куплетом, повторяемым в первом разделе дважды. Он функционирует в роли своеобразного периода, не обладая европейской 8-тактовостью.

На 6-тактовой неквадратности Пашкевич не останавливается, и в следующем разделе формы (соль мажор, от слов «Приходил к ней калмычок») 5-строчие текста оформляет как 5- и 7-тактность.

Однако 8-тактовая норма и ее формоорганизующие качества Пашкевичем ощущаются. Уже во втором разделе 7-такты клонятся к 8-тактам и под конец в них переходят. Замыкающий же раздел (*Allegro* соль мажор  $\frac{2}{4}$ ) опирается уже на квадратные пропорции (4, 2, 2, 2, 2). Таким образом, на протяжении формы всего номера идет движение к квадратности, типичный формообразующий процесс в музыке, выдержанной в системе тактовой метрики.

## СИММЕТРИЯ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМАХ

Качества ритма закономерно проецируются на временной уровень наибольшего масштаба — на строение музыкальной формы.

При взгляде на музыкальные формы мы видим в них отражение тех же стилистических свойств, что и в собственно ритме, на меньшем масштабном уровне. Идея симметрии, выраженная в периодичности неизменных тактов, в квадратности, «метрическом периоде», принципе стиха, рифменности, в альтернансе, при переходе в ранг формы становится симметрией куплетной и вариационной повторности, трехчастной формы и рондо с их точными репризами и «альтернансами» устойчивых и неустойчивых разделов формы. В музыкальном микро- и макровремени заметна отчетливая членимость: пульсация тактов с акцентами на сильных долях, пульсация альтернирующих фраз-строк, периодов с их каденциями, частей формы — экспозиционных, срединных, репризных — с их четко очерченными границами. Нет идеи потока, сквозного развития, размывания границ; на всех уровнях временной организации — ясная, четкая разграниченность компонентов.

Среди музыкальных форм обращает на себя внимание частое появление формы рондо, причем без связей, код, с точными репризами. Все особенности ее строения вызывают естественную параллель с рондо французских клавесинистов, чистой классицистской формой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вот ряд характерных примеров: в «Соколе» Бортнянского — хор фа мажор  $\frac{3}{4}$  № 1, ария Федерика си-бемоль мажор  $\frac{2}{4}$  № 2, ария Эльвиры си-бемоль.

Конечно, велика распространенность трехчастной формы (простой и сложной) с полной, часто неварьированной репризой<sup>1</sup>. Весьма многочисленны также куплетные и куплетно-вариационные формы<sup>2</sup>.

Сравнивая друг с другом оперных композиторов до Глинки по их выбору форм, замечаем все те же знакомые стилистические различия: наиболее архитектурен и типологичен Бортнянский, с предпочтением репризно-уравновешенных структур, наиболее индивидуален и текуч в своих формах Пашкевич, близко следующий за развитием текста. Пашкевич применяет двухчастную, старосонатную, трехчастную с тональной, но не тематической репризой, индивидуальные формы, а трехчастную с репризой использует при необходимых сценических обстоятельствах (см. 86, с. 112—114). Индивидуальные (и неклассицистские) черты форм Пашкевича составляют непосредственное отражение своеобразия его метрических структур.

В свойствах ритма и формы музыки предглинкинского периода неразрывно сомкнулись симметрия как органическое качество общеевропейской тактовой системы и периодичность, повторность, остинатность, идущие от русской народной песни. При этом в области формообразования возник тот тождественный способ развития музыкальной мысли (с сохранением целостности исходного материала)<sup>3</sup>, который составил специфику метода русского классического симфонизма с его постоянно встречающейся опорой на вариационность.

В целом, в ритмической и всей ритмовременной сфере (включая формообразование), несмотря на яркие и характеристические проявления нерегулярности, данный период русской музыки по сравнению со всей предыдущей ее историей выделился невиданным до сих пор торжеством симметрии, связанным со светской и народной тематикой, активным эмоционально-моторным тонусом музыки, ориентацией на принцип стиха, активным включением в общеевропейскую систему организации музыкального языка.

мажор С № 11, в «Сыне-сопернике» Бортнянского — Колыбельная си-бемоль мажор  $\frac{3}{4}$ , в «Американцах» Фомина — ария Сореты соль мажор  $\frac{3}{8}$  № 2, в «Февее» Пашкевича — ария Февея ля мажор  $\frac{2}{4}$ , в «Начальном управлении Олега» — второй хор III действия ре мажор  $\frac{3}{8}$  (рондо с вариациями), в «Гостином дворе» — рондо в I и III действиях.

<sup>1</sup> Ряд примеров в образцово-классицистском «Соколе»: ария Педрилло фа мажор  $\frac{2}{4}$  № 3, ария Эльвиры ре мажор С № 4, ария Федерика ре мажор  $\frac{2}{4}$  № 7, ария Марины ми-бемоль мажор  $\frac{2}{4}$  № 10, ария Жаннетты соль мажор  $\frac{2}{4}$  № 12, ария Федерика фа мажор  $\frac{6}{8}$  № 13.

<sup>2</sup> В «Соколе» — романс ми-бемоль мажор  $\frac{6}{8}$  № 9, в «Начальном управлении Олега» — первый и третий хоры III действия, в «Февее» — песня Ледмера ре минор  $\frac{2}{4}$ , «Калмыцкий хор» соль минор  $\frac{6}{8}$  (формы составных разделов), в «Гостином дворе» — хоры II действия.

<sup>3</sup> Определенное «вариационность тождественного порядка» дано Вл. Протопоповым (132, с. 5).



**РИТМИКА  
РУССКОЙ МУЗЫКИ XIX ВЕКА.**

**ОБЩИЕ СВОЙСТВА РУССКОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТМИКИ XIX ВЕКА  
В СВЯЗИ С ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ИДЕЯМИ  
ЭПОХИ**

XIX век — эпоха величайшего расцвета русской музыки, ознаменовавшаяся созданием национальной музыкальной классики, оказавшей весьма ощутимое воздействие на европейскую музыкальную культуру в целом.

Музыкальное творчество XIX века основательно изучено с различных сторон — с точки зрения идейно-эстетических взглядов композиторов и музыкальных деятелей, борьбы направлений и школ, установок художественной критики и других мировоззренческих вопросов, с точки зрения музыкального языка, его отдельных выразительных средств — полифонии, формы-композиции, гармонии, оркестра, фактуры. Только ритм — из числа основных элементов музыкального языка — не получил специального и сколько-нибудь систематизированного освещения. Но ритм вовсе не составлял «отстающего звена», ему был свойствен тот же уровень своеобразия, новаторства, оригинальности, как и другим компонентам художественного языка русской классической музыки. Анализ ритмических средств проливает свет на многие выразительные находки русских композиторов, позволяет яснее слышать обороты их музыкальной речи, дает возможность дополнить общую картину достижений русской музыкальной классики весьма существенными штрихами и уточнить роль русской классической школы в перспективе исторического времени.

В русской музыкальной культуре XIX века широкое развитие получили направления и романтизма, и реализма, а в первой половине века сохранились и некоторые черты классицизма, но все они шли под флагом формирования национальной школы музыки, чем и определялся общий эстетический комплекс данного исторического отрезка.

Ведущей эстетической идеей, которая обусловила характер развития ритмических средств, тип новаторства в этой области, была, как и во всем искусстве и культуре XIX века, идея народно-национального. Следует подчеркнуть, что ее дополняла еще одна важная мысль и цель — высшее качество музыки как неперемное условие. Мысль о высшем качестве и высказывалась прямо и подразумевалась, как в словах «кучкиста» Мусоргского «и по-русски, и, дерзаю думать, — музыкально» (107, с. 96). У не-«кучкиста» Чайковского есть высказывания, где категорию качества он ставит на первый план на фоне саморазумеющегося национально-само-

бытного: «Вообще и в творчестве, и в преподавании музыки мы должны стараться только об одном, — чтоб было хорошо, нимало не думая о том, что мы русские, и поэтому нам нужно делать что-то особенное, отличное от западноевропейского» (200, с. 240). В требовании хорошей музыки содержится представление и о высших мировых нормах искусства и — как в эстетике Чайковского — представление о неотрывности мышления русских музыкантов от мышления общеевропейского.

XIX век не был единым. Первая его половина, эпоха Глинки и Даргомыжского, наряду с реалистическими и романтическими устремлениями, содержала в себе еще некоторые классицистские черты, сказавшиеся и в представлениях о музыкальном ритме. Проявлением классицистских воззрений в русской музыке можно считать переход к ориентации на ритмику стихового, а не прозаического типа, — гармоничную, размеренную, строго симметричную. Связь музыки со стихом продолжилась и укрепилась в XIX веке. Из отдельных же элементов ритмического письма показателен следующий: последовательное соблюдение правила альтернанса при музыкальном «озвучивании» слова, с рифморитмическим тождеством классического стиха и музыки (у Глинки это твердое правило). Примечательной классицистской деталью является представление композиторов этой поры о некоторых стиховых и музыкальных метрах как об античных стопах, трактуемых в качестве универсальных, без народно-национальной окраски. На примере дактиля видно, что и для Глинки, и для Даргомыжского главной структурой этой стопы была античная, 4-дольная, в отличие от вскормленного русским словом, национального по звучанию 3-дольного дактиля у «кучкистов» и их современников.

Со второй половины века установки национального психологического реализма и национального романтизма господствовали почти безраздельно. Среди средств музыкального языка в этот период появились яркие неклассические и даже аклассические новации в области ритма: не только асимметричные такты невиданных структур (7-, 8-, 9-, 11-дольники), но и отказ от «метрического периода» (иногда у Мусоргского), введение нетактовых форм ритма (эпизодически у Римского-Корсакова), установление асимметрии ритма на основе полуторной пропорции, свободной асимметрии, не сверяемой с ритмической симметрией, и многое другое.

Несмотря на глубокую эволюцию от Глинки до Скрябина, благодаря общей национальной устремленности русской классической школы XIX века, в этот период прослеживаются и сквозные процессы в развитии языка русской музыки и его отдельных элементов. Драгоценные зерна для многого в цветении творчества «кучкистов» и Чайковского были брошены Глинкой и Даргомыжским. В частности, если Даргомыжский дал импульс для реалистической музыкальной прозы, то именно от Глинки пошла вся линия асимметричной ритмики, столь важной для облика русской музыки XIX века.

С теоретической точки зрения ритмика русской музыки XIX века представляет собой преобладание принципа симметрии с многообразными включениями асимметрии, в том числе новых, нетрадиционных видов. Как в западноевропейской музыке, в ней господствует тактовая система, бинарный принцип пропорций, квадратность. Метрический период имеет опорное значение для музыкальных форм большинства композиторов, принцип стиха (а не прозы) является нормативным в музыкальной морфологии. Правило альтернанса четко воплощается в музыкальном ритме многих авторов, в частности, писавших на стихи Пушкина. Явственна акцентность, так что общий тип ритмики может называться регулярно-акцентным.

Несмотря на господствующую регулярность и симметрию, многочисленные включения асимметрии заслуживают большого внимания. Как отступления от норматива, они каждый раз специально осмысливались, и в результате в них проявлялась большая авторская инициатива, чем в следовании по накатанным общеевропейским путям.

Явления асимметрии в музыке разбираемого периода разнолики, неодинаковы по распространенности и степени яркости.

В тактовой системе асимметричными элементами оказываются не только традиционно присущие ей синкопы и другие противоречия мотива с тактом, но и многие другие, подтачивающие прочность этой системы: переменность тактового размера, периодическая и свободная, полиметрия различных видов. Не что иное, как нерегулярность внутри тактовой системы, составляют смешанные такты. Ритмика русской музыки XIX века выделяется в сравнении с западной интенсивнейшим развитием этих размеров, созданием их новых форм, неслыханных в Европе, также и до сих пор не получивших описания в теоретической литературе. 5-дольный метр ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$ , редко  $\frac{5}{2}$ ) вошел в русскую музыку этой поры как совершенно равноправный, стоящий в одном ряду с  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ . Подобного равноправия не было в культуре ни одной страны Западной Европы. Сравнительно редкие 7-дольники (в основном при обработках народных песен и их введении в профессиональные жанры) и знаменитые 11-дольники (у Римского-Корсакова), с попытками 13- и 15-дольников (снова у Римского-Корсакова) составили рекордные для всей Европы XIX века достижения в формировании асимметричных тактовых структур. Другие смешанные размеры Римского-Корсакова еще до сих пор не были зафиксированы в теории музыки по отношению к XIX веку — это  $\frac{9}{8}$  ( $\frac{3 \ 2 \ 2 \ 2}{8}$ ) в «Сервиллии»,  $\frac{8}{8}$  и  $\frac{3}{4}$  ( $\frac{3 \ 3 \ 2}{8}$  и  $\frac{3 \ 3 \ 2}{4}$ ) в «Младе». В «Китеже» в хоре «Ой, беда идет, люди» на  $\frac{9}{8}$  наряду со структурой сложного такта —  $\frac{9}{8}$  ( $\frac{3 \ 3 \ 3}{8}$ ) — функционируют два варианта смешанного такта  $\frac{9}{8}$  ( $\frac{2 \ 3 \ 3 \ 2 \ 2}{8}$  и  $\frac{2 \ 2 \ 2 \ 3}{8}$ ). Тактовые структуры подобного типа позднее составили особую колоритную группу у Бартока, виднейшего «ритмиста» XX века, причем Барток ассоциировал их с ритмами болгарской народной музыки и помечал как «*alla bulgarese*».

Диапазон метров Римского-Корсакова вообще необычайно широк. Наряду с особыми и чрезвычайными для XIX века смешанными тактами он применял все многообразие простых и сложных размеров. Здесь и простейшие такты —  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$  (в «Золотом петушке»), и максимальные в числителе, минимальные в знаменателе сложные такты —  $\frac{18}{16}$  (в «Младе»), и такты с крупной, половинной долей —  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{5}{2}$  (в «Младе»), широкие, емкие такты на  $\frac{9}{4}$  (в «Царской невесте», «Китеже», «Пане воеводе»). Творчество Римского-Корсакова по богатству, изобретательности и принципиальной новизне в метроритмической области выделяется не только в русской музыке XIX века, но завоевывает новые рубежи и для всей европейской музыки в целом.

После Римского-Корсакова, отчасти параллельно с его поздним творчеством, тактовую метрику утончил и рафинировал Скрябин, введя в свою практику такты с микроразмерами —  $\frac{2}{16}$ ,  $\frac{3}{16}$  (Десятая соната, Поэма ор. 52 № 1), смешанные размеры с долей-микроединицей —  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{10}{16}$  (Поэма ор. 52 № 1). Среди скрябинских размеров возник и редкий однодольный такт — например, эпизодический размер  $\frac{1}{2}$  в Пятой сонате — следствие примирения полиритмии голосов.

Сильное наклонение к нерегулярности и асимметрии в тактовой системе дает метрическая переменность. Эпизодически переменность размеров включалась в произведения, вероятно, каждого композитора XIX века, но к концу столетия стала превращаться в норму, готовя новые принципы музыкального искусства XX века. Переменность в русской музыке сложилась и периодическая, и свободная.

«Переменностью по вертикали» стала полиметрия, развившаяся в русской музыке XIX века в двух формах — междутактовой и внутритактовой. Последняя логически должна была бы называться не полиметрией, а полиритмией, однако такой выдающийся мастер ритма, как Римский-Корсаков, нотировал ее именно как двуметричность, с различными цифровыми обозначениями.

Симптомом движения к иным, нетактовым формам ритма стали включения фрагментов без тактометрической организации. Укажем два характерных случая у Римского-Корсакова. Один — соло Дьяка «Аки горлица между вранов злых» из «Ночи перед Рождеством» — «кант дьяка», по словам композитора, взятый из старинных церковных напевов, с фитами. Другой, иной природы — это свободная сольная каденция на фоне строгого равномерного аккомпанемента, как во второй части «Шехеразады» в каденции кларнета (в репризе фагота) с аккомпанементом струнных пиццикато. Замечательный контраст агогической свободы соло и строжайшей ритмичности аккомпанемента («*senza ritardare ed accelerare*») — образец организации на основе мономерности, а не тактовости, хотя условный размер  $\frac{4}{4}$  выставлен в партитуре. Тот же эффект повторен во II действии «Млады» при соединении свободного распева Мавра (*cadenza a piacere*) с равномерной пульсацией оркестра (также *senza rit. ed accel.*).

Многие явления ритмической асимметрии связаны с тем, что в конце XIX века наряду с бинарным, двоичным принципом ритмических пропорций стал утверждаться тернарный, троичный, и соотношение между ними дало, в свою очередь, гемимольную пропорцию, проявившуюся в многообразных ритмических структурах.

Троичный принцип последовательнее всего выявился в следующем отношении: деление тактовой доли на 3 стало столь же закономерным, как и деление на 2; троичность уравнилась в правах с двоичностью на уровне внутритактовых функций метра.

У двух русских композиторов XIX (и начала XX) века это уравнивание стало твердым правилом — у Римского-Корсакова в его поздних произведениях и у Скрябина во всем творчестве. В западной музыке аналогичное явление было отмечено в творчестве XX века, в частности, в ритмике Веберна.

Уравнивание тернарности с бинарностью говорит о кардинальных изменениях в ритме, поскольку вопрос о ритмических пропорциях принадлежит к числу эпохальных, подобно вопросу об акустическом строе в области звуковысотных отношений. И в русской музыке конца XIX — начала XX века возникли такие существенные сдвиги, которые подготовили перелом в ритмической системе, наступивший в начале второго десятилетия XX века.

Гемимольность пропорций сказалась в самых различных ритмообразованиях, в различных аспектах и на разных уровнях: в формах новых тактовых размеров, в двойных метрах, в полиритмии, полиметрии, в характере ритмических рисунков и т. д.

При вступлении в XX век в русской музыке произошло и дальнейшее развитие временных отношений к всевозможному многообразию временных делений — на 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д., — в наибольшей степени у позднего Скрябина.

Важнейшими формами ритмической асимметрии выступают: широко разветвившаяся в русской музыке неквадратность структур, отказ от метрического периода, наступивший в определенных стилевых условиях, временное варьирование, укрепившееся как самостоятельный формообразующий прием, ритмическая прогрессия, возникшая как конструктивная идея.

Отказ от структуры метрического периода с точки зрения норм музыкального языка классико-романтической эпохи — факт экстраординарный. Ведь классический 8-такт, в котором согласованно и органично объединяются формообразующие силы гармонии, метра, мотивности, упорядочиваясь до идеального совершенства, представляет собой такую отточенную «формулу музыки» или такую сложную живую клетку музыкального организма, из которых составляется композиция в принципе любого произведения гомофонно-гармонического или гомофонно-полифонического склада. Отказ от этой первоструктуры музыки XVIII—XIX веков говорит о выходе за пределы общеевропейской традиции названного периода. Произошел он у Мусоргского благодаря временному подчинению музыки закономерностям театра, слова. По-

разительный пример являет собой «Женитьба» Мусоргского. В написанном им первом акте этой оперы нет ни одного построения, которое можно было бы считать метрическим периодом. Это означает не только отказ от стройных классических симметрий метра и ритма, но и новый, неклассический тип гармонии, неклассическую организацию ее во времени (в процессе сочинения композитор советовал на «страшно капризные гармонические условия») и, следовательно, отсутствие собственно музыкального формообразования на уровне малых форм. Крайность увлечения словом в опере была очевидной и для Мусоргского, так что он даже назвал себя как автора «Женитьбы» немусыкантом в следующем контексте: «но „Женитьба“ — это посильное упражнение музыканта, или, правильнее, немусыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем» (письмо к Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г.) (107, с. 232).

Чрезвычайно показательны для XIX века элементы асимметрии музыкального ритма, порождаемые асимметричными явлениями в поэтическом слове. Русский стих в XIX веке сильно эволюционировал в своих ритмических формах. В частности, перестал быть правилом альтернанс ударных и безударных окончаний, широко развились дактилические рифмы, появились также сверхдолгие гипердактилические окончания, получили распространение безрифменные стихи, по образцу народных былин. Поскольку для всего русского искусства этого века литература, поэзия были питательной средой, все поэтические изменения самым непосредственным образом отпечатались в музыке, породив новые ритмоформулы, ритмонтонации, а также и новые музыкальные ритмические принципы.

В связи с пронизывающей всю культуру XIX века идеей народно-национального, в музыкальном языке получили распространение интонационные формулы, имевшие смысл неповторимо русских оборотов, «лексем», «слов». Чрезвычайно популярными стали ритмоформулы, построенные по образцу поэтических структур: тонических дактилей, «кольцовских» 5-дольников, зеркальных 3-дольников с анапестом в начале и дактилем в конце, по примеру былинного стиха с энклитиками и проклитиками. Причем, если в поэзии эти национально окрашенные формы применялись локально, стилистически выборочно, то в музыке — тотально, почти всеми композиторами на протяжении всего столетия.

Поскольку стихи с правильным альтернансом стали редкостью, во многих стихотворных либретто исчезли также и рифмы, а композиторы по большей части соблюдали рифморитмическое музыкально-стиховое тождество («кучкисты» и, как правило, Чайковский — более свободно), постольку та ритмическая симметрия, которая блистала совершенством в операх Бортнянского, затем и в «Руслане» Глинки, у последующих композиторов перестала быть нормой, сменилась менее симметричными, даже асимметричными ритмическими построениями.

Окончательным поворотом к асимметрии на основе преломления в музыке слова стало введение принципа прозы. Для теории ритма альтернатива «стихи — проза» составляет одну из самых существенных проблем и отвечает фундаментальному разделению всех ритмических явлений на симметричные и асимметричные, регулярные и нерегулярные. Принцип прозы не говорит о непрерывном обращении композитора к произведению в прозе. Он свидетельствует о прочтении литературного текста не по ритму (то есть метру, стопам, рифмам, стихам, строфам), а по синтаксису. Форма литературного текста при этом может оказаться и стиховой, но отличительные признаки стиха не будут проявляться в музыкальном ритме.

Первым русским композитором, который перешел здесь Рубинзон, был Даргомыжский. В «Каменном госте» он последовательно, сквозь целое оперное произведение, провел принцип раскрытия пушкинского произведения только через семантику слова, но не его ритмическую организацию<sup>1</sup>.

Как и все маленькие трагедии Пушкина, «Каменный гость» написан 5-стопным ямбом без рифм. Игнорируя ритм строк как признак поэтической формы, Даргомыжский белый стих членит по синтаксису, знакам препинания, не подчеркивает музыкальным ритмом также и мерности ямбических стоп. В результате в тексте не остается никаких зацепок для построения на его основе симметричных ритмических структур.

Еще более смелый шаг был сделан Мусоргским в «Женитьбе», написанной под непосредственным влиянием «Каменного гостя» Даргомыжского, здесь уже на прозаический текст Гоголя. Мусоргский назвал свой новаторский опус даже не оперой, а «опытом драматической музыки в прозе». Такая словесная форма не давала никаких поводов для музыкально-ритмических симметрий.

И в «Драматических сценах по Пушкину „Моцарт и Сальери“» Римского-Корсакова, где на титуле стоит надпись «Памяти А. С. Даргомыжского», текст маленькой трагедии (с тем же белым 5-стопным ямбом) трактуется как проза вполне в духе музыкального воплощения «Каменного гостя».

Принцип прозы утвердил себя не только в операх особого драматургического замысла, но и в отдельных частях — сценах, ариозо. Так, у Чайковского, как правило, придерживавшегося принципа стиха в построении либретто и его музыкальной ритмизации, встречаются эпизодические выходы в прозу, причем в самых драматических местах оперного действия. Два таких случая есть в «Пиковой даме», где в сценах особого психологического напряжения — в спальне Графини и в казармах — делается отступление от стихотворной ритмики либретто М. Чайковского в сторону прозы оригинала повести Пушкина (см. 30).

<sup>1</sup> Мы говорим как о пионере о Даргомыжском, не считая за настоящую музыкальную прозу речитативы в опере до Глинки на прозаический текст, например, у Фомина или Бортнянского, поскольку они имеют сугубо подчиненное, художественно несамостоятельное значение.

## ЭСТЕТИКА РИТМИЧЕСКОЙ АСИМЕТРИИ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

При определении национального своеобразия культуры следует различать два вида его проявления. Один, локально-исторический, показывает черты культуры данной страны, данной нации, объективно ей присущие в силу определенных исторических условий и отличные от специфики других стран. Такие свойства не обязательно связаны исконно национальными формами выражения. Например, светским языком высших классов России XIX века был французский, и в этом заключалась одна из национально своеобразных черт русской культуры. Или: в русской музыке петровской эпохи появился кант с польским названием «виват»; в самой же Польше такого жанра не существовало.

Другое проявление национального своеобразия — национально-типологическое — связано именно с представлением об исконных, коренных, устойчивых свойствах нации. Здесь и формы выражения избираются национально-самобытные или такие, какие представляются исконными и национально-автономными.

В связи с ритмикой русской музыки XIX века мы уже коснулись первого вида национального своеобразия. Остановимся на втором.

Как подчеркивалось в начале главы, идеей народно-национального было проникнуто все искусство XIX века. Поиски исконного и почвенного составляли актуальную задачу. Воплощение идеи национального отличалось той особенностью, что оно сочеталось с другими важнейшими эстетическими требованиями — наивысшего художественного качества и новизны. В итоге народно-национальные искания вели к самым значительным и оригинальным открытиям в музыкальном языке, а самые смелые нововведения, по крайней мере, у целой композиторской школы — «кучкистов» — были вдохновлены идеей русской самобытности.

В области ритма теми формами, которыми композиторы выражали русскую интонацию, звучание русского слова, русский облик героев, колорит национальной архаики, экзотического язычества и т. д., были асимметричные структуры разнообразных видов, в том числе неквадратность, тактовые размеры и ритмоформулы гемольной пропорции, полиметрия, полиритмия, временное варьирование. Большое значение для национального определения музыкального языка русских композиторов имело отражение словесно-поэтических ритмов, тех, которые было принято считать национально-своеобразными, происходящими от народной песни.

На основе чего возникла идея асимметрии ритма как самобытной русской черты?

Она была порождена представлениями русских музыкантов о русской народной песне, прежде всего о столь высоко ценимой протяжной песне, но, кроме того, и мыслью о древнерусском церковном пении того далекого времени, когда оно еще не подверглось обработке по западным принципам ритмической симметрии. Среди множества высказываний об асимметрии русской песни со-



шлемся на известное суждение Серова в статье «Русская народная песня как предмет науки», отметившего существование ритмов в  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ , невозможность во многих случаях правильного деления на такты (156, с. 99). Асимметрии древнейших церковных русских напевов был посвящен специальный теоретический трактат Львова «О свободном или несимметричном ритме» (93).

Из ритмических средств, выработанных в музыкальном языке русских композиторов под влиянием народно-национальной идеи, остановимся на следующих: асимметричные элементы в тактовой системе, гемольная пропорция в метре и ритме, неквадратность тактовых группировок, музыкальное преломление русских словесно-поэтических ритмов.

## АСИММЕТРИЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ТАКТОВОЙ СИСТЕМЕ

Смешанные такты. В тактовой системе русской музыки XIX века господствует принцип симметрии, согласуясь с общим регулярным типом ритмики европейской музыки этого столетия. Преобладающие тактовые размеры — простые и сложные, обще-европейские — С,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  и т. д. Асимметричные, смешанные размеры встречаются далеко не в каждом произведении, например, целый ряд самых знаменитых опер и балетов не содержит ни одного из них: «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Иоланта», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» Чайковского, «Русалка» Даргомыжского и др. В подавляющем большинстве опер, если там встречаются смешанные метры, они охватывают лишь отдельные номера. Так, в «Сусанине» — один номер: хор «Разгулялися, разливалися» на  $\frac{5}{4}$ ; в «Руслане» — два 5-дольных номера: хоры «Не тужи, дитя родимое» и «Лель таинственный»; в «Князе Игоре» — в основном один, хор «Ты помилуй нас» на  $\frac{5}{4}$ , и небольшие полиметрические вкрапления  $\frac{5}{8}$  в пляску половецких девушек на  $\frac{6}{8}$ ; в «Садко» — как бы полтора: хор новгородцев на  $\frac{11}{4}$  с его повторением в 1-й картине и пляска речек и ручейков с полиметрическим

обозначением  $\frac{2}{4} / \frac{5}{8}$ , в «Сервилиии» — один номер из II действия (с ремаркой «музыканты играют»), с объявленным новым смешанным размером  $\frac{9}{8}$ , и кроме того, номер из III действия (1-я сцена) с необъявленным, также новым смешанным размером  $\frac{8}{8}$ . Число примеров можно было бы продолжить. И лишь изредка встречаются сцены, где смешанные размеры играют ведущую роль. Яркий случай — 4-я сцена II действия «Млады», сцена гаданья, где, за исключением одного классического размера  $\frac{3}{4}$ , все остальные — смешанные:  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ . Обрядовая языческая сцена написана в виде сложного многоуровневого рондо. В первой половине сцены простой размер  $\frac{3}{4}$  чередуется со смешанными размерами, во второй половине возникает раздел в 31 такт, где чередуются только смешанные размеры друг с другом:  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$  и т. д. Несколько десятков тактов звучит только асимметричная, нерегуляр-

ная ритмика, втягивающая слушателя в пучину совершенно необычайного движения во времени, квазиархаического, квазиязыческого, а по сути дела абсолютно нового в русском и европейском музыкальном языке, являющегося плодом оригинальной художественной фантазии Римского-Корсакова.

Именно потому, что с наименее употребляемыми смешанными размерами было связано наибольшее расширение горизонтов ритмической выразительности для русской и европейской музыки в целом, мы уделяем им специальное внимание.

Особое внимание смешанным размерам уделяли и сами создатели русской музыки XIX века. В критических и научных статьях, в письмах разбросано очень много высказываний, из которых видно, что проблема ритма представляла в XIX веке самый актуальный интерес, и творцы русской классической музыки размышляли о ней наряду с проблемами гармонии, инструментовки, формы<sup>1</sup>.

Почти все русские композиторы, начиная с Глинки, писали 5-дольным размером: Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Серов, Мусоргский, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рубинштейн, Калинин, Бларамберг, Аренский, Глазунов, Лядов, Скрябин. Традиция XIX века непосредственно, без перерыва, перешла и в русскую музыку XX века; помимо ряда уже названных авторов — Рахманинов, Метнер, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Шебалин, Свиридов, Слонимский, Тищенко, Буцко и др. Ни одна национальная школа не разрабатывала столь последовательно этот новый для Европы тип метроритма, и традиция, заложенная Глинкой, не исчезла до сих пор. В XIX веке, благодаря всеобщей увлеченности им, в мыслях русских музыкантов он ставился в один ряд с такими размерами, как  $4/4$ ,  $3/4$ ,  $2/4$ . И все же заключенный в нем импульс асимметрии не мог не ощущаться на практике и не требовать специфического использования. Характерен следующий факт. Когда Аренский, воспринявший 5-дольник как устоявшуюся традицию, стал применять его свободно, как всякий другой размер, Кюи и Чайковский высказались против такой склонности предупреждая, причем Кюи назвал  $5/4$  «экстремным ритмом»<sup>2</sup>.

«Русскость» и яркая художественная новизна — вот что отмечалось в отзывах критиков на 5-дольники «Сусанина» и «Руслана» Глинки. «...Раздается свадебный хор женщин, основанный на са-

<sup>1</sup> О многом говорит такая частность. Серов, Римский-Корсаков, Кюи, другие композиторы, касаясь каких-либо музыкальных произведений в своих статьях, рецензиях, других литературных работах, письмах, обычно указывали их тактовый размер, как бы вынося его в заглавие произведения, подобно тому, как сейчас принято выносить тональность, например: «Мой „Садко“ заслужил всеобщее одобрение, в особенности его третья часть (пляска  $2/4$ ), ...начало *allegro*  $2/4$ , рисующее падение Садка в море...» (142, с. 48).

<sup>2</sup> См. нотографическую статью Кюи по поводу Первой симфонии Аренского (84, с. 326) и письмо Чайковского Аренскому от 25 сентября 1885 г. (201, с. 155—157).

мом оригинальном пятичетвертном русском мотиве...», — писал Одоевский в 1836 году (113, с. 123). «Следующая за квинтетом языческая песнь «Лель таинственный» в высшей степени небывало-оригинальна по своей мелодии, ритму, гармоническому повороту и оркестровке. Это совершенно ново», — таков отзыв Кюи в 1864 году (84, с. 41).

Во времена Глинки 5-дольники, казалось бы, носились в воздухе: это были словесные 5-сложники народных стихов, стихов Кольцова, Дельвига, самой русской речи. Но потребовалась большая авторская смелость, чтобы частицу реальности национальной жизни отлить в отточенную художественную форму, пойдя вопреки устоявшимся правилам музыкального сочинения.

Необходимо отметить структурные ритмомелодические черты 5-дольников «Разгулялся» и «Лель таинственный». Основная внутренняя группировка такта — 2, 3, мелодически она подчеркнута повторением звука на границе полутактов. Мелодический абрис ритмического мотива весьма близок древнегреческому сочленению арсиса — тезиса. Волна подъема — спада с фиксацией вершины — едва ли не самое естественное мелодическое интонирование 5-дольного ритма данной структуры:



Размер  $5/4$ , введенный Глинкой в романс «Где наша роза?», примечателен тем, что композитор слышит «новую русскую меру» в ямбическом стихе Пушкина, чего еще не встречалось в истории русского романса. Однако этот романсовый ритмический опыт Глинки остался сравнительно скромным.

Глинкинский 5-дольник был заново почерпнут из самых глубин народного речевого выражения Мусоргским, став у него неотъемлемым элементом национально характерного музыкального языка. Становление этого ритма связано с песней «Светик Савишна» на собственный текст, одним из новаторских опытов претворения народного говора, — 5-дольная формула пульсирует здесь непрерывно. Для самого композитора песня была критерием истинного народного стиля («...как „Савишна“, вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом». — 107, с. 89). Продолжение той же художественной идеи — «Озорник», также на собственные слова. По характеристике Кюи, это «мучительное скерцо, полное силы, новизны, музыкальное от начала до конца и отличающееся замечательным техническим совершенством, тонкой и верной декламацией, которой так просто и естественно подчиняется и ритм, и такт» (84, с. 293).

Бородин ввел новые русские ритмы и в оперу, и в романс, и в симфонию, причем сделал это с такой моцартовской непринужденностью, как если бы у «кучкистов» не было проблемы, заостренной Мусоргским, — писать «и по-русски», «и музыкально».

Примечательно, что в хоре девушек на  $\frac{5}{4}$  из I действия «Князя Игоря» Бородин не стал на путь архаизации, а написал вполне современную (в широком смысле) музыкальную скороговорку.

Сообщив 5-дольный размер скерцо из Третьей симфонии<sup>1</sup>, Бородин параллельно с Римским-Корсаковым, введшим 5-четвертное скерцо в свою Третью симфонию, заложил традицию нерегулярного ритма в классических европейских инструментальных жанрах; традиция продолжалась из поколения в поколение: у Чайковского, Аренского, Глазунова, Шебалина, Прокофьева.

Обратившись к 5-дольным размерам Римского-Корсакова, снова удивляемся многообразию преломлений, казалось бы, единого вида метра и вспоминаем его мысль о ритме, как «о самом, по правде сказать, богатом, по своему разнообразию, элементе музыки» (см. 209, с. 179). Общий смысл применения 5-дольников всюду один — это форма национального выражения в музыке, с внутренним развитием русского музыкального лексикона.

В структурном отношении 5-дольники примечательны разветвлением на несколько метрических уровней: 1) обычный тактовый размер типа  $\frac{5}{4}$ , 2) метр периодичной 2-тактовой группы, сложенной из 2-дольника и 3-дольника, типа  $\frac{3}{4}; \frac{2}{4}$ , 3) метр высшего порядка, или 5-тактовая группировка, обозначаемая дополнительной числовой дробью, например,  $\frac{2}{4} (\frac{5}{2})$  в «Снегурочке», 4) один из размеров во внутритактовой полиметрии, например, упоминавшиеся нами  $\frac{2}{4} / \frac{5}{8}$  в «Садко» (см. с.173), 5) один из размеров при двойном, вариантном обозначении тактов, например,  $\frac{2}{4} = \frac{5}{8}$  в «Китеже».

Приведем примеры. Обычный такт на  $\frac{5}{4}$  — в скерцо Третьей симфонии; обратим внимание на тему — не «кучкистский» ли вызов самому Бетховену?

Н. Римский-Корсаков. Третья симфония, II ч.

76 Vivo  $\text{♩} = 98$

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

*pp*  
*pp*  
*pp* div.  
*pp* pizz.  
*pp*

<sup>1</sup> В скерцо Третьей симфонии Бородина использовано его скерцо («русское») для струнного квартета.

5-дольник как метрическую сумму двутакта Римский-Корсаков записывает двойко — через обычную и через пунктирную тактовую черту; примеры в «Сказке о царе Салтане»:

77a *Allegro animato*  $\text{♩} = 159$   
Хор (народ)

Н. Римский-Корсаков. „Сказка о царе Салтане“

Ждать ца - ре - ва воз - ра - щень - я для за - кон - но - го ре - щень - я.

197 *Allegro moderato*  $\text{♩} = 108$   
ГВИДОН

днем свет бо - жий за - тме - ва - ет, ночью зем - лю о - све - щя - ет,

5-дольники высшего порядка из «Снегурочки» с «титульными» метрами  $\frac{2}{4}$  ( $\frac{5}{2}$ ) — шествие Царя Берендея из II действия, первая песня Леля.

5-дольник как слой полиметрии — «Пляска речек и ручейков» из 6-й картины «Садко»:

78 (Пляска, плавные круги и завороты. Пляска плавная, текучая.)

Н. Римский-Корсаков. „Садко“: Пляска речек и ручейков

275 *Andantino*  $\text{♩} = 98$

Участие 5-дольного метра в двойном, вариантном обозначении такта — в I действии «Китежа»:

79  $\text{♩} = 120$

Н. Римский-Корсаков. „Сказание о невидимом граде Китеже“

59

Одну из оригинальных разработок русского 5-дольника представляет превращение его в украшающую оркестровую фигурацию. Замечательный пример содержится в I действии «Китежа»: одновременно с ремаркой в партитуре «Феврония выносит хлеб и мед на деревянном подносе и воду в кувшине» в оркестре появляется голос-орнамент с чисто русским узором, имитирующий в уменьшении только что отзвучавшие музыкально-речевые фразы «Здравствуй, молодец! что же? гостем будь!» (квинтоли 16-х, занимающие полутакт).

В последнем случае перед нами квинтольный ритмический рисунок, а не метр, обозначенный общепринятыми знаками. Но его можно, продолжая предыдущую шкалу, представить как такт в уменьшении на  $\frac{5}{16}$ , занимающий обычный полутакт.

Использование Чайковским 5-дольных метров показательно для его не-«кучкистского» стиля. Русское национальное проявляется у этого композитора в первую очередь в мелодической интонации. А 5-дольные метры композитор применяет то в национально-характерном значении, как в хоре гостей на  $\frac{5}{4}$  I действия «Чародейки», то в нейтральном смысле. Эти нейтральные случаи находим в «Фее Сапфиров» из «Щелкунчика», во второй части Шестой симфонии, в «Пятидольном вальсе» ор. 72 № 16.


Но стилистическая нейтральность асимметричных метров Чайковского выглядит таковой только на русском фоне, в сравнении с кучкистской трактовкой. При взгляде со стороны, из Западной Европы, метрическая асимметрия русской музыки резко бросалась в глаза и даже приводила в недоумение.

Вот как отреагировал Э. Ганслик в рецензии 1895 года на «5-дольный вальс» Шестой симфонии Чайковского: «Особенность другого рода — скерцо, целиком выдержанное в пятичетвертном такте. Этот неприятный (*unangenehme*) род такта, собственно, непрестанное колебание между четным и нечетным тактом, встречается, как известно, очень редко и только эпизодически (как в «Белой даме», в «Так сказал король» у Делиба, в III акте «Тристана и Изольды»). Последовательно выдержанный на протяжении целой долгой части симфонии, пятичетвертной такт вызывает беспокойство (*beunruhigt*) слушателей и исполнителей. Слух постоянно замещает его удобным метром, разлагает пятичетвертной такт на две и три доли, или на три и две доли — процедура, которая благодаря долгой продолжительности становится несносной. Кроме того, для скерцо Чайковского это нарушение спокойствия кажется излишним, поскольку без малейшего ущерба пьеса легко может быть уложена в такт на шесть восьмых» (220, с. 313).

В. Чехихин в «Истории русской оперы» не удержался от ответа Ганслику в защиту русских ритмических завоеваний: «Если бы Чайковский последовал примеру Ганслика, то из нервного движения названного скерцо, в котором слышен в каждом такте легкий перебой ритма, вышел бы гладенький (и гаденький) немецкий вальс, — но Ганслику хотелось бы привычных ритмов немецкой музыки...» (203, с. 16).

Композитором, который охотнее всего употреблял 5-дольные метры, был Аренский: в заключительном хоре «Слава господу» оперы «Сон на Волге», в скерцо-финале Фортепианного концерта ор. 2, в скерцо Первой симфонии, в фортепианном Basso ostinato ор. 5 № 5, в Сюите для оркестра ор. 7 (во второй и четвертой частях, причем четвертая часть — оркестровый вариант фортепианного Basso ostinato), в фортепианном скерцо ор. 8, в «Песнях» ор. 28 № 2.

Скерцо из Первой симфонии и Basso ostinato из оркестровой сюиты вызвали предостережение Кюи и Чайковского.

Среди применений 5-дольных метров у Аренского как исторический факт заслуживает внимание фортепианная пьеса «Пеоны» ор. 28 № 2, как и все пьесы этого опуса «Essais sur des rythmes oubliés» («Наброски на забытые ритмы»), посвященного известному русскому филологу, теоретику стиха Коршу. В нотном издании пьес Аренский дал следующее пояснение: «Предлагаемое сочинение представляет собой попытку воспользоваться некоторыми ритмами, существовавшими в поэтических произведениях древних греков, римлян и других народов». Композитор приложил метрическую схему античного размера к каждой пьесе, соответственно ее заглавию: Логаэды (№ 1), Пеоны (№ 2), Ионики (№ 3), Сари (№ 4 — «размер персидских песен»), Алкейская строфа (№ 5). Так на русской почве появился 5-дольник новой структуры и новой природы —  $\frac{5}{8}$  .

А. Аренский. „Пеоны“, ор. 28 № 2.



Конкретное греческое название этого ритма — кретик, или амфи-макр. Озаглавливая пьесу «Пеоны», Аренский, очевидно, имел в виду «пеонический род» стопы, с гемиольным соотношением 2:3, к которому принадлежит кретик. Однако попытка синтезировать ритм одноголосной древней культуры с позднеевропейским многоголосием в рамках салонного фортепианного стиля Аренского не оказалась удачной. Вспоминая критерии Мусоргского, можно сказать, что произведение написано и не по-русски, и не очень музыкально. Тем не менее, ритмический эксперимент Аренского оста-

ется интересным фактом русской музыкальной мысли XIX века<sup>1</sup>.

7-дольные размеры в русской музыке XIX века имеют гораздо меньшую самостоятельность, чем 5-дольные, соответственно и меньшую распространенность. Структурно это метр из трех групп по 2 и по 3 доли, по-разному расположенных относительно друг друга. Варианты 7-дольника находим у Римского-Корсакова в «Младе» и

«Салтане». В «Младе» размер  $\frac{7}{8} \left( \frac{2 \ 3 \ 2}{8} \right)$  дан в паре со смешанным размером  $\frac{8}{8}$  в той 4-й сцене, сцене гадания, которую мы выделили как содержащую большой участок нерегулярного ритма.

В «Салтане» на  $\frac{7}{4} \left( \frac{3 \ 2 \ 2}{4} \right)$  написан хор «Что так рано, рано» из IV действия в характере подлинно народной песни:

Н. Римский - Корсаков. „Сказка о царе Салтане“

81 207 Allegro moderato  $\text{♩} = 120$

Хор (из-за деревьев доносится голос девушки)

Что так ра - но, ра - но соли - це крас - но

В истории и теории русской музыки еще не получили описание и должной оценки смешанные 8-дольные и 9-дольные размеры. Выработал их Римский-Корсаков, применив в «Младе», «Сервилии» и «Китеже». Использовал их также Рахманинов, как один из

переменных размеров в романсе «К ней» op. 38 № 2 —  $\frac{8}{8} \left( \frac{3 \ 2 \ 3}{8} \right)$ . Только один из таких метров,  $\frac{9}{8}$ , в хоре «Ой, беда идет, люди» из «Китежа», может считаться изученным, — он отражен в учебнике по элементарной теории музыки И. Способина (167, с. 40), практически проходится в дирижерско-хоровых классах. Описание же остальных двух примеров является, видимо, открытием новых видов тактовых размеров в творчестве Римского-Корсакова и русской классической музыке.

Размер  $\frac{9}{8} \left( \frac{3 \ 3 \ 2}{8} \right)$  с его вариантом  $\frac{9}{4} \left( \frac{3 \ 3 \ 2}{4} \right)$  употреблен в «Младе» в 4-й картине II действия (сцена гаданья) и в 1-й сцене IV действия (идоложертвенный хор). В первом случае он идет в паре с размером  $\frac{7}{8}$ , во втором сменяется иными размерами. Начало оркестрового вступления к идоложертвенному хору таково:

Н. Римский - Корсаков. „Млада“. Идоложертвенный хор

82 Allegro moderato

<sup>1</sup> По названию и ритмической идее с фортепианным циклом Аренского op. 28 перекликается фортепианный цикл Метнера «Забывшие мотивы» («Танцевальные мотивы»), op. 40 (относят к 1918—1920 гг.), включающий «Танец с пением» (№ 1) на  $\frac{5}{8}$ , «Танец цветения» (№ 3) на  $\frac{7}{8}$ , «Плавный танец» (№ 5) на  $\frac{5}{8}$ .



В пределах начального 4-такта видим интересное развитие метра  $\frac{9}{4}$  и заключенной в нем ритмоформулы. Т. 1 — именно смешанный такт со структурой  $\frac{3 \ 3 \ 2}{4}$ . Т. 3 заполнен такими ритмическими фигурами, которые превращают его в симметричный сложный 4-дольный такт  $\frac{2 \ 2 \ 2 \ 2}{4} = \frac{8}{4} = 2$ . Антифонно противопоставляя два метрических варианта 8-дольника, Римский-Корсаков достигает совершенно необычного, новаторского выразительного эффекта: перекраски мелодического мотива то ассиметричным, то симметричным ритмом. И в самом таком приеме заключена не меньшая новаторская суть, чем во введении нового тактового размера.

Еще один случай 8-дольного смешанного размера, реального, но не выписанного в виде метрической дроби, есть в 1-й сцене III действия «Сервилии». Несмотря на объявленный размер  $\frac{2}{4}$ , акцентно-мелодическая фигура баса пульсирует в размере  $\frac{9}{8} = \frac{3 \ 2 \ 3}{8}$ . Внутренняя группировка здесь несколько иная, чем в 8-дольниках «Млады».

Смешанный такт  $\frac{9}{8}$   $\frac{3 \ 2 \ 2 \ 2}{8}$  введен Римским-Корсаковым во II действии «Сервилии», в 3-й сцене, рисующей ужин с чтением вакхических стихов в аристократическом римском доме. Условный локальный колорит композитор создает при помощи миксолидийского лада и нового смешанного размера. На ремарке «Музыканты играют. Modo mixolidico» появляется следующая тема:

Н. Римский-Корсаков. „Сервилия“  
Музыканты играют

83 Andantino  $\frac{9}{8}$  = 66 Modo mixolidico

*p legato assai*

Особенностью развития ее является то, что новый смешанный такт выступает в качестве начального, отправного, после чего движение идет к симметричному размеру  $\frac{9}{8}$  ( $\frac{3 \ 3 \ 3}{8}$ ), проходя через достаточно сложные промежуточные стадии с полиритмическим противоречием голосов. В продолжении композитор изобретает еще несколько ритмических вариантов «обыгрывания» в 9-дольном такте избранной темы. Весь эпизод *Modo mixolidico* наполнен изящной игрой изысканно своеобразных ассиметричных мелтров и ритмов (в конце концов приходящих к симметрии), и ритмика составляет самостоятельный аспект выразительности этой свежей по языку, по-своему экзотичной сцены.

Вершина своеобразия метров русской классической школы — знаменитые 11-дольники Римского-Корсакова в «Снегурочке» и «Садко».

Для истории становления этого «сумасшедшего» метра (памятуя известную шутку «Римский-Корсаков совсем с ума сошел») интересно отметить, что мысль об 11-дольнике впервые всплывает в переписке Римского-Корсакова с Мусоргским. Мусоргский в письме от 4 октября 1867 года, нами уже цитированном, привел отрывок из только что написанной им «Крестьянской пирушки» на стихи Кольцова:

84

Не очень скоро, спокойно

Во-ро-та те-сб-вы раст-во-ря-ли-ся На ко-нях на са-нях Го-сти вье-ха-ли

«Извольте видеть, — писал он, —  $\frac{6}{4}$  и  $\frac{5}{4}$  составляют весь шик этой шутки и сложились так же естественно, как  $\frac{5}{4}$ -й ритм Савишны. — Это я нахожу для милой и хлебосольной Людмилы Ивановны<sup>1</sup> — и по-русски, и, дерзаю думать, музыкально» (107, с. 96).

8 октября 1867 года Римский-Корсаков отвечал: «...а про Крестьянскую пирушку — судить не буду, пока всего романса не услышу, ибо о романсе по двум тактам гораздо труднее судить, чем по четырем о симфонии. А приведенные такты темы мне нравятся и нравится  $\frac{11}{4}$ -ной ритм в них» (144, с. 304) (разрядка моя. — В. Х.).

Обратим внимание, что рассуждения об 11-дольнике идут в 1867 году, еще очень задолго до создания «Снегурочки» (1880—1881) и «Садко» (1894—1896).

Мусоргского же приблизил к 11-дольной структуре и строение стиха Кольцова, и его новаторское музыкальное прочтение. В «Крестьянской пирушке» Кольцова 11-сложник складывается в каждой паре строк. Обычным правилом «переложения» такого стиха на музыку было достраивание его до симметричного 12-дольника. Такой, в частности, была и устойчивая народная традиция<sup>2</sup>. Мусоргский же прочитывает слова вне традиционного распева, буквально по отношению к слогам, силлабически. И таким путем, через прямое интонирование слова, он приходит к новаторской асимметрии музыкального метроритма.

И когда Римский-Корсаков ввел сверхоригинальные 11-дольники в заключительном хоре «Снегурочки» и в хоре новгородцев из 1-й картины «Садко», это было новаторством по отношению не только к профессиональной, но и к фольклорной традиции.

5-, 7-, 8-, 9- и 11-дольники — родственные друг другу ритмообразования, объединенные гемиольной пропорцией 2:3. На основе единого принципа происходит наращивание структур. При этом цельность достигается и внутри одного смешанного такта и бла-

<sup>1</sup> Шестаковой.

<sup>2</sup> О «двенадцатимерном 11-сложнике»  $\frac{11 \text{ (слов)}}{12 \text{ (единиц)}}$  типа «Камаринской» пишет, например, А. В. Руднева (148).

годаря сложению двух или нескольких тактов (как  $\frac{6}{4} + \frac{5}{4} = \frac{11}{4}$  в «Крестьянской пирушке» Мусоргского). Поэтому можно указать еще более протяженные метрические структуры того же гемиольного принципа: 13-дольник у Бородина в «Песне темного леса» ( $\frac{5\ 5\ 3}{4}$ ), 15-дольник у Римского-Корсакова в 4-й картине II действия «Млады» ( $\frac{8(3\ 3\ 2)\ 7(2\ 3\ 2)}{2}$ )<sup>1</sup>, 16-дольник ( $\frac{8(3\ 3\ 2)\ 8(2\ 2\ 2\ 2)}{4}$ ) в 1-й сцене IV действия той же оперы, как близкий вариант к большому смешанному 15-дольному такту<sup>2</sup>.

Каково соотношение смешанных размеров русской музыкальной школы с асимметричными метрами западноевропейской музыки?

Э. Праут в работе «Музыкальная форма» предполагает, что самым ранним образцом 5-дольника могла быть сцена из оперы Генделя «Орландо», изображающая сумасшествие героя (четыре такта на  $\frac{5}{8}$  в оркестровой партии). Он приводит также примеры из

«Белой дамы» Буальдьё (каватина Джоржа на  $\frac{5}{4} \frac{3\ 2}{4}$ ), *Larghetto* из сонаты Шопена до минор на  $\frac{5}{4}$ , из первой части Симфонии Листа к «Божественной комедии» Данте на  $\frac{7}{4}$ , упоминает сольный эпизод Тристана на  $\frac{5}{4}$  из III действия «Тристана и Изольды» Вагнера (126, с. 130—132). Р. Дюмениль в книге «Музыкальный ритм» добавляет следующие случаи: *Chanson de Magali* из «Мирейль» Гуно с чередованием размеров  $\frac{9}{8} : \frac{6}{8}$  (равно  $\frac{15}{8}$ , варианту 5-дольника), «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, содержащий 7-дольник в последовании  $\frac{12}{8} : \frac{9}{8}$  (4+3), Фантазию на бретонскую тему Ги Ропарца, имеющую 5-дольность (216, с. 140—143), Л. Красинская и В. Уткин приводят отрывок из Трио Равеля в размере  $\frac{8}{8} \frac{3\ 2\ 3}{8}$  (81, с. 51).

Если исключить поздние примеры из Дебюсси и Равеля, возникшие после формирования смешанных размеров на русской почве, то случаи использования асимметричных метров у западных композиторов окажутся сугубо эпизодическими и разнонаправленными по смыслу. Ни в одной западноевропейской стране не возникло такое массовое и систематическое применение смешанных размеров, как в России, и нигде эти метры не стали отстоявшимся, закрепившимся средством выражения национального. И если, например, П. Бларамберг, отражая общепринятое мнение, писал в 1898 году о размерах  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{9}{4}$ : «Эти ритмы мало-помалу стали входить теперь в русскую музыку, в которой ритм, например, в  $\frac{5}{4}$

<sup>1</sup> На 15-дольник Римского-Корсакова в «Младе» в одном из писем бурно реагировал Стасов: «О чем-то я ни расспрашивал!! и про новые ритмы — оказалось, что это есть, в числе новинок даже смешанные ритмы в 7 и 8. Значит, в 15 четвертей!!!» (47, с. 291).

<sup>2</sup> В музыке XX века, в фуге Шостаковича ре-бемоль мажор из 24 прелюдий и фуг Должанский указал на 21-дольную формулу ( $\frac{3\ 3\ 3\ 4\ 3\ 5}{4}$ ) как на развитие русских ритмических традиций (55, с. 121).

получил полное право гражданства» (23, с. 79), то Праут в «Музыкальной форме», написанной в те же 90-е годы (1893), примеры из Larghetto Сонаты до минор Шопена, симфонии по Данте Листа и пример на переменность  $\frac{3}{4} : \frac{4}{4}$  из «Детства Христа» Берлиоза привел как курьезы.

Массовое распространение имеют смешанные метры в балканских странах, особенно в болгарской фольклорной культуре. Отличия же от русских ритмов XIX века существенны и по смыслу, и по структуре. Так, болгарские песни и танцы очень быстры по темпу, благодаря чему тактовой долей выступает не наименьшая длительность, а укрупненная вдвое или втрое. Смешанные такты болгарской музыки имеют неравные доли — основную и полуторную, с чем связан их характерный «хромой» оттенок. В этом отношении они сближаются с классическими турецкими ритмоформулами (один из наиболее известных турецких усулей носит название «аксак» — «хромой»). Русские же ритмы более медленны, их счетные единицы равны по длительности, «хромой» оттенок отсутствует. В структурном плане болгарским смешанным метрам присуще завершение на группе из трех звуков, некоторым албанским ( $\frac{7}{8} ; \frac{5}{8} \frac{7}{8}$ ) — начало с той же группы (118, с. 43), в то время как в русских смешанных размерах нет закрепления «тройки» за какой-либо частью тактовой структуры.

Несмотря на обращение к смешанным размерам почти всех русских композиторов XIX века, музыканты России не могли не чувствовать специфичности асимметричных метров, их неслиянности с классическими простыми и сложными размерами. Мы уже говорили о предостережениях Аренскому со стороны Кюи и Чайковского против увлечения «экстренным ритмом» в  $\frac{5}{4}$  и против оригинальничанья. И совершенно удивительной может показаться их оценка Римским-Корсаковым, самым инициативным изобретателем и разработчиком асимметричных метров. Ястребцев оставляет такую запись: «Рассуждали мы и о том, что, строго говоря, все мелодии 5-, 7-, 11- и даже 13-дольные до известной степени похожи друг на друга и что только симметричные ритмы истинно богаты оттенками» (209, с. 387).

В чем же кроется специфичность смешанных размеров? Необходимо учесть, что ритм — один из элементов целостной системы музыкальных средств. Общий тип ритма музыки XIX века — регулярный, и он связан с определенной равномерностью гармонических смен, каденций, с симметрией частей формы — предложений, периодов и т. д. Метрический период, синтезирующий формообразующие силы метра и гармонии, базируется на иерархии симметричных отношений. Асимметричные метры, таким образом, отклоняются от основополагающих принципов организации, становясь тем самым оригинальными и индивидуализированными. Индивидуализация же как качество концентрируется в музыке в явлении тематизма. Таким образом, ритм в смешанных размерах частично приобрел индивидуализирующие свойства тематизма, а с точки

зрения тематизма — взаимоподобие материала в разных метрических вариантах. Говоря упрощенно, смешанный метр приобрел черты темы, но как бы одной и той же темы. Здесь видится причина неуниверсальности применения смешанных размеров в русской музыке XIX века.

Тактовая переменность — эта асимметричная форма в принципе родственна смешанным метрам и сопутствует им в музыкальной системе. Хотя в русской музыке XIX века нормой является неизменность размера, переменность частично занимает свое место в экспозициях форм, в исходном тематическом материале. Не ставя целью классифицировать структурные виды тактовой переменности, обратим внимание на следующую существенную сторону самого явления. Как и в смешанных тактах, в тактовой переменности сказалась индивидуализация, приближающая метроритмический параметр к тематическому, в частности, благодаря использованию сложных ритмоформул. В музыке Римско-Корсакова находим наиболее показательные примеры, когда в двух или нескольких переменных тактах складывается целостная ритмоформула. Один из ярких случаев — былина Нежаты из «Садко», где композиционная суть темы заключается в переменности  $\frac{3}{2} : \frac{6}{4} : \frac{3}{2}$ , с добавлением тонкого интонационного приема акцентного варьирования (см. примеры 111, 112).

Еще два примера — соло Яромира из I действия «Млады» и песня Гусляра из II действия «Китежа»:

Н. Римский-Корсаков. „Млады“

Moderato (tempo rubato assai)

85 а 25 ЯРОМИР (подход к Войславе)

Вместе с чистым при-ве-том, кра-са-ви-ца, мо-ло-децкой по-те-хи ты дар при-ли!

Н. Римский-Корсаков. „Сказание о невидимом граде Китеже“

Andante con moto e maestoso

67 а 2 ГУСЛЯР

Из-за о-зе-ра Я-ра-глу-бо-ко-го при-бе-га-ли ту-ры-зла-то-ро-ги-е,

Перед нами две разные мелодии с одинаковым ритмом, индивидуальность которого восходит к чередованию тактов  $\frac{3}{2}$  и  $\frac{6}{4}$ . Как темы, эти мелодии не полностью тождественны, но весьма близки друг другу. Метроритмическая последовательность служит здесь стержнем, который по-разному раскрашивается мелодическими рисунками. Этому метроритму тема обязана своим своеобразием и характеристичностью.

Полиметрия — важное проявление асимметрии в тактовой системе — в русской музыке имеет своеобразные разновидности. Настоящей полиметрией следует считать полиметрию междутактовую, когда метрически контрастные слои могут быть записаны с неодновременными, не совпадающими тактовыми чертами. Таких случаев в русской музыке сравнительно немного. Большую часть

составляют внутритактовые контрасты метров, с общими тактовыми чертами. Такую разновидность относят, как правило, к полиритмии, поскольку границы такта остаются неколебимыми. Но нельзя не придать значения тому факту, что, например, Глинка и Римский-Корсаков дают в таких случаях двойные и тройные обозначения тактовых размеров. Это полиритмия в форме полиметрии. Наконец, в русской музыке есть особый случай соединения метров, который можно назвать иррациональной полиметрией: пропорции метров по вертикали настолько сложны, что композитор указывает лишь приблизительно соотношение метров друг с другом.

Междутактовая полиметрия используется в русских операх, где имеет ярко выраженное драматургическое значение. Классический образец — в 13-й сцене III действия «Ивана Сусанина». В этой опере вообще противопоставление 3-дольного метра мазурки, характеризующего поляков, либо 2-дольному, либо 4-дольному метру, характеризующему Сусанина и русских людей, входит в основную музыкально-драматургическую коллизию. В 13-й сцене полиметрический контраст хора поляков, с его относительно скорыми и короткими тактами ( $\frac{3}{4}$ ), и партии Сусанина, с ее широкими тактами (C) и широкими интонационными ходами, образуется на перекрестке основного драматургического конфликта оперы, при столкновении сил действия и контрдействия:

М. Глинка „Иван Сусанин“

86 *Agitato ma marcato*  
СУСАНИН

Бо - же, дай си - лы мне, ты у - муд -  
ри ме - ня, ты на - уч - и ме - ня! Бо - же, дай си - лы мне!  
ве - сти нас, иль бу - дем лы - теть.

В «Царской невесте» междутактовая полиметрия появляется в конце III действия, в момент внезапного обострения драмы, с которого начинается путь к трагической развязке: Малюта Скуратов объявляет решение царя взять в жены Марфу Собакину. В полиметрическом контрапункте драматически скрещивается тема «Славы» ( $3/2$ ) с темой Грозного ( $4/4$ ):

Н. Римский-Корсаков, «Царская невеста»

87 *Tempo sostenuto*  
*ten. assai*

*cresc.*

Особый, исключительный случай междутактовой иррациональной полиметрии встречается в IV действии «Пана воеводы» Римского-Корсакова, в момент ложного прозрения Воеводы от выпитого яда, на словах «Теперь я только понял, что тобой одною жизнь моя полна» (ремарка *più largo ad libitum*). Ситуация оперного действия — снова драматически обостренная и поворотная к неожиданной развязке, гибели главного героя:

Н. Римский-Корсаков, «Пан воевода»

88 **ВОЕВОДА**  
*più largo, ad libit.*

*in tempo, vivace*  
*con pedale*

Те - перь я толь - ко по - нял, что то - бьей од -

*rit. e marcato* *simile ad libitum*

*rit. molto* *in tempo, vivace*  
*con pedale*

- но ю жизнь мо.я пол.на; Те.перь

я толь-ко по-нял, что сто-бой од-ной я сча-ст-лив быть мо-гу.

rit. molto

Основные пласты полиметрии составляют вокальная и оркестровая партии. В вокальной тема идет в неопределенном увеличении, как бы триолями по отношению к  $3\frac{1}{2}$  — 4 четвертям партии оркестровой. Отсюда и иррациональность пропорций, и несовпадение тактовых черт. Неопределенность увеличения тактов в вокальном голосе как нельзя более остро рисует трагически меняющееся состояние Воеводы.

В музыке чисто инструментальной полиметрия принимает на себя различные иные функции. Так, в полиметрии  $\frac{4}{8} / \frac{6}{8}$  из первой части Четвертой сонаты Скрябина (в репризе) метрический контраст образуют главный голос *dolcissimo* и ажурный декоративный пласт в верхнем регистре *quietissimo*, достигая чисто скрябинской сверхутонченности<sup>1</sup>.

Между внутритактовой полиметрией и междутактовой существуют переходные формы, одну из которых можем видеть в финале «Шехеразады» (см. пример 89).

Автор предписал этому разделу три варианта тактового размера —  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$ . К приведенному отрывку относятся два из них:  $\frac{3}{8}$  — в главном голосе и его аккомпанементе и  $\frac{6}{16}$  — в ритмическом контрапункте у бубна и двух фаготов. Ритмический контрапункт можно рассматривать как преломление в европейском симфоническом оркестре функции восточного усуля, специфической партии ударных, имеющей самостоятельное тематическое значение. Но реальную полиметрию приведенного фрагмента можно рассматривать в ином варианте. Дело в том, что тема главного голоса, перенесенная в финал из III части «Шехеразады», в своем основном экспозиционном изложении имеет размер  $\frac{6}{8}$ . Таким образом, в разбираемом контрапункте финала есть основания видеть полиметрию  $\frac{6}{8} / \frac{6}{16}$ , то есть с одной совпадающей и одной несовпадающей тактовой чертой, что и составляет указанный промежуточный случай полиметрии.

Образцы внутритактовой полиметрии, или полиритмии в форме полиметрии, с контрапунктированием тем в разных метрах, созданы Глинкой. В сцене Сусанина перед смертью из IV действия, в оркестровом эпизоде вьюги, происходит наложение темы вьюги у

<sup>1</sup> Метроритмический анализ данного отрывка дан в моей книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века», с. 276—277.



no Vivo  $\text{♩} = 120$

FL *dolce*

Ob. *dolce*

Cl.

Fag. *f* *dim.*

T-no *f* *dim.*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *pizz.* *f*

V-c *f*

C-b.

FL

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *p*

T-no *pp*

Arpa *pp*

V-ni I *pp* *pizz.*

V-ni II *pp* *pizz.*

V-le *pp*

V-c *pp*

C-b. *pp* *pizz.*

струнных в размере  $\frac{3}{4}$  на тему Антонины —  $\frac{2}{4}$ . Глинка обозначает эту контрастную полифонию именно двумя размерами и не пользуется дуолюй или триолюй. То, что можно было бы назвать полиритмией, записано автором в полиметрической форме.

Еще более подчеркнутый характер носят внутритактовые полиметрии у Римского-Корсакова. Один из самых ярких образцов — во II действии «Китежа», в эпизоде «Поярок и поезжане раздают и бросают в толпу пряники, ленты и деньги. Народ теснится». Многоплановость мизансцены музыкально воплощена в наложении трех тематических линий в размерах  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ . Композитор дает два варианта метрической записи этого момента: в партитуре —  $\frac{2}{4} = \frac{5}{8}$ , то есть два размера, а третий записан триолями, в клавире —  $\frac{5}{8} \frac{2}{4} \frac{3}{4}$ , три размера<sup>1</sup>:

Н. Римский-Корсаков. „Сказание о невидимом граде Китеже“



Аналогичные примеры метрически контрастной полифонии из двух пластов таковы:  $\frac{5}{8} = \frac{2}{4} \frac{2}{4}$  в эпизоде «Ой, вернися, милый!» из I действия «Китежа»,  $\frac{5}{8} \frac{3}{4}$  в эпизоде «чтоб тебе не пити» из его II действия,  $\frac{5}{8} \frac{2}{4}$  в «Пляске речек и ручейков» из «Садко» (см. пример 78).

Обращает на себя внимание и то, что очень близкие к указанным выше случаям сочетания тем и ритмических делений внутри такта Римский-Корсаков и другие композиторы записывают также и как полиритмию, в одном размере, с применением квинтолей, триолей и т. д. Пример — хор «Великий царь!» из «Снегурочки»:

Н. Римский-Корсаков. „Снегурочка“



Такая двойственность характера записи говорит об очень хрупкой границе между понятиями полиметрии и полиритмии в русской музыке XIX века, переходе одного из них в другое.

<sup>1</sup> В «Элементарной теории музыки» И. В. Способина этот пример приведен как образец полиметрии (167, с. 42—43).

## ГЕМИОЛЬНАЯ ПРОПОРЦИЯ В МЕТРЕ И РИТМЕ

Математические пропорции, как нам уже приходилось говорить, всегда выступают показателями коренных свойств ритмической системы. Отношение 2 : 3 (или 3 : 2) действует в ряде ведущих стилей конца XIX века (и начала XX) комплексно. В русской музыке ритмическим стилем, наиболее последовательно охваченным действием гемиольного принципа, снова оказывается стиль Римского-Корсакова, его поздний этап.

Проникновение гемиольных соотношений на все уровни метро-ритмической системы выражается в следующем: 1) деления тактовой доли на 2 и на 3 в равной степени, образование гемиольных ритмических рисунков по горизонтали и гемиольной полиритмии по вертикали; 2) сложение смешанных тактов из групп по 2 и по 3 равнодлительные доли; 3) деления такта попеременно на 2 и на 3 доли, возникновение вариантов размера одного и того же такта; образование тактовой переменности с пропорциями 2 : 3 по горизонтали и полиметрии с теми же пропорциями по вертикали; 4) сложение неквадратных структур из группировок по 2 и по 3 такта.

Не все уровни ритмической системы одинаково показательны для ритмических новаций. Важнее всего такт как таковой (наш второй и третий уровень). Здесь, на тактовом уровне, в поздних произведениях Римского-Корсакова — особенно в «Китеже» и «Золотом петушке» — равноправие двойных и тройных делений проступает достаточно явно. В двойных, иногда тройных метрах выдерживаются целые сцены, группы важнейших тем, идущих через все произведение. Гемиольными соотношениями на тактовом уровне богаты и более ранние оперы, особенно «Садко» и «Млада», также «Салтан» с их смешанными и переменными размерами.

Рассмотрим действие гемиольного принципа на четырех названных уровнях.

1. Двойственность дроблений тактовой доли — на 2 и на 3 — повсеместное явление в музыке XIX века. Не составляет она чего-то необычного и в стилях XVIII и XX века. Но на рубеже XIX—XX веков ей оказывается особое предпочтение. В русской музыке непрерывность сочетаний двойных и тройных делений доли такта по вертикали и горизонтали становится чертой стиля Скрябина и Рахманинова. Так, полиритмия двойного деления в вокальной партии и тройного деления (триоли) в аккомпанементе составляет типичнейшую «ритмофактуру» во многих романсах Рахманинова<sup>1</sup>. Тот же романсовый тип полиритмии переносится и в фортепианные пьесы, как Этюд-картина ми-бемоль минор ор. 39 № 5. У Скрябина частота появления триолей иногда достигает такого уровня, что музыка пишется фактически в ином так-

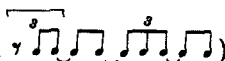
<sup>1</sup> «Утро», «Давно ль, мой друг» (реприза), «Полюбила я на печаль свою», «Сон» ор. 8 № 5, «Не верь мне, друг», «О, не грусти», «Здесь хорошо», «Покинем, милая», «Ветер перелетный», «Какое счастье» и др.

товом размере, чем нотируется автором. Интересный пример — экспозиция первой части Второй сонаты. Из первых 30 тактов (г. п., св. п. и 1-е предложение п. п.) только два (т. 3 и 5) написаны в объявленном размере  $\frac{3}{4}$ , остальные же 28, благодаря триолям во всех голосах фактуры, отвечают размеру  $\frac{9}{8}$ .

Иная структура полиритмии, также гемиольного соотношения, складывается при двояком дроблении 6-дольника: 3, 3 по метрическому делению и 2, 2, 2 по ритмическим акцентам, и наоборот. Например, скользкая неуловимой двойственностью ритма отличается песня Шемаханской царицы си-бемоль мажор «Я, бубном зазвеня»<sup>1</sup>, где тема в оркестре идет на  $\frac{6}{8}$ , а ее вариант в вокальной партии, благодаря акцентирующему расположению слогов текста, складывается в ритмическую формулу как бы на  $\frac{3}{4}$ .

Равноправие двойных и тройных делений выражается еще и в способе двойного метрического обозначения, более крупного и более мелкого, дробного. К нему прибегают различные композиторы. Так, на  $\frac{3}{4}$  ( $\frac{9}{8}$ ) записывает Чайковский несколько партий, изложенных триолями, в 10-й сцене I действия «Пиковой дамы»,  $\frac{2}{4} = \frac{6}{8}$  пишет Римский-Корсаков во Вступлении к «Китежу» и в дальнейших проведениях «темы леса»;  $\frac{3}{4}$  ( $\frac{9}{8}$ ) ставит он в «Младце», во Вступлении к III действию.

Ритмический рисунок, складывающийся из сочетания двойного и тройного деления, встретим у Чайковского (в разработке Шестой симфонии — как бы неровная, задышающаяся пульсация у

валторн  $\gamma$  ) подобно тому, как на Западе аналогичные образования найдем у Шопена, Вагнера, Брукнера, Р. Штрауса и других. В России он типичен больше всего для Скрябина и Рахманинова; у Римского-Корсакова укажем фразы Сирина и Алконоста при переходе ко 2-й картине IV действия «Китежа»:

А. Скрябин. Первая соната



С. Рахманинов. „Она, как полдень, хороша“



Н. Римский-Корсаков. „Сказание о невидимом граде Китеже“



<sup>1</sup> Оркестровый и вокальный голоса образуют канон с пропуском звеньев в респосте.

Еще одна распространенная форма гемиольного ритмического рисунка — образование в двух 3-дольных тактах трех 2-дольных мотивов. Этот вид гемиолы типичен для классических менуэтов и скерцо, для вальса. В вальсе, излюбленном в русской классической музыке, гемиольные «диссонансы» служат то изящной ритмической игре, то конфликтному обострению. Множество примеров у Глинки, Чайковского, Глазунова, Рахманинова и других композиторов. Сошлемся на систематическое использование гемиольных противоречий у Чайковского: во всех вальсах или вальсообразных номерах всех трех балетов композитора в самых разнообразных видах введены двудольники. Одно из постоянных мест, отведенных им в форме, — напряженные предкаденционные участки<sup>1</sup>.

2. В смешанных тактах, о которых мы специально говорили, гемиольная пропорция выражена в сочетании групп по 2 и по 3 доли; рост смешанных тактов — 5, 7, 8, 9, 11, 13, 15 долей — это наращивание метрической структуры по одному, гемиольному принципу.

3. Деления такта на 2 и на 3, образование двух или трех вариантов тактового размера приводит или к переменности такта, или к внутритактовой полиметрии. Двух- и даже трехвариантность записывается соответственно двойными и тройными метрическими обозначениями. Пример довольно редкой метрической трехвариантности содержится в финале «Шехеразады» —  $\frac{2}{8}$  ( $\frac{6}{16}$   $\frac{3}{8}$ ).

Переменный метр в общетеоретическом плане принято различать двух видов: «периодически переменный» и «свободно переменный» (175, с. 166). Эта пара понятий говорит о порядке чередования тактов. Факт существования вариантов тактов, метров, размеров требует ввести еще одну пару теоретических понятий, говорящую о соотношении тактовых величин и внутритактовых структур. Назовем эту новую пару равнотактовой и неравнотактовой переменностью. Равнотактовая переменность — такая смена метра, при которой величина протяженности такта остается неизменной, а метрическая структура меняется. Неравнотактовая переменность — изменение и величины, и структуры такта, то есть наиболее распространенная, обычная переменность. Новым в этой паре является только первое понятие равнотактовой метрической переменности. Оно охватывает такие, уже упоминавшиеся метрические последования, как

$$\frac{3}{2} : \frac{6}{4} : \frac{8}{8} : \frac{3}{4} : \frac{8}{8} \left( \frac{3 \ 3 \ 2}{8} \right) : \frac{4}{4} : \frac{9}{8} \left( \frac{3 \ 3 \ 3}{8} \right) : \frac{9}{8} \left( \frac{2 \ 3 \ 2 \ 2}{8} \right) : \frac{9}{8} \left( \frac{2 \ 2 \ 2 \ 3}{8} \right).$$

К ним же примыкают и чередования типа  $\frac{2}{4} : \frac{6}{8}$ , смыкающиеся с ритмическими рисунками, в которых объединены двойные и тройные деления. Пример — из I действия «Млады»:

<sup>1</sup> В «Шелкунчике» — вальс снежных хлопьев № 9, вальс цветов № 13, финальный вальс и апофеоз № 15; в «Лебедином озере» — вальс № 2, вальсообразный эпизод ре мажор и Tempo di Valse в № 5, три Tempo di Valse в № 13, Tempo di Valse в № 17, в «Спящей красавице» — вальс № 6, Tempo di Valse в № 25 и 26.

## Allegro animato

ЯРОМИР (Вскакивает, пробуждается)  
(Сновидение исчезает)

93

Неравнотактовая, или обычная тактовая переменность, в зависимости от метрической структуры также имеет два вида — с неизменной или переменной тактовой долей, или с неизменным и переменным знаменателем в числовом выражении размера такта. И тот, и другой вид могут основываться на гемиольных пропорциях. Примеры: с неизменной долей — в скерцо Второго квартета Чайковского ( $\frac{6}{8} : \frac{9}{8}$ ), с переменной долей — в Десятой сонате Скрябина ( $\frac{2}{8} : \frac{3}{16}$ ):

П. Чайковский. Второй квартет. II ч. Скерцо

## Allegro giusto (♩ = 112)

94a

А. Скрябин. Десятая соната

6 Più vivo

*pp fremitant, all.*

9

Гемиольную внутритактовую полиметрию весьма длительной протяженности следует отметить в «Золотом петушке» в сцене Додона с попугаем из I действия, где сплетение темы зеленого попугая на  $\frac{3}{8}$  с речитативом царя Додона на  $\frac{2}{4}$  образует полиметрию сначала в 15 тактах, а затем еще в 6-ти. Крупные фрагменты в

двух размерах (2- и 3-дольных) по вертикали характерны для музыки «Китежа».

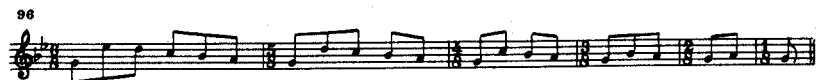
4. Сложение неквадратных структур из групп по 2 и по 3 такта образует последования в 5, 7, 9 и т. д. тактов. О неквадратности в русской музыке мы будем говорить специально. Выделим здесь такой наблюдаемый в практике русских композиторов теоретически необычный случай, когда гемиольная неквадратность является на деле преобразованной квадратностью. Этот случай возникает при употреблении переменных размеров в их следующем расположении  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$ , как в партии Дьяка из II действия «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова, с контрастом «речитатива» и песенного распева:



Ту же метрическую структуру Римский-Корсаков повторил в I действии «Китежа», в эпизоде Февронии «Будут все медведя чествовать», на других жанровых основах.

Данные 5-такты по числу долей делятся симметрично пополам: 6 (два такта на  $\frac{3}{4}$ ) + 6 (три такта на  $\frac{2}{4}$ ). Перед нами неквадратность со скрытой квадратностью.

Среди математических пропорций в русской музыке XIX века полным исключением из правил является арифметическая прогрессия, появившаяся на 50 лет раньше своего системного использования, наступившего в середине XX века. Ритм, основанный на этой уникальной для XIX века математической закономерности, был введен Римским-Корсаковым в кантату «Песнь о вешем Олеге» (1899). Ястребцев записал 6 августа 1899 года: «Вечером явились Бельские, говорили о мелодии счета  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$  и  $\frac{1}{8}$ . Результатом этого разговора было то, что, заканчивая сзего «Олега», «Римский-Корсаков в виде шутки взял эту мелодическую фразу не только в заключительных тактах, но и в сцене диалога между Олегом и кудесником, непосредственно перед словами кудесника „Волхвы не боятся могучих владык“» (210, с. 85). На титульном листе автографа партитуры была приведена эта ритмическая прогрессия и рукой Римского-Корсакова было написано: «Мотив В. И. Бельского»:



В кантате «мотив Бельского» использован иначе, с размещением его в неизменном такте на  $\frac{4}{4}$  с триольным ритмом. Конечно, он не функционирует там как ритмическая прогрессия будущих времен. Но сама идея введения ритмического построения абсолютно нового принципа свидетельствует о смелых, без боязни «могучих владык», поисках в области ритма одного из крупнейших русских классиков.

## НЕКВАДРАТНОСТЬ ТАКТОВЫХ ГРУППИРОВОК

В русской музыке XIX века общеевропейская квадратность играет роль ритмической нормы, эталона, точки отсчета, модели для сравнения. Но доля неквадратности становится настолько значительной, что этот вид тактовых группировок можно с уверенностью рассматривать как одну из основных форм выражения русского народно-национального характера, как одну из самых примечательных черт языка русской музыки XIX века. Создатели русской музыкальной классики уже имели перед собой прочно сформировавшуюся традицию в русской опере до Глинки.

Выразительный смысл неквадратности у русских композиторов чрезвычайно многообразен и ёмок. Здесь и тот слой тематизма и мелоса в профессиональном творчестве, в котором отразилась асимметрия ритма народной протяжной песни, старинных церковных напевов, народной речи, говора, прозаического текста, асимметричных элементов стиха (отсутствие рифм, пятистопность строк и т. д.), здесь и певучий лирический мелос, избавленный от метрической «рубленности» и отмеченный особой пластикой и гибкостью временного течения, здесь ярко колористические, национально своеобразные эффекты музыкальной речи, здесь и драматургическое выделение моментов неквадратности на фоне квадратности.

Поскольку точкой отсчета остается квадратность, то в подходе к неквадратности выражаются специальные намерения композитора, сказывается его индивидуальность, раскрываются стилевые особенности. Попытаемся охарактеризовать стилевые решения неквадратности у нескольких русских композиторов XIX века — Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова.

Неквадратность у Глинки ярко колористична, заметна, изобретательна и оригинальна, останавливает на себе внимание. Когда русские музыканты, впервые публикуя собрания народных песен, пытались дать характеристику их своеобразия (и музыки, и слов), они писали про «странность некоторых русских песен», «приятную для слуха плавность», «частые и естественные отдохновения для голоса» (из предуведомления Львова — см. 94). В этих словах подмечено то, что относится и к профессиональной русской музыке, к ее национально-своеобразному колориту, что присуще и ритмике Глинки.

Слой выразительности, сложившийся под влиянием русской протяжной песни, включает такие мелодии, как «Что гадать о свадьбе» (на основе песни лужского извозчика) из I действия «Сусанина» (см. пример 97).

Структура мелодии — 2, 2, 3. Начавшись периодичными двутактами, она заканчивается безыскусным, самостильным 3-тактом, который отменяет логику квадратной метрической симметрии и устанавливает принцип иной природы, наподобие древне-



97 Più moderato  $\text{♩} = 128$ 

СУСАНИН

русской «строчной прозы»; о которой мы говорили в связи со знаменным распевом. Мелодия удерживает подлинно народное звучание.

При помощи остановок-пауз между фразами достигается неквадратность в хоре гребцов «Хороша у нас река»:

М. Глинка „Иван Сусанин“

98 Più moderato  $\text{♩} = 128$ ХОР ГРЕБЦОВ (за сценой)  
(вслухом)

Метрическая структура куплета — 4 (1), 3 (1), 5<sup>1</sup>. Помимо неравенства фраз, «частые и естественные отдохновения для голоса» (говоря словами Львова), вносимые паузами и конечным протягиванием звука, не только воспроизводят характер асимметричной (почти аметричной) протяжной песни, но и создают колоритный пейзажный эффект шири, пространства, русского при-волья, какого еще, видимо, не появлялось до Глинки.

Иного смысла и строения неквадратности в арии Вани «Ах, беда, беда сиротинке мне» из IV действия:

М. Глинка „Иван Сусанин“

99 Andante moderato  $\text{♩} = 66$ 

ВАНЯ

Метрическая структура — 3, 3. Фразы свободно распеты, но уложены в ровные, периодичные 3-такты. Неквадратные в малом масштабе, они симметричны и квадратны на более высоком уровне. Обладая свободным во времени начальным интонационным импульсом и медленной ровной пульсацией крупных метрических единиц, такая мелодия пластична, стройна и заключает в себе ту

<sup>1</sup> Цифры в скобках здесь и далее обозначают такты оркестрового или иного «отгырыша».

«приятную для слуха плавность», которая типична для целого слоя кантиленной мелодики русской музыки XIX века.

Пиком новаторства Глинки в неквадратных структурах в первой его опере для современников и последователей стала песня Вани «Как мать убили» из III действия (структура 3, 4):

М. Глинка. „Иван Сусанин“

100 **Allegro moderato**  $\text{♩} = 92$

ВАНЯ  
*semplice con anima*

Как мать у - би - ли у ма - ло - го птен - ца,

Одоевский, близко наблюдавший творческий процесс Глинки, писал о ритмических сложностях при сочинении этого номера: «...помню, чего стоила песнь Вани: «Как мать убили», — где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4), другого нечетного (3)» (113, с. 231).

Чайковский в рецензии «„Иван Сусанин“ на миланской сцене» дал следующий отклик на песню Вани: «...крестьянский мальчик Ваня, приемный сын Сусанина, работает, напевая характеристическую песенку в настоящем русском стиле, нежную, мелодическую и вместе с тем странную (*bizzarra*), с ее ритмическими периодами, то долгими, то короткими» (199, с. 377) <sup>1</sup>.

Употребляя в своей музыке «русские размеры», «размеры странные» и «даже небывалые» (все выражения — глинкинские; см. 49), Глинка отражал «самую странность некоторых русских песен» (слова Львова) и одновременно вводил новые нормы в европейский музыкальный язык. Песня Вани с языковой точки зрения примечательна, в частности, тем, что асимметричное чередование 3- и 4-такта при одинаковом мелодическом материале выявило ритмическую закономерность более позднего времени — временное варьирование, занявшее видное место у Римского-Корсакова, а в XX веке ставшее одной из основ ритмики Стравинского.

Минуя известнейшие классические примеры глинкинской неквадратности в «Камаринской» (на основе народной песни) и «Вальсе-фантазии» (вальс в вальсе), остановимся еще на одном, по-иному необычном эффекте неквадратности в романсе «Я здесь, Инезилья» на слова Пушкина.

«Я здесь, Инезилья» — романс, представляющий собой сложную «полиметрию» текста, мелодии и аккомпанемента:

стих	-   < - - -   < - - - -
мелодия	
аккомпанемент	

<sup>1</sup> В той же рецензии Чайковский отметил и 6-такты в III действии «Сусанина»: «кантилена из шести вместо восьми тактов производит благодарнейший эффект» (199, с. 378).

Я здесь, и не зна- лья, я здесь под ок- ном.

На основе стройной симметрии стиха Пушкина Глинка с кокетливой легкостью пишет «встречный ритм» своей музыки, идя даже вопреки правилу просодии, святому для музыкантов XIX века. На схеме видно, что из двух акцентов пушкинского стиха Глинка придает значение только второму, первый же ставит на слабой доле. Нетождественная метроритмика мелодии и аккомпанемента: мелодия акцентируется по 2-тактам (как бы на  $\frac{6}{4}$ ), аккомпанемент пульсирует 1-тактами на  $\frac{3}{4}$ .

Еще один неожиданный ракурс пушкинская строфа получает в группировках тактов: на основе неравносложности строк Глинкой создается оригинальная неквадратность в виде структуры 7-такта (4, 3).

«Музыкальный контрапункт» Глинки к тексту Пушкина исполнен грации, изящества, тонкой художественной игры и несравнимо больше отвечает пушкинскому стихотворению по духу, чем если бы композитор рабски озвучил в музыке стиховую метрическую схему. Неквадратность составляет одну из «изюминок» глинкинского романса-серенады.

На примерах одной лишь неквадратности легко увидеть, как велико было ритмическое обновление музыкального языка, принесенное Глинкой. Чайковский, очень чутко ощущавший эту сторону глинкинского творчества, восхищенно писал (в упоминавшейся рецензии «„Иван Сусанин“ на миланской сцене»), что Глинка «почти всегда избегает общеупотребительных ритмических фигур, и в своих ритмах, тем не менее, прост, точен и необыкновенно оригинален» (199, с. 378).

Ритмика Глинки оказала плодотворное воздействие на ритмику ряда произведений Даргомыжского. Если в таком произведении, как хор девушек из предполагавшейся оперы «Рогдана», зазвучал ритм в размере  $\frac{5}{4}$  (размере из глинкинских опер), то две песни Лауры из «Каменного гостя» — «Оделась туманом Гренада» и «Я здесь, Инезилья», — несомненно, зажжены живым огнем ритма глинкинского романса «Я здесь, Инезилья».

В песнях Лауры важен и сценический момент — певица здесь «в ударе», во всем обаянии своего артистизма (реплика Первого гостя: «Благодарим, волшебница! Ты сердце чаруешь нам»). Кроме того, важна и задача самого Даргомыжского — соперничая с Глинкой в обращении к тому же тексту, он словно пытается превзойти самого Глинку по сочности, темпераменту и раскованности ритма.

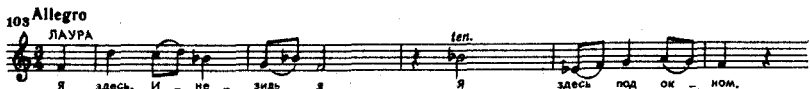
Замечательной оригинальности и естественности достигает Даргомыжский в неквадратной структуре первой песни Лауры «Оделась туманом Гренада». Ее формальная тактовая структура — 3, 3, 3 (1), 3, 2, 2, 4 (в первом периоде). Создает ее композитор, во-первых, следованием стопным ударениям стиха, неравночисленным в каждой строке: «Оде́лась тума́ном Грeна́да (3), все дре́млет вокру́г (2), все ма́нит к свида́нию (2), Откро́й же вента́ну, Эльви́ра (3), не ме́дли (1), дру́г мой ми́лый (2), ча́с любви́ улетáет напрáсно» (4). Во-вторых, этот неквадратный остов он расширяет изнутри естественными паузами для дыхания, добавляющими к нескольким фразам по одному такту:

А. Даргомыжский, „Каменный гость“



Вторая песня Лауры «Я здесь, Инезилья» также намеренно асимметрична, но по-иному, чем в одноименном романсе Глинки. Даргомыжский не отступает от пушкинской метрики и точно следует равномерной стопной акцентности. Уклон в асимметрию у него происходит от «выписанной ферматы» в затакте перед второй и четвертой фразами. Благодаря столь элементарному, но эффектному вокальному приему композитор достигает неквадратности в виде 5-такта (2, 3).

А. Даргомыжский, „Каменный гость“



В музыке Мусоргского особенно полнозвучен тот слой мелодической интонационности, который впитал в себя протяжные народные песни, причеты, молитвы, народный говор, декламационность монологов-размышлений, ритмику чтений, прозаической речи. С точки зрения ритма это область асимметрии, нерегулярности, среди прочего — и неквадратности. Важно, что это не область «преодоления квадратности», а сфера создания и воссоздания тех норм русского мелоса, «словесной мелодии», которые исконно, издревле были присущи русской музыкальной культуре и которые не знали эталона квадратности. В пределах этого огромного слоя Мусоргский то приближается к метричности, периодичности, симметрии, квадратности — в жанре песни, — то удаляется от этих мер в мелодизированных речитативах, своих оригинальных «словесных мелодиях».

Приближением к симметрии являются такие неквадратные структуры, охваченные периодичностью и квадратностью высшего

порядка, как в песне шинкарки «Поимала я сиза селезня» (1½, 1½, 2, 2), в песне Варлаама «Как во городе было во Казани» (5, 3; 5, 3; в репризе 5, 5). Они свежи, оригинальны и по своей «странности» подобны подлинным народным песням (мы указывали аналогичные и близкие структуры в сборниках Трутовского и Львова — Прача).

Удалением от симметрии, отличаются монологи-речитативы Бориса — «Скорбит душа», «Достиг я высшей власти», «Прощай, мой сын», Пимена — «Еще одно, последнее сказанье», вся партия Досифея в «Хованщине». Удельный вес ритмически асимметричного слоя в музыке Мусоргского очень велик. В такой опере, как «Борис Годунов», он составляет не меньше половины сцен, а в I действии — всю музыку за исключением эпизода Варлаама и Мисаила «Старцы смиренные». И именно на эту сферу, а не на бытовую жанровость с ее симметричными песнями и плясками, приходится основная идейная и концепционная нагрузка и в «Борисе», и в «Хованщине». В сверхноваторском, абсолютно самобытном русском стиле Мусоргского течение музыкального времени таково, что оно выпадает из общеевропейской традиции XIX века и живет в измерениях, к которым европейская музыка в целом пришла только в XX веке.

В музыке Чайковского неквадратность примечательна многообразием своих ролей, широкой распространенностью и структурной намеренностью. В противоположность Мусоргскому, у Чайковского неквадратность почти всегда ориентирована на квадратность, сверена с ней, структурно с ней взаимодействует. О том, насколько четко были осознаны этим композитором симметричные и асимметричные структуры, говорит тот упоминавшийся факт, что в случае необходимых требований жанра он пишет только квадратные структуры, как в своих трех балетах.

С неквадратностью связаны у Чайковского следующие слои музыкального содержания. Прежде всего, конечно, народно-национальный колорит, создаваемый и при помощи цитирования народных песен, и при помощи подражания народному стилю. Затем — обширнейшая область лирической выразительности. В отдельных случаях — церковно-архаический стиль. Кроме того, сфера драмы, драматургических противопоставлений благодаря контрасту квадратности и неквадратности. Наконец, для Чайковского характерно и образно незакрепленное применение неквадратности как общестилевого элемента.

Использование неквадратности для обработки народных обрядов, русских народных персонажей видно отчасти в структуре цитированных Чайковским подлинных песен («На море утушка», «Коса ль, моя косынька» в песне Натальи, «Соловушка в дубравушке» из «Опричника», «Вейся, вейся, капуста» в хоре «Уж как по мосту, мосточку» в «Онегине»), а в основном в авторской музыке, где число номеров неквадратного строения заметно повышается при обращении к сценам из русского быта, русской действительности. Убедительный пример — «Чародейка», где значитель-

но преобладают номера, включающие темы, основанные на пред-намеренной и яркой неквадратности.

В обширной у Чайковского области лирики неквадратность способствует мягкости, плавности мелодической интонации, что привнесит композитором и в арию Мазепы «О, Мария», и в колыбельную Марии «Спи, младенец мой прекрасный» из той же оперы, и в тему Водемона «Вы мне предстали, как виденье» из сцены Водемона и Иоланты, и в 1-ю побочную из первой части Четвертой симфонии. Выразительный характер 3-тактовой неквадратности в лирике Чайковского был отмечен Цуккерманом, указавшим на ярчайшие лирические темы Чайковского — тему любви из «Пиковой дамы», ариозо Лизы из той же оперы и еще на целый ряд эпизодов из «Чародейки», «Онегина», «Пиковой дамы», романсов, Элегии из Третьей сюиты (198, с. 87—90).

Неквадратность как выражение церковно-архаического звучания может быть отмечена в предсмертной молитве Кочубея и Искры «Грехов всесильный искупитель» из II действия «Мазепы», в некоторых хорах «Орлеанской деви».

Сопоставления неквадратности с квадратностью как драматургический эффект Чайковский использует в сцене Дюнуа и Короля из II действия «Орлеанской деви»: речь волнуемого военными тревогами Дюнуа строится асимметричными 5-тактами — «О, молю, поспешай: враг под Орлеаном», а погруженного в любовные грезы Короля — «Чудные мгновенья, сладкие томленья» — секвентными двутактами.

Нейтральной неквадратностью, без специального выразительного эффекта, можно считать метроритмику куплетов Трике из «Онегина», многие номера в «Орлеанской деви», где сам композитор в связи с сюжетом не ставил целью вводить какие-либо «русизмы» и придерживался наиболее общего стиля.

В структурном отношении неквадратность Чайковского отличается особенно большой среди русских композиторов вариантно-стью соотношений с квадратным принципом.

Одна из форм организации неквадратности на основе квадратности — квадратность высшего порядка. Примеры — группировка по восемь сначала 5-тактов, затем 3-тактов в дуэте Солохи с Бесом «Оседлаю помело» из I действия «Черевичек», «квадрат» 3-тактов в песне Лукаша «А пойдемте, красны девки, во лужок!» из I действия «Чародейки», в начальной теме Скерцо из Второго квартета, в начале молитвы Кочубея и Искры из «Мазепы».

Другие формы: квадратность соотношений неравнотактовых групп, как в хоре «Ночевала тучка золотая» (3, 2, 3, 3), где ритмическая асимметрия придает аккордовому складу мягкость и свободу и тем самым национально-своеобразный характер звучания без каких-либо фольклоризмов (см. пример 104);

«контрапункт» неквадратности в вокальной партии с квадратностью в оркестровой, как в теме Солохи «Ой, как светит месяц» (3 такта у голоса, 4 — у оркестра) (см. пример 105);

«контрапункт» неквадратности в оркестре с квадратностью в

104 Умеренно

С.  
А.  
Т.  
Б.

Но че-ва-ла туч-ка зо-ло-та-я на гру-ди у-те-са ве-ли-ка-на,

*p* *cresc.* *f* *dim.*

105 Allegro moderato

С.

Ой, как све-тит ме-сяц яс-ный, как да-ле-че вид-но!

*mf* *Солоха* *Orк.*

вокальных голосах, как в ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала» —  $\frac{2, 2}{3, 3, 1}$  (ВОК.);

«мнимая квадратность», например, благодаря асимметричному делению 4-такта 3, 1, создающая эффект нерегулярности ритма, как в ариозо Юрия «Милее мне всего на свете она теперь» из IV действия «Чародейки»;

«выписанная фермата» в конце фразы, как в ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» из «Чародейки» (структура 2, 3), где и простой долгий звук в конце первой фразы, и широко протянутый — на 2 такта! — конечный звук второй фразы словно прямо передают ощущение необъятного волжского простора;

«приведение к квадратности» как вид развития — в колыбельной Марии «Спи, младенец мой прекрасный» из «Мазепы», где тема имеет структуру 3, 3, 2, 2, а в оркестровом заключении устанавливаются только одни 2-такты.

Еще одна форма структурного взаимодействия неквадратности с квадратностью — вмешательство имитационной полифонии, которое либо преобразует квадратную структуру в неквадратную, как в дуэте Иоанны и Лионеля «Порывы страстного волнения» из IV действия «Орлеанской девы» (3-такты), либо, наоборот, трансформирует неквадратную группировку в квадратную, как в оркестровом завершении колыбельной Марии из «Мазепы», где периодичность 2-тактов возникает в результате наложения имитации на каждый третий такт фразы.

Структурным импульсом к неквадратности выступает и асимметрия словесного метроритма. Эту основу можно видеть в арии Кумы «Где же ты, мой желанный?» из IV действия «Чародейки». Начальные фразы текста неравносложны и по структуре подобны прозе. Им соответствует следующая мелодическая фразировка Чайковского: «Где же ты, мой желанный? (1 такт). Я здесь. Поскорей приходи (2), свет души моей (1), краса, радость очей! (2)»:

106 Andante  
КУМА

Где же ты, мой же-лан-ный! Я здесь. По-ско-  
р-рей при-хо-ди, свет ду-ши мо-ей, кра-са ра-дость о-чей!

Складывается своеобразный жанр оперного номера — лирическое ариозо с чертами монолога-размышления, выдержанное в свободном ритмическом характере мелоса протяжной русской песни.

Римский-Корсаков, крупнейший русский мастер ритма, неквадратность не выделяет такими феноменальными нововведениями, как его тактовые метры, и не так широко применяет, как, например, Чайковский. Свои ритмические поиски и открытия Римский-Корсаков начал не с неквадратности: в первых двух операх, «Псковитянке» и «Майской ночи», только один пример особо выделяется как ярко неквадратный — хоровод «Просо» на основе народной песни (в «Майской ночи»). Расцвет неквадратных структур приходится на оперы «Снегурочка», «Садко», «Китеж» с русской сказочно-архаической тематикой, где во всей полноте проявилось ритмическое новаторство композитора вообще. Наоборот, намеренным подчинением квадратности примечательны две поздние оперы — «Пан воевода» и «Золотой петушок». Избегание неквадратности объясняется стремлением композитора создать в первом случае подчеркнуто западный польский колорит, во втором — отражение четной ритмики пушкинского стиха и стилизации под него либретто Бельского («квадратная» хорейская 4-стопность).

Основная идея неквадратных структур Римского-Корсакова — выражение народно-национального характера, центральная и общая идея русского искусства XIX века. В структурном же отношении неквадратные группировки обнаруживают важные специфические особенности. Одна из них — толкование тактовых групп как смешанных гемиольных тактов высшего порядка. Вторая, еще более значимая — охват неквадратных структур приемом временного варьирования.

О первой структурной особенности мы уже говорили, когда разбирали виды смешанных тактов Римского-Корсакова (примеры из «Снегурочки»:  $\frac{2}{4}$  ( $\frac{7}{2}$ ) в песне и пляске птиц,  $\frac{2}{4}$  ( $\frac{5}{2}$ ) в первой песне Леля и в шествии царя Берендея).

Вторую особенность — временное варьирование — мы в единичном случае встретили не у Римского-Корсакова, а у Глинки, в песне Вани «Как мать убили». У Римского-Корсакова соединение неквадратности с этим приемом принимает систематический характер. Дадим два нотных примера — из арии Садко «Пробежали б мои бусы корабли», где расширение отвечает народно-вариантному способу развития, и из сцены Додона с попугаем, где тема странной «речи» попугая у английского рожка, нарочито при-



митивизированная и «неорганизованная», экзотически выделяется на общем квадратном ритмическом фоне оперы<sup>1</sup>:

Н. Римский - Корсаков „Садко“

Andante  $\text{♩} = 66$

107а САДКО  
dolce

Про - бе - га - ли б - жо - и бу - см ко - раб - ли,  
На - ку - пил бы я там скат - на жем - чу - га,

Н. Римский - Корсаков „Золотой петушок“

61 Larghetto assai ( $\text{♩} = 66$ )  
C. ingl.

63

В целом, этот прием у Римского-Корсакова является разновидностью мелодической вариантности и не служит, как позднее у Стравинского, динамическим стрижнем музыкальной формы.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ РИТМИКИ СЛОВА

Область словесности — поэзия, литература, филология — для музыкантов XIX века была и живым, постоянным источником художественных идей, и важной основой теоретических представлений о ритме. Проблема ритма русского слова, национальной системы стихосложения, метрических форм красной нитью проходит через все суждения и споры о национальной литературе и поэзии, шедшие на протяжении XIX века. Одним из специфических вопросов, на котором особо заострилось внимание, стал вопрос о дактилических окончаниях, дактилической структуре стиха и русского слова вообще<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Помимо этого назовем следующие случаи: дуэтино Панаса и Чуба из I действия «Ночи перед Рождеством» (3, 3, 4, 3, 1), тема из II действия на ремарку «Вакула наваливает мешки» — из той же оперы (2, 2, 1, 2, 2, 1), былина Нежаты (экспозиция 3, 3, 3, 3, середина 3, 4, 2, 3, (1), 5), речитатив и ария Садко «Кабы была у меня золота казна» (3, 3... 5, 5...), диалог Середней и Старшей сестер «Я в воскресный день куделюшки купила» из «Сказки о царе Салтане» (4, 4, 3, 5), шествие царя Берендея из «Снегурочки» (2, 3), тема медведчика из II действия (4, 3), фраза хора «Федор! Друже!» из III действия «Китежа» (3, 4), главная тема раздела соль мажор из II части «Шехеразады» (на D<sub>2</sub> — 4, 3, 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1, 1...).

<sup>2</sup> Более подробное освещение взаимосвязей русского слова и русской музыки XIX века дано в моем очерке «К вопросу о специфике русского музыкального ритма (русские музыкальные дактили и пятидольники)» (см. 189).

В теории словесности мысль о наличии своеобразной «русской меры», заключенной в народной песне, была высказана еще в XVIII веке. По предположению М. Штокмара, начало положил Тредиаковский следующим примером:

Отставала лебедь белая (205, с. 20).

Карамзин положил этот ритм в основу неоконченной сказки «Илья Муромец» (1794): «Нам другие сказки надобны» и т. д. При этом автор утверждал, что мера стихов — «совершенно русская», свойственная старинным песням. Как пишет Штокмар, «Илья Муромец» имел успех, а теоретическое самоопределение автора было принято на веру и затем прочно вошло в историю русской литературы.

В XIX веке дактили отчасти использовались Пушкиным именно как «народная мера» («Песнь о Стеньке Разине»), более широко — Лермонтовым, они стали неотъемлемой интонацией стихов Кольцова, обрели новое существование в творчестве Некрасова, к ним обращался А. К. Толстой, они вошли в систему ритмики Блока.

На поэзию же, и в частности на развитие дактилических ритмоинтонаций, в свою очередь интенсивно влияла музыка — народные песни, бытовая, в том числе «цыганский» романс, популярные вальсы; «на голос» известных напевов создавались лирические и народно-жанровые стихи и в XVIII, и в XIX веках. Большой резонанс в русской культуре имели публикации сборников народных песен, особенно сборника Кирши Данилова. Тексты его ритмически были примечательны тем, что абсолютное большинство имело дактилические концевые ритмы.

Филологами решалась следующая теоретическая задача: является ли русский дактиль одноударным ( $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \cup \cup$ ) или двухударным ( $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \cup \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ )? Концепция одноударности, утвердившаяся еще в конце XVIII века, держалась так или иначе до начала научного изучения былин в подлинном звучании. Наконец, Ф. Корш, уже на пороге XX века, предложил считать дактиль двухударным, с главным (первым) и второстепенным (вторым) ударением (79). Еще дальше пошел Н. Янчук. Доверяясь приоритету музыки в синкретическом целом, он признал оба акцента равноправными и расценил концевой дактиль как фиктивный (207).

В более чем столетнем промежутке между объявлением дактиля «совершенно русской мерой» и отрицанием дактилического окончания в былинах 3-дольные (3-сложные, 3-звуковые) ритмы приобрели великое множество национально-русских смысловых оттенков. Варьировались и эволюционировали также ритмоформулы. У музыкантов помимо литературных текстов был живой образец — народная музыка. В ней стиховой тонический дактиль ( $\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$ ) всегда имел долгую длительность на конце и звучал как

$\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$  (двухударный дактиль с продлением, равный квантативному анапесту). Композиторы народные «дактилические» ритмо-

формулы вводили в обоих основных вариантах — в чисто словесной трактовке, впоследствии признанной ошибочной, и в музыкальном звучании, заключавшем в себе подлинную народную интонацию. Применение в музыке того и другого варианта шло до определенной степени параллельно развитию филологических знаний о русской ритмике. Бородин в своих русских ритмах (как в «Песне темного леса») еще исходит из старой традиционной филологической концепции одноударного дактиля, Римский-Корсаков пользуется двумя вариантами (например, в «Снегурочке» и в «Садко»), Аренский же в фантазии на темы Рябинина исходит только из музыкального подлинника и применяет не дактиль, а квантитативный анапест. Интересно отметить, что композиторы доглинкинской поры — Соколовский, Пашкевич, Фомин — концевые дактили словесного текста «перекладывали на музыку» только в двухударном, анапестическом (квантитативном) ритме. Карамзинские определения русской меры еще не коснулись создателей русской оперы, и композиторы имели перед собой только один образец — русскую песню в ее народном звучании.

Вспомним, однако, ту простую истину, что творчество в искусстве — это не подражание хотя бы и глубоко почитаемым народным образцам, а авторское созидание, направляемое художественной идеей. В истории русской культуры XIX века перед нами предстает следующий в высшей степени интересный факт. Дактилические окончания закрепились в своем характерно русском значении не потому, что они были таковыми на самом деле, а в первую очередь по той причине, что они принимались за подлинные, с ними ассоциировалась определенная художественная образность, и целостный комплекс выразительности семантически окрашивал и отдельный элемент — ритмоформулу. В результате сложилась такая глубокая, упроченная веками традиция, которая обладала всеми полномочиями национальной представительности.

Абстрактно взятая двухударность словесного дактиля (без конкретной русской песенной или былинной интонации) является общеевропейской чертой музыкальной ритмизации этой стопы. Поэтому критерием русской самобытности становится больше одноударность, чем двухударность. Анапестическое же (квантитативное) окончание приобретает русское звучание при максимальном жанровом приближении к былинке или русской песне.

Опишем вкратце историю бытования дактилей в русской музыке XIX века.

Протяжные ритмоинтонации концевых дактилей составляют одну из примет стиля Гурилева, отвечая своеобразному чувствительно-элегическому настроению его музыки. Этим отличается Гурилев, в частности, от Варламова. Концевые дактили возникли при обращении композитора к стихам Кольцова, его напевным дактилям, анапесто-дактилям, 5-сложникам. Например, в романсе «Грусть девушки» концевые дактили подчеркнуты акцентами, даны с чувствительным нажимом и сохраняются даже в момент ка-

данса. Этот «гурилевский каданс» — маленький, но своеобразный штрих в его стиле.

В связи с дактилем у Глинки мы сталкиваемся с проблемой существования в XIX веке представлений об античной, квантитативной системе стихосложения. Дактиль для Глинки был прежде всего четырехдольным — ♩. Знание античной метрики было одним из важнейших элементов в понимании ритма у русских музыкантов. Поскольку дактиль был одной из самых типичных для античности стоп, то его квантитативное понимание сохранялось и в XIX, и в XX веке<sup>1</sup>. Античное понимание этой стопы у Глинки видно при сверке текста либретто «Ивана Сусанина» с партитурой: почти все стиховые дактили воплощены Глинкой в виде четных метров и рисунков, как следующие:



А особенно примечательно то, что финалы обеих опер Глинки построены на дактилических текстах в их квантитативной музыкальной трактовке. И хору «Славься», и хору «Слава великим богам» придан тот торжественный гимнический характер, который отвечает древнему благородно-героическому этосу античного дактиля<sup>2</sup>.

Квалитативный 3-дольный дактиль употреблен Глинкой в немногих романсах и как производный от 5-дольника. Пример — «Ах ты, душечка» на народные слова, где словесные дактили «душечка», «дэвица», «мíлого» дают импульс к образованию 3-дольных ритмоформул в мелодии.

Богатейшая полоса многообразного развития дактилических 3-дольников в русской музыке наступает в период деятельности композиторов «Могучей кучки» и Чайковского.

В вокальной музыке Балакирева видны характерные изменения, наступившие у современников Некрасова по сравнению с композиторами эпохи Пушкина. Роль различных трехдольных размеров в романсах Балакирева возрастает, так что их число приблизительно уравнивается с четными метрами, в то время как, например, в романсах Глинки последние имели солидный перевес.

К любимым поэтам Балакирева принадлежали Кольцов и Лермонтов. А поскольку в соотношении мелодии и текста Балакирев не только абсолютно соблюдал правило просодии, но признавал главенство слова над музыкой, протяжно-напевные дактили этих поэтов прямо перелились в ритмонтонации его произведений. Например, в романсе «Слышу ли голос твой» сквозь мелодику

<sup>1</sup> Например, Асафьев называл его «любимым дактилическим ритмом Мусоргского» («Моторный образ ходьбы, странствия: ♩ с вариантами» (II, с. 44).

<sup>2</sup> Античная трактовка метра не может означать здесь ориентации на инациональную культуру. По традиции, идущей от классицизма, древнегреческое рассматривалось как всеобщее и универсальное, лежащее вне понятия национального. Глинкинскую манеру «дважды ударных» и четных дактилей подметил Должанский (56, с. 189).

Балакирева отчетливо просвечивает стих Лермонтова, малейшее интонационное движение слова, едва ли не мимика:

М. Балакирев. „Слышу ли голос твой“



Еще один великолепный образец народно-разговорных дактилей — речитативный эпизод Хозяйки, Варлаама и Мисаила из сцены в корчме («Борис Годунов»), где сам Пушкин перешел на народную прозу. Дактилические слова и обороты, выводимые на концы фраз («отцы мои», «выпьем чарочку за шинка́рочку», «греховодница», «вынесу», «хозяйюшка») передаются в музыке в четких триолях с начальным ударением и последующей паузой.

Наибольшее приближение к ровному ритму метрической схемы слов Мусоргский дает в эпизодах чтения текстов — в чтении по складам Варлаама («А росту он среднего, волосы... рыжие»), в чтении письма от царевны Софьи князем Голицыным («Свет мой, братец Васенька»).

Уникален опыт работы Мусоргского над изображением детской интонации и ритма в вокальном цикле «Детская» на собственные слова. Эта сфера для композитора была также лабораторией русских ритмов, где снова на первом месте — дактили.

В первой песне «С няней» все окончания строк «озвучены» как чистые дактилические («милая», «стра́шного», «по лесам бродил» и т. д.), и только один раз дактиль выразительно нарушен вторым акцентом: «бу́ка съёл».

Пример вокального произведения, целиком выдержанного в дактилических ритмах, — песня «В четырех стенах» из цикла «Без солнца» на слова Голенищева-Кутузова. Оstinатные повторения 3-дольников имеют в этой песне и важное формообразующее значение.

В творчестве Мусоргского мы видим значительный для русского искусства опыт создания национального музыкального языка, по своему общему направлению сходный с реформой русского поэтического и литературного языка отчасти у Некрасова, отчасти у Гоголя, вызванный общими тенденциями в русской культуре 60-х и окружающих годов.

С дактилями связаны новые стилистические завоевания у других русских композиторов второй половины XIX века.

У Бородина в «Князе Игоре» и романсах дактилические концевые ритмы используются в былинном стиле, в стилизации народного говора и в сравнительно нейтральной, «общезыковой» сфере.

Былинное произведение с дактилическими окончаниями фраз — «Песня темного леса (Старая песня)» на собственные слова.

Стилизованные имитации народного говора использованы Бородиным в сцене Скулы и Ерочки из «Князя Игоря». Лексикон гудочников — смесь архаизмов, церковных выражений, бабьих причитаний, простых бытовых слов: «у детинца-то, по тропке-то, с княгиней-то («с перепойю-то», — вставляет в том же стиле хор), православные, братья, ой батюшки, ой родные! подумашь! звонить что ли? зачём звонить? мы, батюшка, мы первые, гудочники («пьяницы, пропойцы, оглашённые», — негодует народ). Все перечисленные слова напрашиваются на дактилические музыкальные ритмы, которым Бородин охотно дает место.

К «общезыковым» элементам стиля можно отнести дактилические ритмы в партиях Кончака и Кончаковны.

Преломление дактилических 3-сложников у Римского-Корсакова четко дифференцировано в зависимости от жанра. Так, от общерусской стилистики у него заметно отслаивается стиль былины. Автор «Садко» этнографически точно знает ритмическое строение былины, с ее анапестической (квантативной) клаузулой, с ее долгим «былинным концом». В былинном речитативе оперы он прямо ориентируется на рябининскую декламацию, вводя тем самым новые русские ритмоинтонации.

Словесный текст оперы-былины «Садко» выдержан почти исключительно в былинной ритмике, с дактилическими окончаниями и анапестическими (квалитативными) началами. Исключение составляют партии Варяжского и Индийского гостей, а также Морской царевны (мужские и женские окончания).

Прямые перенесения былинных напевов в «Садко», как известно, являются речитатив Садко «Кабы была у меня золота казна» («Как во городе стольно-Киевском» из «Ста русских народных песен» Римского-Корсакова) и песня Садко с хором «Высота ли, высота поднебесная» («Соловей Будимирович» из сборника Кирши Данилова). В первом из них былинная ритмика с долгой длительностью в конце представлена в наиболее характерном виде:



По образцу цитированных мелодий (взяты также «Стих о голубиной книге» для темы Калик перехожих «Не два зверя-то соби-рались») ритмика двухударных дактилей преломлена и в других номерах — арии Садко «Пробегали б мои бусы корабли», Сказке и присказке из 4-й картины и т. д.

Иная музыкальная ритмика возникает у Римского-Корсакова в «Снегурочке», при соприкосновении со сказкой Островского, выдержанной в ставшей традиционной, условно-народной ритмике одноударных дактилей. Дактилическую ритмику Островского Римский-Корсаков непосредственно переводит в музыкальную в сцене царя Берендея с Купавой, где «говорные» интонации жалобы взволнованной девушки передаются сочувствующему царю: «Бá-тюшка, свéтлый царь!» — «Скáзывай, слúшаю...»

Рассмотрев ритмику Чайковского, убеждаемся в том, что такая деталь музыкального языка, как дактилический ритм, оказывается важным стилистическим показателем. Чайковский — не «кучкист» также и в ритме. Основная стилевая норма интонирования им словесного конечного дактиля — двухакцентность. Типичные примеры — «тема любви» из «Пиковой дамы» или романс Полины «Подруги милые».

Даже те самые тексты, которые подсказывали Мусоргскому и Римскому-Корсакову протяжные «тригласные» музыкальные ритмы, у Чайковского прочитываются в такой манере, которая объединяет его отчасти с Глинкой, также с Даргомыжским и с западноевропейской классикой. Обратим внимание, сколь не «покупкистски» звучат у Чайковского и первая песня Леля «Земляничная годка» из музыки к «Снегурочке», и хор «Не гроза небеса кроет тучею» из «Мазепы», и фразы Беса «Ну так чарочка, для пода-рочка» из «Черевичек»:

П. Чайковский. Музыка к весенней сказке А. Н. Островского  
„Снегурочка“. Первая песня Леля

110а Moderato

Зем - ля - ни - ка я - год - ка под кус - точ - ком вы - рос - ла;  
си - ро - тин - ка де - вуш - ка ро - ди - ла - ся на го - ре.

П. Чайковский, „Мазепа“

Andantino (♩ = 120)

6 Хор женщин  
Сопрано

Не гро - за не - бе - са кро - ет ту - че - ю, серд - це  
Альты

ма - те - ри за - ту - ма - ни - лось ду - мой нер - но - ю.

П. Чайковский, „Черевички“

Moderato

9 БЕС

Ну так ча - роч - ка, для по - да - роч - ка!

Когда же Чайковский обращается к народной песне, он находит там ту же двухакцентность дактиля: «на море ўтушка купалася».

Тем не менее, одноударные дактили у Чайковского есть — как в хоре «Девы, красавицы» из «Евгения Онегина», где сам Пушкин выдержал народнопесенные окончания, или в романсе «Зачем же ты приснилася» (слова Мея), с некоторым вальсообразным оттенком.

Чайковский, в отличие от Мусоргского, Римского-Корсакова, придерживается твердого правила в соотношении ритма и музыкальной формы. Свойственная ему классическая функциональность мышления — и в гармонии, и в оркестровой фактуре, и в строении формы — в области ритма проявляется в четкой дифференциации устоев и неустоев. Дактилические музыкальные ритмы

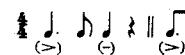




для Чайковского — яркие неустой. Поэтому во всех случаях в заключительном кадансе формы он ставит твердое, акцентное мелодическое окончание, даже на безударном слоге, вопреки правилу просодии, следуя одной лишь музыкальной логике. Например в хоре «Девицы, красавицы» конечное завершение дается на последнем слоге — «дѣвичьи».

На примере и Мусоргского, и Бородина, и Чайковского мы видим, что дактилические ритмы, первоначально входившие в употребление с особой, национально-фольклорной окраской, в дальнейшем вместили в себя самое разнообразное содержание, став универсальным общеязыковым ритмооборотом в русской музыке. Эволюция музыкального языка в этом отношении была полностью тождественной развитию языка поэтического, происходившего на протяжении XIX века. И когда во Второй сонате Скрябина, в начальном мотиве, сплетаются и 5-дольная формула, и дактилическое одноударное окончание, в музыке проступает знакомый отпечаток русского поэтического слова, но без всяких намеков на фольклорность.

В какой мере дактили можно считать русскими национальными феноменами, какова мера их непохожести на ритмоформулы западноевропейской музыки?

Знакомство с ритмикой различных национальных школ XIX века, отраженной в операх Россини, Доницетти, Беллини, Верди, Масканьи, Мейербера, Гуно, Бизе, Вагнера, Сметаны, Монюшко и многих других, показывает, что такого комплекса дактилей (так же, как связанных с ними 5-дольных метров, 5-звуковых ритмов), как у Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, нет ни в каких операх вне России. Основной формой воплощения словесного

дактиля стали двухакцентные фигуры типа . Чистый дактиль (как правило, с пунктирным ритмом — 

) стал в основном принадлежностью жанра вальса, изредка какого-либо иного изображения кружения (ритмы «Травиаты» Верди, оперы-вальса, ритмы хора духов, катящих Фальстафа, из «Фальстафа» Верди). Таким образом, не ритмика словесного языка, неповторимого в своем своеобразии, — как в русской музыке, — а общедоступное танцевальное движение послужило основным прообразом для общеевропейских музыкальных дактилей. Ни в одной национальной музыкальной школе в Европе XIX века, помимо русской, дактилические 3-дольники не культивировались как национально-выразительные ритмоинтонации.

Русские композиторы-классики XIX века в области профессиональной музыки создали новые метроритмические формулы, рисунки-такты, не существовавшие как типовые ни в общеевропейской музыкальной традиции, ни в русской народной музыке; основой музыкального ритмообразования стала ритмика русской речи, русско-

го народного и профессионального стиха, чья специфика была уяснена под влиянием народно-национальных идей, идей национального самосознания.

## РУССКАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТМИКА

Попытаемся сделать некоторые сравнения русской музыки XIX века с современной ей западноевропейской в отношении ритма и охарактеризовать различия в ритмических тенденциях Запада и России.

Сравнения будем производить не по отдельным элементам ритмической системы, а по обобщающим плоскостям, охватывающим большие группы ритмических явлений в их семантическом значении и во взаимосвязях с другими сторонами музыкального языка. Показательные наблюдения и выводы можно сделать в связи с новыми, еще не затрагивавшимися вопросами об изобразительной семантике ритма и о ритмовременной характеристике мелодики.

В такой важной области ритмической семантики, как ритмическая изобразительность, виден и довольно определенный параллелизм стремлений русских и западноевропейских композиторов, и уловимые отличия. В романтическом взгляде Шопена, Вагнера, Листа (потом в импрессионистичности Дебюсси, Равеля в начале XX века), как и в портретировании фантастического у Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова (потом в звуковой изобразительности Прокофьева) запечатлевается широчайшая панорама образов людей и природы. При этом множество явлений действительности передается через ритмический контур: движения в природе, в человеческом быте, — прибой морских волн, шелест леса, покачивание лодки, скачка коней и т. д., музыкально-танцевальные «жанры движения» — вальсы, польки, мазурки, полонезы, болеро и т. д., человеческая речь, говор, в том числе с каким-либо национальным акцентом, — испанским, польским, украинским, обобщенно-восточным и т. д.

Ко всему тому, что касается передачи в музыке движений в природе и танцевально-моторной жанровости, западноевропейские композиторы питали интерес не меньший, чем русские авторы. Здесь и картинные находки Вагнера («Шелест леса»), и фактурная звукописность у Листа («Кампанелла»), и пестрая карнавальная смесь жанровых и танцевально-маршевых изображений у Шумана, и особая «психологическая изобразительность» Шопена (в так называемых «капельных» прелюдиях). Сюда же примыкают шопеновские декоративные пласти, лишенные какой-либо звукоподражательности, но в которых ритм создает узорчатые плетения и рисунки (как в этюдах соль-бемоль мажор ор. 10 № 5, фа минор ор. 25 № 2, фа мажор ор. 25 № 3). У французских импрессионистов изобразительная тенденция романтизма была усилена,

и звукописный ритм еще больше упрочил свое программно-содержательное значение («Шаги на снегу» Дебюсси, «Виселица» Раделя).

Но в передаче национальной характерности героев или места действия русские композиторы более последовательны и «многонациональны». Например, из разнонациональных интересов одного лишь Римского-Корсакова можно составить огромную евроазиатскую географическую карту, что невозможно по отношению к произведениям Верди, Россини, Мейербера, Гуно, Вагнера или какого-либо другого западноевропейского оперного композитора XIX века.

Римский-Корсаков, крупнейший мастер ритмической выразительности, как раз и выделяется в отношении ритмического портретирования огромного разнообразия человеческих типажей, явлений природы, событийных ситуаций. Когда в беседе с Ястребцевым он говорил «о ритме, самом, по правде сказать, богатом, по своему разнообразию, элементе музыки» (209, с. 179), композитор, видимо, не мог не иметь в виду этой ритмической лепки зримых музыкальных образов.

Поэт природы, певец водной стихии, Римский-Корсаков через характеристический ритм передал различные состояния моря в «Садко» (лейттема моря, вступление к песне Варяжского гостя), «Шехеразаде», «Сказке о царе Салтане», нашел характеристические штрихи для изображения звезд в «Салтане», «звезд и редких легких облаков» в «Ночи перед Рождеством».

Богатейшую область творчества для Римского-Корсакова составило изображение либо национальной речевой интонации, либо национальных песенно-танцевальных оборотов для придания героям и месту действия локального колорита. Традиция воплощения национального характера через ритм в истории русской музыки восходит еще к «Калмыцкому хору» Пашкевича, играет видную драматургическую роль в «Сусанине» Глинки (особенно в сценах Сусанина с поляками), очевидна в романсах и симфонических произведениях «русской Испании» и т. д. Как утверждал Римский-Корсаков, «музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна» (142, с. 217).

Точными ритмическими штрихами Римский-Корсаков подчеркнул украинское звучание музыкальной речи Левко и пана Головы, введя в их партии западнославянские, украинские в частности, ритмоинтонации с синкопой в 3-дольном метре и дроблением сильной доли ( ♩ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ). Ритмами польской мазурки он пронизал всю оперу «Пан воевода», приобретшую яркий локальный колорит. В «Сервилии», где композитор был гораздо свободнее в выборе национальной окраски, автор все же остановился, по его словам, на оттенке «отчасти итальянском, отчасти греческом», а для бытовой музыки и плясок — на византийском и восточном. Итальянский оттенок сказался в ритмике «Сервилии» в том, что композитор очень последовательно провел через произведение си-

стему женских окончаний (в итальянском языке, как и в латинском, ударение падает преимущественно на предпоследний слог). Причем, автор музыки очень выпукло передал словесные окончания, применив в огромной массе случаев ритм двух восьмых с паузой. Целые сцены, полностью выдержанные в ритме итальянских клаузул, а с ними и вся опера приобретают такую же своеобразную окрашенность, как польские сцены «Пана воеводы».

Обстановка классицистской эпохи воссоздана Римским-Корсаковым в «Моцарте и Сальери»: в музыкальном языке важное место заняла метроритмика менуэта, декламационные пунктирные ритмы и тираты XVIII века.

Наиболее широкие национальные области в музыке Римского-Корсакова — русская и восточная. Одним из способов создания русского колорита у него был тот, которым воспользовалось большинство русских композиторов XIX века, — «переложение на музыку» народно-песенных и былинных словесных ритмов: дактиля, 5-дольника, строк с энклитикой и проклитикой.

Среди многообразных и излюбленных восточных ритмов наибольшую роль играют два: свободная вокальная фиоритура (как в песне Индийского гостя на словах «Есть на теплом море») и танцевальный 6-дольник ( $\frac{6}{8}$ ), с «пунктиром» и нередко с синкопой (как в теме си-бемоль мажор третьей части «Шехеразеды»).

Великолепное многообразие национально-изобразительных ритмов у Римского-Корсакова отличалось этнографической точностью благодаря основательному, научному исследованию используемого материала.

А сам серьезный интерес Римского-Корсакова к специфике культуры других народов — не та ли это, по Достоевскому, «всемирная отзывчивость» русского художника? Чуткое ощущение инонационального вместе с соответствующим стилем выражения перешло и в русскую музыку XX века. В частности, у Стравинского находим следующее высказывание: «То, что говорит китайский философ, не может быть отделено от того факта, что он говорит это по-китайски» (169, с. 110).

Разнонаправленность и даже полярность некоторых ритмических тенденций России и Запада в XIX веке видна на пересечении свойств ритма и мелоса, а внутри ритмической области — в соотношении, которое образуется между акцентностью и «безакцентностью», а также между строго размеренным и свободным течением времени.

В следующей исторической линии: Вагнер—Малер — нововенская школа XX века, — существенно определившей облик западноевропейской музыки, обозначилась тенденция к высвобождению мелоса, горизонтали, «линейной энергии» (по Курту), к растворению ритмических ударений в интонационных напряжениях мелоса (иначе, к «безакцентности»), к большей свободе течения времени, меньшей метроритмической регламентации.

В линии русской музыки, определяемой Глинкой, Бородиным, Римским-Корсаковым, а затем в XX веке Стравинским и Про-

кофьевым, видна тенденция обратного характера — к возвышению ритмического начала, к укреплению акцентности, к наибольшей (у Стравинского — предельной) метроритмической регламентации музыкального времени. О строгом счете времени у Римского-Корсакова говорят, например, такие его ремарки, как упоминавшиеся нами «*senza ritardare ed accelerare*» в «Шехеразаде» и «Младе», как «длительность четвертей в размере  $\frac{8}{4}$  непременно одинаковая» — в начале IV действия «Млады»<sup>1</sup>. Предельность временной расчитанности у Стравинского видна из его высказываний о значении темпа и авторской грамзаписи: «Главное — темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа». «...Я считаю свои грамзаписи незаменимым дополнением к печатным партитурам» (169, с. 247).

Вагнер вольно или невольно избегал «ритмической оживленности, унаследованной от танца», за исключением жанрово-бытовых номеров. Он писал об этом: «В „Летучем голландце“ я воспользовался 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...» (28, с. 415).

А вот что мы читаем по поводу ритмического ощущения Малера, по свидетельству Н. Бауэр-Лехнер: «Малер говорил мне, что при дирижировании нужно постоянно затушевывать такт, чтобы он прятался за мелодией и ритмом, как матерчатая основа gobelena за линиями рисунка [...] Когда дирижирует Малер, часто нельзя определить, как он показывает такт: своей палочкой он выделяет только главное, то, что в данный момент составляет мелодию и ритм, музыкальное содержание. Поэтому в последовательности долей такта он часто лишь едва намечает первую, но зато подчеркивает вторую и третью, — словом, ту, которая должна быть самой весомой» (см. 97, с. 475)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В «Воспоминаниях» Ястребцева находим выразительную запись по поводу требований ритмовременной точности со стороны Римского-Корсакова: «Вы представьте себе только, — сказал он, — как пел Нежата свою былинку „О Волхе Всеславиче“».

Надо

а исполнено было

а капельмейстер этого, видимо, не замечал. Черт знает что такое!» (210, с. 360—361).

<sup>2</sup> Ритм, конечно, понимается здесь как свободная стихия в противоположность регламентирующему такту и метру.

Позднее Веберн, отражая ритмоощущение нововенской школы, при обучении дирижированию сравнивал тактирование с плаванием и весело командовал учеником: «а теперь прыгнуть в воду и двигаться вперед» (см. 215, с. 102).

Вагнер, Малер, Веберн, чьи высказывания мы привели, связаны так или иначе с тенденцией к австрийскому музыкальному экспрессионизму, составившему одно из самых значительных направлений в западноевропейском искусстве первых десятилетий XX века.

Сопоставляя эту тенденцию, шедшую от XIX к XX веку, с указанной выше важнейшей линией в русской музыке, мы можем сделать выводы о различии трактовки и функции такта у русских и западных художников. В то время как направленность западной ритмики (названной линией композиторов) состояла в ослаблении функции такта как отрезка с акцентуруемой начальной долей и в связи с этим развитие и обновление внутритактовых структур было незначительным, направленность русской ритмики на том же историческом участке была обратной: к укреплению функции такта как отрезка с чередованием тяжелых и легких долей, к интенсивному развитию и обновлению внутритактовых структур.

Округляя, можно сказать, что западные композиторы уходили в сторону даже от простейших тактов, русские же насаждали сложнейшие тактовые виды. При этом было и одно общее свойство западной и русской ритмики: неуклонное накопление асимметричных элементов, выражаемое в различном и даже противоположном ритмическом материале.

Достаточная чуждость русским музыкантам XIX века «безакцентной» текучести западной ритмики ясно видна из сохранившихся высказываний, хотя бы по поводу вагнеровского этапа указанной тенденции.

Римский-Корсаков, чье мнение о ритме для нас особенно ценно, писал в 1892 году: «Обратимся ко второму фактору — ритму. В вагнеровском ритме наблюдается, напротив, монотония бедности. Отсутствие оживленных темпов и ритмически богатых периодов бросается в глаза. Темпы, названные Вагнером скорыми, в сущности суть медленные или весьма умеренные, со множеством мелких нот. Отсутствие частых и разнообразных ударений отнимает у ритма его оживленность и быстроту. [...] Однообразен часто и общий план ритмического построения длинных кусков, например, все 3-е действие «Лоэнгрина» в двухдольном размере» (143, с. 49, 50).

То, чего недостает Римскому-Корсакову в вагнеровском ритме, сводится в конечном счете к тому, что мы выделили как специфические черты ритма русской школы XIX века: яркая акцентность и богатейшее разнообразие внутритактовых структур.

Стилистическая граница в музыке между XIX и XX веками представляется резкой и глубокой. В то же время новации XX ве-

ка не могли не быть подготовленными в предшествующем столетии, что можно видеть в интересующей нас области музыкального ритма.

Принципиально новая черта XX века в ритме — главенство принципа нерегулярности, асимметрии. В XIX веке эта тенденция постепенно нарастала, и с ней были связаны завоевания в разных плоскостях ритмической системы, среди которых наиболее важные — укрепление гемиольной пропорции деления времени и расшатывание тактовой системы асимметричными элементами. Конкретными выражениями асимметрии как принципа стали разобранные выше смешанные такты, двойные и тройные размеры, тактовая переменность, полиметрия, неквадратность и другие формы нерегулярности.

Расшатывание тактовой системы означает также уменьшение значимости метра как самостоятельной категории и увеличение весомости категории ритма с многообразными, не только тактометрическими формами организации.

Асимметричной тенденции русского ритма отвечает и особое музыкальное время Мусоргского, происходящее не от инструментальной размеренности, а от вокально-речевой временной свободы. Связанный с уходящими в глубь веков внеметричными слоями русского музыкального творчества, выдающийся художник-новатор Мусоргский проложил пути также и в XX век, открыв целый пласт новой интонационности вместе с типичным для нее ритмовременным течением.

В XIX веке выработались и конкретные средства и приемы, ставшие опорными в XX веке. Это гемиольные такты-ритмоформулы, утончившиеся в XX веке до «ритмов с прибавленной точкой или паузой» (в теории Месссиана), это полиметрия и временное варьирование, в модифицированной форме ставшие основополагающими приемами в ритмическом стиле Стравинского, это прогрессия длительностей, ровно через 50 лет после Римского-Корсакова вновь изобретенная Блахером и затем основательно укрепившаяся в музыкальной практике 50—70-х годов XX столетия. Это проза как тип ритмической организации, введенный в XIX веке Даргомыжским и Мусоргским в русле тенденции русского реализма, а в XX веке объявленный как один из важных творческих принципов нововенской школы в русле австронемецкого экспрессионизма.

Первым и крупнейшим потрясателем основ европейского ритма и установителем новой ритмической системы XX века был Стравинский. Изучение интенсивных ритмических поисков и феноменальных новаций русских композиторов XIX века, смысловой и структурной их направленности, говорит о том, что в России предыдущего века потенциал ритмической революции Стравинского был накоплен.

Поэтому осуществление революционного переворота в музыкальной ритмике XX века закономерно принадлежит русскому композитору.

## **ПРИНЦИПЫ РИТМА РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА.**

### **ОБ ОБЩИХ СВОЙСТВАХ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТМИКИ XX ВЕКА В СВЯЗИ С НЕКОТОРЫМИ ЧЕРТАМИ ЭПОХИ**

Ритмика музыки XX столетия отличается таким многообразием, пестротой, противоречивостью принципов и тенденций, какое было неведомо ни XIX, ни XVIII веку. Русская и русская советская музыка отразила в себе некоторые из общих свойств европейской культуры, в частности, особый «инвенторский» дух искусства XX века. Вместе с тем, русская советская музыка, имея за плечами прочную национальную классическую традицию, развиваясь в атмосфере социалистических идей, приобрела и яркие своеобразные черты, сказавшиеся в творческих принципах, концепциях произведений, в комплексе средств музыкального языка, в отдельных выразительных элементах, в том числе в характере ритмики, в принципах ритмической организации.

Значимость ритмического элемента в европейской музыке XX века заметно повысилась по сравнению с предыдущими веками, иной стала и эмоционально-выразительная, и композиционно-структурная роль ритма. Уже в начале XX века ритм у Стравинского, Прокофьева и Бартока ошеломил невиданной динамикой и экспрессией, став знаменательным художественным вестником наступившего нового исторического периода. «Ритмический экспрессионизм» и «ритмический витализм» Стравинского, Прокофьева, Бартока стали приметамы новой музыки.

Если рассмотреть эстетический комплекс музыки такого глубоко русского композитора и одновременно истинного сына XX века, как Прокофьев, станет очевидной принципиальная новизна его понимания ритма. Из трех канонизированных основ музыки — мелодии, гармонии, ритма — первая и вторая у него более непосредственно связаны с характером русской музыки XIX века: мелодика — своей широтой и протяженностью, гармония — колоритичностью и терпкостью. Ритмика же, в ее самых активных проявлениях, — моторная, токкатная, «футбольная», по ощущениям современников, — явно не совмещается с художественными нормами предыдущего столетия и служит верным показателем нового мироощущения XX века.

Активность, властность ритма в неменьшей степени сказались в XX веке и в музыке массово-бытовой, прикладной, концертно-прикладной, как в джазе, рок-, бит-музыке и подобных жанрах. Интенсификация ритма составила одну из наиболее характерных черт музыки столетия в целом.



Но, конечно, тенденция к ритмической динамике не была единственной и всепоглощающей в течение века, отмеченного особо несоместимыми контрастами слоев культуры. Как реакция на повышенную динамику, возникло нечто совершенно противоположное — музыка со статической драматургией и со своеобразным статическим ритмом, в основном в творчестве второй половины столетия. Сохранила также свою жизненность широкая образно-эмоциональная сфера, лежащая между этими крайностями.

И все же нельзя не заметить, как от первой, общей тенденции ритмической активизации не остались в стороне и такие художники, которым чужда была область моторики и которые тяготели больше всего к экспрессии интонации, тембра, звука, — таковы композиторы-нововенцы. В определенных эпизодах их оперной и оркестровой музыки предельной экспрессии достигает также и ритм. У Шостаковича, питавшего интерес как к экспрессивной мелодической интонации, так и к нагнетательной динамике ритма, обе оперы — «Нос» и «Катерина Измайлова» — почти насквозь пронизаны лихорадочно-возбужденным, часто гротескно-канканым ритмом, создающим атмосферу эмоциональной взвинченности и тревоги.

Проблема ритма XX века — вопрос не только музыкальный и музыковедческий. Ритмическая энергия музыки в той или иной степени, прямо или косвенно, отразила новые социально-технические условия и новый тонус жизни в XX веке: интенсивность и организованные формы современного массового труда, механизацию и высокий темп всех видов работы, включая умственную, мыслительную, общественно-производственную регламентированность жизнедеятельности каждого индивидуума, в советском государстве — молодой общественный энтузиазм 20—30-х годов, титаническое напряжение военных и послевоенных лет и т. д. Причастность к делу, состояние деятельности — характерная особенность сознания человека XX века, нашедшая свое выражение в соответствующей «двигательной», ритмической форме.

Усилившаяся роль ритма в музыке XX века сказалась и в непосредственном звучании произведений, где выделились эмоционально-нагнетательный и моторно-энергетический эффекты ритма — и в новых приемах, и в методах композиции. Перестройку претерпела и вся система музыкального языка, иным стало наполнение музыкального времени. В результате ритм как фактор организации музыкального времени стал играть новую, иногда и первостепенную роль, причем в произведениях и ритмически динамичных, и не наделенных яркой моторикой и динамикой, даже ритмически статичных.

В создании нового ритмического стиля XX века русским композиторам принадлежит выдающаяся, первостепенная роль. Именно Стравинский и Прокофьев, наряду с Бартоком, явились теми прометеями, которые добыли огонь ритмической динамики для музыки своего столетия. И не кто иной, как Стравинский совершил настоящую революцию в области ритма, установив принцип

нерегулярности, новый для европейской традиции XVIII—XIX веков, которому последовало большинство ведущих композиторов XX века.

В противовес общей линии развития ритмики XX века, Прокофьев традиционный такт, тактовую систему заставил звучать наново, свежо и ярко, пойдя не путем трансформации ее как метрического вида, а путем всемерного усиления, утрирования ее исконных качеств. Несмотря на это, в ритмике Прокофьева отразились и типичные веяния XX века, приведя к своеобразным гибридам. Достижением Шостаковича было развитие нерегулярности внутри тактовой системы, в чем этот стиль отвечал основной направленности ритмики XX столетия. Тактовая ритмика Шостаковича — типичная позднетактовая. В ней частично утрачиваются специфические свойства такта — тактовая неизменность, регулярная акцентность, многосоставная полнота акцента, разветвленная метрическая многоплановость, квадратность. Взамен приходит искусное, художественно выполненное введение комплекса асимметричных ритмических элементов: переменности такта, неквадратности, «переметризации» и многое другое. Отход от некоторых традиционных средств тактовой системы компенсируется вызреванием новых, нетактовых видов ритмической организации, среди которых выделяется, в частности, мономерность, о которой речь впереди. Ветвь же русской ритмики XX века, представленная творчеством Стравинского, по своей весомости и новизне открыла эпоху в истории европейского музыкального ритма. В итоге русская и русская советская музыкальная ритмика, заключенная в произведениях крупнейших классиков этого столетия, составила очевидное завоевание в развитии музыкального языка своего времени.

Вместе с тем, ситуация в области ритма в русской музыке XX столетия оказалась противоречивой. С одной стороны, очевидны мировые достижения, как следствие развития самых новаторских тенденций русской классики, с другой — отступление от этих тенденций, резкое сужение диапазона ритмических средств. Накопления оригинальности и новизны в ритмике Мусоргского и особенно Римского-Корсакова перешли в новое качество в стиле Стравинского, при этом не только сохранившего, но и (в раннем периоде) утрировавшего русское национальное звучание своей ритмики. Особую, незаменимую по значению роль в его творчестве сыграло обращение композитора к русскому слову — стиху, речевой интонации, теории стихосложения. «„В начале было слово“, — для меня буквальная, прямая истина», — говорил он (169, с. 177).

В то же время ритмические достижения русской классики, включая громадный новаторский опыт Римского-Корсакова, на протяжении десятилетий продолжали оставаться необобщенными в теории музыки, закрытыми для интеллектуальных представлений музыкантов. Тот же Прокофьев, который уверенно находил необходимые средства для своих музыкальных замыслов, сожалеет, что в юные годы своим учителем Глиэром не был достаточно научен ритму, правильному употреблению квадратности (128, с. 308).

Кроме того, в XX веке в силу профессиональной специализации музыка и ее теория вышли из тесного союза с художественным словом и его теорией, что было характерно и важно для XIX века. В результате произошла теоретическая переориентация музыкантов, композиторов в области ритма: теоретической базой в ритме стала не развитая, тесно связанная с движением всей культуры теория словесности, а узкая школьная, хронически отстающая от запросов современной музыкальной практики элементарная теория музыки. Следы такого сужения представлений о возможностях ритма и о «среднеклассической» норме ритмических средств обнаруживаются даже у ряда крупных мастеров. Так, например, Мясковский обнаруживает преемственность с новаторскими установками классиков национальной школы музыки лишь в локальной для него романсовой сфере, при соприкосновении с поэтическим словом. Непосредственными стимулами к поиску музыкально-ритмического своеобразия для него послужили стихи в новых метроструктурных формах. В инструментальной же сфере композитор избегает и тех неквадратностей, которые были так пластичны у Чайковского, и той асимметрии метров, что были так свежи у Римского-Корсакова.

Под специализировавшейся теорией музыки имеется в виду та, которая обращена к музыкантам. В поэтической же теории, наоборот, в первой половине XX века появилось, может быть, самое активное движение в сторону теории музыки. Яркое доказательство — теория тактометрического стиха, или тактовика (у Д. Гинцбурга, Квятковского и других), впрочем, неоднократно подвергавшаяся критике. Но и она для музыкантов оказалась за барьером их специальности, в области смежных наук.

В 60—70-е годы русскими советскими композиторами второго поколения были освоены новые ритмические принципы организации музыки, причем были выработаны и оригинальные композиционные ритмические приемы. На фоне суженных ритмических представлений скачок произошел чрезвычайно резкий, но он на полувековом расстоянии реализовал некоторые из мощных новаторских потенций русской музыкальной классики при ее вступлении в XX век.

Многообразие и пестрота ритмических принципов в XX веке выразились в том, что наряду с тактовой системой в ее классическом виде всеобщее распространение получили различные модификации системы такта, а с середины века стали укрепляться новые, нетактовые формы ритмической организации, выступающие или во взаимодействии с тактом, или как самостоятельные.

Из двух всеобщих, универсальных ритмических принципов — регулярности и нерегулярности — господствующим в XX веке стала нерегулярность, благодаря чему с европейской ритмикой XX века начали объективно сближаться другие культуры с тем же принципом ритма — древнетурецкие, древнеиндийские и др. Регулярность же стала индивидуализирующей чертой стиля, как в творчестве Прокофьева, Мясковского.

В XX веке был поколеблен и принцип бинарности, сопутствовавший становлению и развитию тактовой системы в европейской музыке. Причем в русской музыке XX века отношение к бинарности и ее нарушениям оказалось иным, чем в западноевропейском творчестве. Если в западной музыке выделился, по крайней мере, такой стиль, как стиль Веберна, в котором принципиально уравнились двойные и тройные деления, то среди крупнейших русских советских композиторов-классиков такой системы длительностей не наблюдалось, и у Прокофьева, Шостаковича, Мясковского господствовала бинарная тенденция. Но когда был совершен скачок к новой ритмике в 60—70-х годах, у советских композиторов возникли ритмические пропорции нового, гораздо более сложного качества.

У Денисова, Тищенко, Щедрина и других авторов в части произведений появились в качестве равноправных деления временной единицы на 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д. долей — фактически возник принцип вседелимости временной единицы. Хотя удельный вес музыки с небинарным принципом организации невелик, ритмика многовариантных пропорций вошла в состав значительных художественных произведений советской музыки третьей четверти XX века.

Многовариантность и вседелимость длительностей, как крайний случай ритмической сложности, диалектически перешли, казалось бы, в свою формальную противоположность, а на деле в соседнюю фазу организации — в ритм с нефиксированными длительностями, где тонкости многообразных временных градаций предоставляются свободной воле исполнителя. Ритмика с нефиксированными длительностями особенно привлекла внимание ленинградских композиторов второго поколения — Слонимского и Тищенко.

Вместе с развитием внетактовых форм ритмики, отступлением от бинарности в сторону вседелимости и нефиксированности длительностей, исчезновением таких твердых единиц, как такт, тактовая доля, преобразуются также и темп, агогика. Проблема организации начинает затрагивать не только ритм, а весь временной параметр музыки в целом, где в единую, непрерывную шкалу выстраиваются такие элементы, как агогика, темп, ритм, метр, пропорции формы. В новейшей музыке 60—70-х годов проблема музыкального ритма начинает переходить в проблему музыкального времени.

Рассмотрим наиболее важные принципы ритмической организации русской советской музыки, расположив их в порядке от самых близких к классическим до самых далеких, исторически новых.

Формы ритмической организации XX века целесообразно объединить в две крупные группы — 1) тактовую систему с ее разновидностями и разными степенями модификации и 2) нетактовые виды организации, составляющие разнородную группу неравных по значению ритмоформ.

## ТАКТОВАЯ СИСТЕМА.

### Симметричные элементы тактовой системы

Тактовая система ритмической организации в русской советской музыке продолжает оставаться ведущей. Сохраняются важнейшие ее атрибуты: равновеликие такты, наличие тактовых долей, акцентуация сильной доли. Удерживаются в определенной мере и те сопутствующие формы ритмоорганизации, которые выработались в период существования тактовой системы в музыке гомофонного принципа XVII—XIX веков, — квадратность, «метрический период», многоплановая регулярность ритма. Но квадратность, как во всех ведущих европейских композиторских стилях XX века, так и у классиков советской музыки, была сильно потеснена неквадратностью, одним из проявлений глубоко проникшего принципа нерегулярности ритма. «Метрический период» с укреплением неквадратности потерял достаточную четкость очертаний. Также и многоплановая регулярность ритма лишилась своих основ по мере распространения переменных размеров и других видов ритмической асимметрии.

Советскими композиторами-классиками, которые принципиально придерживались тактовой системы со всеми ее основными и сопутствующими атрибутами, были Прокофьев и Мясковский. Во втором поколении эта система действительна у Б. Чайковского.

Тактовая система у Прокофьева и Мясковского имеет свои стилевые особенности.

У Мясковского тактовая система вполне академична. Сверхдинамика ритма типа «Скифской сюиты», «Токкаты», «Стальной скока» и многих других прокофьевских произведений не свойственна музыке этого композитора. «Энергетический уровень» ритмики Мясковского сохранился традиционно-классическим. Музыка Мясковского пульсирует преимущественно ровными тактами, без акцентной утрировки сильных долей, в размеренно квадратных структурах. Если мы возьмем академическую публикацию партитур симфоний Мясковского<sup>1</sup>, то увидим, что большая часть основных тем в многочастных симфонических циклах изначально квадратна, а неквадратность если и появляется, то только в продолжении, развитии<sup>2</sup>. При этом внутритактовые деления предпочитают

<sup>1</sup> Мясковский Н. Я. Избр. соч. М., 1953—1954, т. 1—6. Симфонии № 4, 5, 6, 15, 16, 18, 21, 24, 25, 26, 27.

<sup>2</sup> Вот перечень определенно квадратных тем: Четвертая симфония — г. п. и п. п. I части, г. п. III части; Пятая симфония — гл. тема I части, гл. темы II и III частей, п. п. IV части; Шестая симфония — п. п. I части, гл. тема и 1-я тема трио II части, 2-я тема III части, 2-я тема IV части; Пятнадцатая симфония — гл. темы II и III частей, г. п. и п. п. IV части; Шестнадцатая симфония — п. п. I части, 1-я и 2-я темы II и III частей, гл. тема IV части; Двадцать четвертая симфония — г. п. и п. п. I части, побочная тема III части; Двадцать пятая симфония — 1-я и 2-я темы I части, гл. тема II части, г. п. и п. п. III части; Двадцать шестая симфония — гл. тема II части, вст., гл. и 2-я побочная темы III части; Двадцать седьмая симфония — г. п., первая и вторая побочные темы III части.

ся бинарные, а не тернарные или гемольные. Так, из названных примеров исходной квадратности свыше двух третей имеют бинарные деления в начальных построениях. Изначальная «органическая неквадратность» встречается как большая редкость — такова тема фугато из II части Четвертой симфонии (6-такт), живая, синкопированная, с искрой асимметрии тема финала Восемнадцатой симфонии «К XX-летию Октябрьской Революции» (5-, 6-такт).

Интересны расхождения во взглядах на квадратность и неквадратность между Мясковским и Прокофьевым, запечатленные в биографических материалах и переписке. Прокофьев писал: «Квадратность внесет порядок, но если вся длинная пьеса будет построена из 4+4+4+4, то этот порядок станет невыносимым, 4+5 повеет, как свежий воздух» (128, с. 112).

В письме от 18 февраля 1933 г. Прокофьев указал на квадратность у Мясковского как на одну из причин неуспеха музыки на концерте: «Четвертая же симфония произвела невыгодное (квадратность, медлительность) впечатление на многих музыкантов, незнакомых с более современными формами Вашего творчества» (131, с. 396).

Мясковский в ответ изложил следующую свою позицию: «...а „квадратность“... против этого так же трудно спорить, как против того, что одному нравится, если человек ходит на прямых ногах, а другому, если он колченог. Квадратность плоха, когда она переходит в монотонность, этого в 4-й симфонии нет. Разве оттого, что многие ранние Ваши сочинения до „Шута“ имеют квадратность как в ритме, так и в метре, они плохи? Ерунда. И то, что Вы ищете преодоления этого, я не всегда ценю у Вас как достижение. Нарочитая хромоногость современных французско-итальянских изделий Вам далеко не всегда к лицу, так как часто вызывает не впечатление ритмического разнообразия и остроты, а напротив, какого-то, если так можно выразиться, разложения ритма, какой-то катуаровщины (под катуаровщиной Н. Я. Мясковский подразумевал сильно усложненный ритмический рисунок, свойственный многим произведениям Г. Л. Катуара. — примеч. В. А. Киселева) (например, быстрые фрагменты в «Борисфене», а иногда и в «Блудном сыне»). В 5-м концерте мне показалось, что Вы уже преодолели эту предвзятую аритмию» (131, с. 397, 538).

Прокофьев же, как говорит следующее письмо от 28 марта 1933 года, оставался при собственном принципиальном мнении: «Относительно Вашей защиты квадратуры в сочинениях я буду иметь с Вами «один крупный разговор» по приезду. Беда пошла от Листа, от него заразилась Могучая кучка, а теперешнее поколение изживает ошибки отцов и дедов. Если мою асимметрию Вы не всегда, как Вы лично выразились, цените, то это значит, что в тех сочинениях мне не удалась форма. Ваша похвала «преодолению предвзятой аритмии» в Пятом концерте мне очень приятна, ибо построен он так: 8 + 8, 7 + 7, 8, 8 + 12 и т. д.! Главная тема, к которой я часто в нем возвращаюсь, вышла восьмитактной, но она переслоена неквадратными элементами» (131, с. 398). Итак, «на-

рочитая хромоногость», по Мясковскому, и «повеет как свежий воздух», по Прокофьеву, — таковы противоположные эстетические оценки неквадратных структур.

На фоне столь решительных высказываний Мясковского о квадратности примечательно, что в вокальной сфере его ритмическое мышление оказывается иным. Неквадратность там перестает быть исключением, а в романсах, написанных на стихи в новых, усложненных формах, как, например, в вокальном цикле на слова Вяч. Иванова, видна и неквадратность, и изысканные структурные членения по асимметричному контуру поэтического текста.

Структура же «метрического периода» оказывается одинаково органичной как для Мясковского, так и для Прокофьева — композиторов, сохранивших в XX веке четкую функциональность в форме и гармонии. Для Прокофьева в соединении его новаторских хроматических диссонантных гармоний со старой классической иерархией симметрий «метрического периода» была та «новая простота», которая составляла один из идеалов творчества композитора.

Тактовая система для Прокофьева со всеми ее атрибутами была такой родной стихией, что если бы она не существовала ранее, он изобрел бы ее исключительно для себя лично, как изобрел свою систему гармонии. Прокофьев не только воспроизвел тактовую систему «по всем пунктам», но и утрировал ее свойства — усложнил иерархию симметрий, доведя до крайнего предела, выровнял пульсацию тактов, сильных долей, сделал ее неуклонной, усилил акценты, наполнив их до краев динамикой линейно-мелодических движений, полнозвучных гармоний, мощных фактурных комплексов, громкостных акцентов, наделив точно выверенной артикуляцией и тембровой подцветкой.

В ритмике Прокофьева первостепенен прежде всего сам такт — по большей части неизменный, с акцентированной сильной долей и четкой пульсацией всех долей. Эту метрическую ячейку композитор ярко очерчивает средствами мелодики, гармонии, фактуры, динамики и другими. Четкости простых тактов отвечает организация меньших и больших метрических единиц: по образцу тактовых долей функционируют микродоли (полудоли, четвертьдоли), простые такты складываются в «большие такты» по принципу метра высшего порядка (группы по 2, 4, 8 тактов). Соединение простого тактового метра с «микротактовым» и «макротактовым» создает сложную иерархическую структуру «многопланового метра». Число метрических планов внутри такой иерархии достигает у Прокофьева, как правило, высокой цифры — 5, 6. У него обнаруживается и максимальная степень многоплановости, наблюдаемая в музыке вообще, — 7 и 8 уровней метра (разработка первой части и скерцо Второй сонаты для фортепиано, «Фабрика» из «Стального скока»).

Весьма примечателен для музыки XX века характер акцента в прокофьевской музыке. Акцент у Прокофьева многосоставен, и в его комплекс входят, прежде всего, самые глубинные вырази-

тельные средства музыки — гармония, мелодия, ритмические соотношения, — а также фактура, тембр, громкостная динамика. Присутствие глубинных музыкальных средств сообщает акценту особую внутреннюю «содержательность», а полнозвучная фактура и разнообразная артикуляция делают его выпуклым и ярким<sup>1</sup>. Таким образом, тактовая система у Прокофьева во всем комплексе ее элементов предельно интенсивна и составляет уникальное явление в ритмике XX века.

Типичная черта позднетактовой ритмики XX века, сказавшаяся у Прокофьева, — более свободное, чем в XIX веке, включение переменных размеров. Переменность такта в типичных случаях появляется на гранях формы, подчеркивая ее рельеф. Эпизодически используется группа переменных метров в качестве «титульных». Также в соответствии с запросами формы вводится полиметрия (в моменты неустоев формы).

Интенсификация Прокофьевым классической тактовой системы неотрывна от особенностей его гармонии и формы. Существует объективная историческая связь между классической тональностью с ее функциональной организацией и классическим тактовым метром с его иерархией симметрий. Система периодических симметрий способствует логической дифференциации гармонических функций через создание их динамических тяготений. Симметрия в области метра способна формировать тональность, тональные гармонические соотношения. Та же зависимость между метром и гармонией удерживается и даже гипертрофируется у Прокофьева. Несмотря на то, что композитор в качестве централизирующих созвучий наряду с консонансами свободно применяет диссонансы, система функциональных связей в «диссонирующей среде» его музыки складывается тонально-функциональная, с динамическими тяготениями созвучий. А соответственно некоторому «избытку» регулярности в многоплановой метрике Прокофьева образуется и некоторый «избыток» тоникальности (консонансирующей и диссонансирующей) в его гармонии.

Повышенная равномерность ритма и усиленная тоникальность гармонии получают свое продолжение в особенностях музыкальной формы. Параллельным композиционным качеством является «избыток» устойчивости и экспозиционности. Очень показательным, например, что в прокофьевской форме середины пишутся как устойчивые разделы, наподобие экспозиций.

С укреплением тактовой системы у Прокофьева связано еще и то, что он чрезвычайно расширил область ритмической моторики, и в этом отношении выделился и на фоне предыдущей традиции русской музыки, и на фоне современной ему музыки XX века. Русскую музыку Прокофьев наполнил такой энергией, крепостью и бодростью ритма, таким захватывающим равномерным движением, каким в западной истории музыки отличались инструмен-

<sup>1</sup> Анализ прокофьевского акцента более подробно дан в моих работах (см. 187, 193, 188).



тальные жанры барокко, в особенности концерты Корелли, Вивальди, И. С. Баха. Этого не было в русском барокко, и Прокофьев с превышением воссоздал в XX веке один из жанрово-стилистических типов музыки, «пропущенный» в русской истории. В музыку XX века этим ритмом Прокофьев внес гармоничность и жизнерадостность, высокий оптимистический тонус, благодаря чему занял противоположный от европейского экспрессионизма фланг.

По сравнению с барочной беспрограммностью, неконкретностью значений активных равномерных движений, Прокофьев с его любовью к реалистическому портретированию, актерскому имитированию, зримой наглядности придал равномерным ритмам огромное число образных значений: «Бой» в «Ромео», «Ледовое побоище» в «Александре Невском», бой часов в «Золушке», «Фабрика», «Молоты» в «Стальном скоке», бред Андрея Болконского в «Войне и мире», бред Алексея в «Повести о настоящем человеке», заклятье в «Семеро их» и «Огненном ангеле», верчение шарика рулетки в «Игроке», «Пятнашки» в «Детской музыке», воплощение многочисленных музыкальных жанров — гавота, марша, тарантеллы, серенады, скерцо, колыбельной и т. д., иллюстрация слов текста в романах, например, в Пяти стихотворениях А. Ахматовой: «Солнце комнату наполнило» (№ 1), «В сердце слабеет», «Ветер снежинками», «Ива... распластала веер» (№ 3), в сказке «Гадкий утенок»: «Солнце весело сияло», «должен был все время плавать, чтоб вода не замерзла», «Лебеди нежно его приласкали»<sup>1</sup>.

Особенностью ритмики Прокофьева стало нерархическое объединение равномерных движений и равномерных акцентов, или многоплановость регулярных движений, и достижение предельных для музыки степеней этой нерархической многоплановости. Как мы говорили, в связи с объективными свойствами оперативной памяти человека пределом является слежение за семью временными единицами, плюс (минус) две. Вокруг этой наивысшей точки временной интенсивности постоянно пребывает многоплановая равномерность у Прокофьева, насчитывая 5—6 планов в обычных случаях и достигая 7—8 планов в исключительных.

Отношение к квадратным и неквадратным структурам у Прокофьева менялось по мере эволюции его стиля от моторики раннего периода к песенности позднего: началу эволюции сопутствовала особая приверженность к «квадратуре», концу — меньшая с ней связанность. Ставку Прокофьева на квадратные построения в ранний период подтверждают, например, следующие данные. В цикле «Мимолетности» из 20 пьес лишь две — № 1 и 9 — могут считаться органически неквадратными (в № 1—13, 14 тт., в № 9, в начале — 6, 5, 2, 2 тт.). Остальные же 18 принципиально квадратны, и неквадратность либо полностью отсутствует (таковы № 6, 7, 11, 18, 19, 20), либо появляется в ходе развития.

<sup>1</sup> «...Я самым тщательнейшим образом разработал в музыке каждое движение души и чувства, вытекавшие из текста...» — писал Прокофьев о романсе «Под крышей» ор. 23, раскрывая свою манеру изображать (129, с. 155).

«Мимолетности» — показательный опус также и в отношении бинарности. Из 20 номеров 19 бинарны по ритмическим делениям. Тернарность в виде выдержанных триольных делений есть только в одной пьесе — № 2. Гемииольной же полиритмии (2 : 3), как у Скрябина и Рахманинова, нет ни в одной из 20 «Мимолетностей».

«Метрические периоды» как формы метрико-гармонической организации тем непрерывной чередой следуют в произведениях Прокофьева. В частности, в балете, где, с одной стороны, соблюдаются ритмические требования танца, а с другой — жанр драматического балета, каким является балет Прокофьева, требует сквозного симфонического развития, композитор сцепляет одну с другой темы в четких структурах классического 8-такта. Так, в «Ромео и Джульетте» идут друг за другом следующие метрические периоды: № 1 Вступление — все три темы, № 2 Ромео — обе темы, № 3 Улица просыпается — тема (единственная), № 4 Утренний танец — новая мелодическая тема (саксофон, виолончель) и т. д. Крепкая симметричная основа ритмики Прокофьева, несмотря на все оживляющие асимметричные наслоения, ярко выделяет индивидуальность его стиля среди стилей других крупнейших художников XX столетия иных творческих направлений.

### Асимметричные элементы в тактовой системе

В связи с общей тенденцией к нерегулярности и тактовая система в XX веке приобрела очевидное склонение к асимметрии. Выразилось это в полноправии смешанных размеров любых структур, свободной переменности, неквадратности, неисключительности полиметрии, полной нормативности прозы как музыкального принципа и как формы словесного текста.

Смешанные размеры в XX веке стали универсальными по смыслу и проникли практически во все школы и направления, даже антагонистические. Русская и некоторые другие славянские музыкальные культуры сохранили свои традиции таких ритмов, но перестали быть их безраздельными владельцами. Показательно введение смешанных тактов в практику нововенской школы. Например, у Шёнберга в «Лунном Пьеро» размер  $\frac{7}{8}$  ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ) незаметно проскальзывает в быстром потоке музыки «Пародии» (№ 17), а в Третьем квартете смешанные 9- и 12-дольники, с едва ли не болгарской «неравноделностью», причудливо вплетаются в самую каноническую додекафонию (в третьей части, Интермеццо).

Вместе с универсальностью смысловых значений пришла и неограниченность внутренних структур. В русской советской музыке — отчасти композиторов старшего поколения, в гораздо большей мере композиторов второго поколения — встречаются структурные виды от 5- до 18-, 19-дольника<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 5-дольник (2, 3; 3, 2), 7-дольник (2, 2, 3; 3, 2, 2; 2, 3, 2), 8-дольник (2, 3, 3; 3, 2, 3; 3, 3, 2), 9-дольник (2, 2, 2, 3; 2, 2, 3, 2; 2, 3, 4

Как видим, принцип смешанного такта дал повод к введению наиболее многообразных и новых метрических структур. И благодаря такому развитию смешанного такта можно сказать, что и вообще такт в XX веке стал ячейкой самого разнообразного, метрически неограниченного строения и наполнения.

Значения смешанных метров в русской музыке XX века многообразны. Во-первых, уцелела традиция, непосредственно идущая из глубины интонационности XIX века. Так, например, у Свиридова в «Весенней кантате» на слова Некрасова появились те же 5-дольные ритмообороты, что и в кольцовско-некрасовские времена: «Хорошо, светло / в мире божием, / хорошо, легко, / ясно на сердце». 5-дольная ритмоинтонация, претворяющая гликинскую («Лель таинственный»), была развита Прокофьевым в финале его Первой скрипичной сонаты, где в главной теме к мотиву на  $\frac{5}{8}$  были присоединены два такта на  $\frac{7}{8}$  (разной структуры) и каденционный такт на  $\frac{8}{8}$  ( $\frac{4}{4}$ ). В таком развитии асимметричной формулы вширь — здесь до  $\frac{27}{8}$  — виден следующий шаг, который сделала русская ритмика XX века по сравнению с XIX веком.

Культура асимметричных смешанных размеров, в русской музыке особенно поднятая на высоту Римским-Корсаковым, а в XX веке приобретающая новое динамическое качество у Стравинского, получила продолжение и новое преломление больше всего у прямых наследников художников Петербурга, композиторов-ленинградцев второго поколения — Слонимского и Тищенко, у каждого в своем варианте.

Так, балет «Икар» Слонимского стоит на асимметричных размерах, как на прочном фундаменте. Здесь в одном или нескольких смешанных размерах выдерживаются и целые номера, и отдельные разделы тем<sup>1</sup>.

У Слонимского же находим экспрессивную трактовку асимметричных ритмов, в том числе смешанных размеров, по типу ритмической выразительности близкую Бартоку. Такова кода его «Концерта-буфф» с ремарками *furioso*, *marcatissimo*, — апофеоз, исполненный силы и темперамента. Ее ритмическая основа — повторение трехтакта с гемиольными пропорциями размеров  $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{5}{8}$  (см. пример 113).

Смешанные такты в русской советской музыке иногда имеют как бы не собственный ритмический эффект, а применяются ради ослабления, сглаживания метрической пульсации. В таких случаях они могут быть свободны от деления на местные метрические

и др.), 10-дольник (2, 2, 3, 3; 3, 3, 2, 2; 3, 2, 2, 3 и др.), 11-дольник (2, 3, 3, 3; 3, 3, 3, 2), 12-дольник (2, 2, 2, 3, 3), 13-дольник (2, 3, 2, 2, 2, 2; 2, 2, 2, 3, 2, 2; 4, 3, 2, 2, 2), 14-дольник (2, 3, 4, 5; 2, 2, 4, 3, 3; 3, 2, 2, 2, 3; 5, 5, 4), 16-дольник (3, 3, 3, 3, 2, 2), 17-дольник (5, 7, 5), 18-дольник (5, 5, 8), 19-дольник (5, 5, 5, 4; 9, 6, 4).

<sup>1</sup> Целиком на  $\frac{7}{8}$  построен «Дионисийский танец», «Лесная сцена» основана на чередовании смешанных размеров  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$  с размерами простыми и сложными —  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ , номер «Архонт охотится на птицу» сначала строится на чередовании:  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{8}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ .

113 **Furioso. Poco a poco stringendo**  $\text{♩} = 188$

Piano

Tom-tom  
alto

Archi

*ff marcatisissimo*

*ff marcatisissimo*

*ff marcatisissimo*

группы и лишены той ритмической остроты, которую дают неравные группы внутри такта. Такты без деления на составные группы перестают быть «смешанными» по существу и остаются ими только по аналогии. Характер музыки в таких тактах может быть речитативный, приближенный к небольшим сольным каденциям. В качестве примеров назовем побочную тему из первой части Седьмой симфонии Шостаковича (в репризе) и предкаденционный момент второй части Четвертого квартета Б. Чайковского. В теме Шостаковича (незадолго до конца п. п.) вместе с постепенным мелодическим расширением фраз увеличивается и такт — до  $7/4$ ,  $10/4$ ,  $13/4$ ; в предкаденционном речитативе Четвертого квартета Б. Чайковского используется такт на  $14/4$ :

Д. Шостакович. Седьмая симфония, I ч.

114a **Adagio**  $\text{♩} = 92$

Fag.

*cresc.*

*ff*

*pp*

Б. Чайковский. Четвертый квартет, II ч.

54 **Poco moderato**  $\text{♩} = 120$

*ff*

*dim.*

В музыке XX века, особенно начиная со второй половины, огромно число применений смешанных размеров без какого-либо специального эмоционально-смыслового оттенка, где важна лишь принадлежность к нерегулярной, асимметричной ритмической сфере. Принцип нерегулярности в XX веке полностью сравнивал по значимости все три рода тактовых метров — смешанный, сложный и простой.

Переменные размеры в XX веке вообще, также и в русской советской музыке, органически близки смешанным размерам, имеют в целом сходную судьбу. Переменность стала нормативной, общераспространенной, универсальной по смысловому значению. Для принципа нерегулярности это наиболее показательный фактор, более существенный, чем синкопы, смешанные размеры, неквадратность и какие-либо другие виды асимметричной тактовой ритмики. Значение переменности неодинаково в разных индивидуальных стилях: у Прокофьева и Мясковского переменность эпизодична, у Шостаковича — гораздо чаще встречается. Неодинакова ее роль в разных периодах XX века — его первой половине и последующих десятилетиях: с середины века употребление переменных размеров резко возросло.

В структурном отношении переменные метры имеют, согласно устоявшимся определениям, две разновидности: периодически переменный и свободно переменный метр. Регулярная переменность может охватывать не только два, но и три-четыре разных размера. Кроме того, и периодически, и свободно могут чередоваться как простые и сложные метры, так и простые, сложные плюс смешанные, что еще больше усиливает качество нерегулярности.

Мною рассматривалась выразительная и формообразующая роль метрической переменности у Прокофьева и Шостаковича, указывались основные структурные виды переменности (см. 188). В качестве примеров регулярно переменных размеров были взяты побочная тема в репризе первой части Седьмой симфонии Шостаковича ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ), главная тема финала Первой сонаты для скрипки Прокофьева ( $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ ).

Своеобразной формой метрической переменности у Шостаковича выступает распространенный у него прием переметризации темы. Суть его в том, что тема при неоднократных появлениях в произведении меняет свой тактовый размер, сохраняя высотномелодическую линию. Музыкальное развитие обогащается многоликими жанрово-смысловыми вариациями темы.

Одна из видных формообразующих задач переменности у разных композиторов — отграничение с помощью такта нового размера раздела формы для придания форме рельефности и гибкости. Среди выразительных эффектов переменности — неровность эмоционально насыщенной речи, ее учащающееся дыхание, интонационная преувеличенность высказывания (и в драматической, и в юмористической сфере) и многое другое.

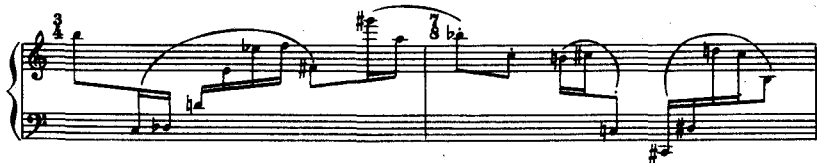
В музыке 60—70-х годов композиторы сравнительно редко используют периодически переменный метр. Примеры — 15-кратное

проведение двутакта  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$  с остинатной фразой в сопровождающем пласте в «Тихой сцене» из «Икара» Слонимского и 4-кратное проведение того же метрического комплекса ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ) в «Клятве Икара».

Свободная же переменность имеет массовое распространение. Она и привносит подчеркнута «ритмический», остроакцентный эффект, и, наоборот, сглаживает, затушевывает метрическую пульсацию. Те же произведения и их части, которые упоминались в связи с их опорой на смешанные размеры, одновременно могут послужить и образцами нерегулярной, свободно переменной метрики<sup>1</sup>.

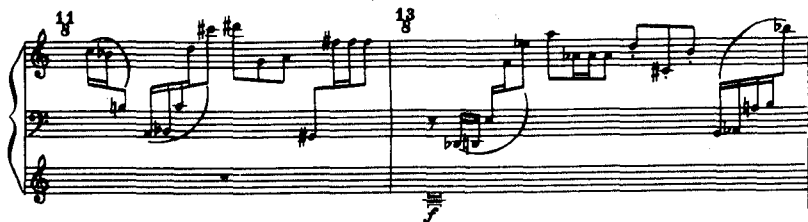
Порой быстрота метрических смен достигает виртуозности. Так построена третья часть (род скерцо) Третьей фортепианной сонаты Тищенко, где легко порхающая, но недобрая, изломанная мелодическая тема организуется как ряд изменчивых тактовых размеров, по большей части самых причудливых структур. Тактовые размеры здесь столь непостоянны, что автор не проставляет никаких цифровых обозначений метра (как и в других частях сонаты)<sup>2</sup>:

Б. Тищенко. Третья соната, III ч.



<sup>1</sup> 1-я тема «Лесной сцены» —  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  и т. д.; «Архонт охотится на птицу» (первый раздел —  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{8}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ) из «Икара». Добавим «Сгон русской земли (начало —  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ), «Слава Игорю» ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{5}{4}$  и т. д.) из «Ярославны» Тищенко.

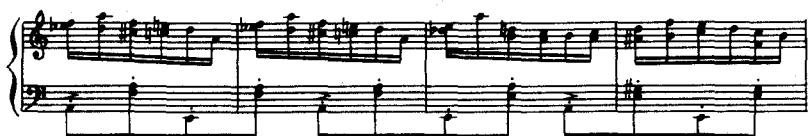
<sup>2</sup> Первый раздел формы метрически тактов:  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{13}{8}$ ,  $\frac{14}{8}$ ,  $\frac{10}{8}$ ,  $\frac{13}{8}$ ,  $\frac{16}{8}$ ,  $\frac{13}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{10}{8}$ ,  $\frac{13}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{14}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{16}{8}$ ,  $\frac{10}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{10}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{10}{8}$ ,  $\frac{5}{4}$ .



Полиметрия в советской музыке не получила такого систематического применения, как у Стравинского, у которого она приобрела и новый структурный вид — вид мотивной полиметрии, двойной и тройной<sup>1</sup>.

В связи с изменившейся в XX веке ритмической ситуацией та «внутритактовая полиметрия», или полиритмия в виде полиметрии, которую культивировал Римский-Корсаков, в произведениях XX века уже «не смотрится» как полиметрия, остается целиком принадлежащей полиритмии (например,  $\frac{18}{16} / \frac{4}{4}$  в этюде для фортепиано оп. 2 № 2 Прокофьева). Полиметрией является только междутактовая, и к числу самых ярких случаев принадлежат некоторые ритмические изобретения Прокофьева. Вот какие ритмические дерзости позволил себе композитор в фортепианном скерцо оп. 12 № 10:

С. Прокофьев. Скерцо оп. 12 № 10



<sup>1</sup> Описание и анализ полиметрии Стравинского см. в моей книге «Вопросы ритма...» (188, с. 215—223).

Хотя наряду с основным размером  $\frac{3}{8}$  автор не выписывает размера  $\frac{4}{8}$ , ясно, что аккомпанемент (благодаря мелодической фигуре и акцентам в начале каждой «четверки») соответствует этому второму размеру и весьма резко «перечит» метру главного голоса. В этой пьесе, написанной в сложной трехчастной форме, в полимет-

рической структуре  $\frac{3}{8} / \frac{4}{8}$  Прокофьев выдержал местную репризу трио, связку и первый период общей репризы, что составило 48 (!) тактов музыки. Кроме того, в другой полиметрической структу-

ре —  $\frac{3}{8} / \frac{2}{8}$  (также без специального цифрового обозначения размера) — он соединил, вернее, разъединил голоса в местной середине первой части, и в трех участках большой коды, что добавило еще 22 такта (считая на  $\frac{3}{8}$ ). Итак, 70 тактов полиметрии от 200 тактов скерцо, немногим больше трети всей музыки, — тактов внушительный процент метрических шуток Прокофьева.

Следующая полиметрия Прокофьева вдохновлена, по-видимому, или знаменитой полиметрией танцев и оркестров из «Дон-Жуана» Моцарта, или полиметрией Сусанина и поляков из оперы Глинки. В балете «Золушка» в № 26 «Мазурка и выход Принца» сигнал, возвещающий приближение Принца, исполняется «бандой» на сцене в размере  $\frac{4}{4}$  и в тональности ми-бемоль мажор, вразрез с размером  $\frac{3}{4}$  и тональностями ми минор, ля-бемоль мажор, ре-диез минор и другими в мазурке у основного оркестра:

(Сигнал, возвещающий приближение Принца) С. Прокофьев. „Золушка“

117 Духовой оркестр на сцене

The image shows a musical score for measures 117-120 of Prokofiev's 'Zolushka'. The score is in 4/4 time and E-flat major. It features a woodwind section (Vni, Fl, Ob, Cl) and a string section (Archi). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a more complex, syncopated rhythm. Dynamics include f and cresc. markings.

Эта полиметрия-политональность (выраженная и в авторских «ключевых знаках» метров и тональностей) длится 12 тактов на  $\frac{4}{4}$ , или 16 тактов на  $\frac{3}{4}$ .

Заметим, что столь яркие образцы полиметрии создает Про-



кофьев, тяготеющий к ритмической регулярности во всех ее проявлениях, находя для них место в глубинах своего стиля.

Яркий полиметрический эпизод введен Б. Чайковским в кульминационную зону разработки в первой части Сонаты для виолончели и фортепиано (ц. 15). Противоречия пластов здесь очень ост-

ры — это  $\frac{5}{8} / \frac{2}{4}$ , — и они вносят свою лепту в динамический рост разработки. Примечательно, что столь рельефная полиметрия возникает в типе ритмики, в целом относимом, как у Прокофьева, к регулярности, и выпукло выделяется в контексте.

Не чужд вкуса к полиметрическим противоречиям оказался и Мясковский, хотя он осуждал даже органическую неквадратность как предвзятую аритмию. В финале его Двадцать четвертой симфонии побочная тема на  $\frac{3}{4}$  и в экспозиции, и в репризе (ц. 11 и 36) сопровождается остигнутым аккомпанирующим слоем, подчиненным двудольности ( $\frac{2}{4}$ ). Противоречие мелодии и сопровождающего слоя и записано и воспринимается как синкопичность (размер  $\frac{2}{4}$  в нотах не проставлен). Но, будучи последовательно выдержанным (9 тактов в экспозиции, 8 — в репризе), оно приближается к полиметрии. Данная ритмическая структура на гемиольной основе сама по себе настолько элементарна, что она может и не определяться словом «полиметрия».

Совершенно аналогичный случай можно указать в Первом концерте для виолончели Тищенко (ц. 51—55). Здесь жесткая размашистая маркированная мелодия развивается на  $\frac{3}{4}$ , а резкие остигнутые аккорды-удары оркестра организованы двудольно ( $\frac{2}{4}$  — обозначения этого в нотах нет). Ритмическое (метрическое) противоборство двух пластов длится в этом разделе 25 тактов.

В русской советской музыке получила дальнейшее развитие и мотивная полиметрия Стравинского. Традиция одного из крупнейших русских композиторов XX века была подхвачена прежде всего композиторами ленинградской школы и была ими преобразована в новые структурные виды нерегулярной ритмики. В частности, у Тищенко мотивная полиметрия трансформировалась в особый вид ритмической полифонии, в котором временное варьирование крупных фраз идет на фоне остигнутости кратких мотивов, — эти случаи будут разобраны в разделе о временном варьировании.

Достаточно непосредственное отражение колорита мотивной полиметрии Стравинского находим в «Плачах» для сопрано, трех ударников и фортепиано Денисова — в № 1 («Плач-вопрошение»). Параллель возникла благодаря идее Денисова написать произведение также на тексты русского обряда, но другого, похоронного.

В «Ярославне» Тищенко встречаемся с таким преломлением полиметрии, которое подключает к области ритмических контрастов контраст темповый. Политемповая полиметрия использована композитором в номере «Стрелы»: мелодия тремолирующих в заоблачном регистре скрипок идет на  $\frac{10}{4}$  в темпе *moderato*  $\downarrow \approx 100$ , мотив деревянных барабанов и флейты — на  $\frac{6}{4}$  в темпе *allegro molto*  $\downarrow \approx 180$ :

118

Allegro molto  $\approx 180$

Fl. piccolo

Tamburi di legno

Moderato  $\approx 100$

Violini I, II div. in 3

*quasi gliss.* *sim.*

*f* *mp* *f* *mp*

Метры и темпы определенным образом соотносены друг с другом: по истечении одного такта на  $10/4$   $\approx 100$  и трех тактов на  $6/4$   $\approx 180$  пласты фактуры приходят к исходному ритмовременному соотношению, и вся политемповая полиметрическая конструкция начинает повторяться. Форма музыкального номера строится как 8-кратное оstinатное повторение первоначальной ритмической структуры со звуковысотными изменениями в партии скрипок.

Неквaдрaтнoсть в русской советской музыке имеет неодинаковый смысл в разные хронологические периоды. В первом поколении советских композиторов тот или иной характер ее использования оказывается видной стилиевой чертой. У Прокофьева, опирающегося на квадратность, как норму, неквадратность применяется для освежения ритмического эффекта, для яркости воплощения какой-либо особой образной идеи. Мы цитировали слова самого Прокофьева, говорящие о полной осознанности и намеренности использования им асимметрии этого рода. Мясковским неквадратность применяется с большой осторожностью, почти исключительно как отклонение от квадратности в процессе развития темы. Исключение составляют лишь некоторые романсы. У Шостаковича неквадратность — норма, эталон, проявление характерного для него принципа прозы, важнейший элемент его нерегулярной ритмики<sup>1</sup>.

В творчестве второго поколения советских композиторов положение неквадратности в системе ритмических средств качественно меняется. Ведь неквадратность, как и квадратность, воспринимается как таковая только при наличии (в основном) постоянного такта. Если же такт переменен и переменность достигает такой степени, что ни один из тактовых размеров не главенствует, то структуры более крупного порядка утрачивают меру отсчета и теряют твердость временных очертаний. В таких условиях исчезает смысл

<sup>1</sup> Выразительности и конструктивному значению неквадратности в музыке Прокофьева и Шостаковича посвящены специальные разделы моей книги «Вопросы ритма...» (188, с. 112—114, 168—172). Общая теория неквадратности с анализом примеров из Прокофьева суммирована в моей статье «О природе неквадратности» (192).

понятий квадратности и неквадратности, а крупные временные единицы начинают измеряться и определяться по другим принципам и критериям. Неквадратность и квадратность — порождения тактовой системы в ее классическом виде, и они логически себя исчерпывают при переполнении системы такта асимметричными элементами.

Временное варьирование у русских советских композиторов составило один из приемов асимметричного ритмотематического развития, восходящего к ритмическим открытиям Стравинского. Существо приема заключается в том, что какой-либо тематический материал — мотивы, фразы, построения — повторяется с изменением временной протяженности. У Стравинского временное варьирование было фундаментальной основой музыкальных форм, их ритмической движущей силой, источником внутренней динамики и условием развития во времени. Проходя через все периоды творчества мастера, оно составило примечательный атрибут его стиля, одну из линий стилевого единства его музыки<sup>1</sup>. Временное варьирование является одним из условий вариантности как метода тематического развития, в отличие от вариационности, с ее временным тождеством варьируемых построений.

Прием этот сопутствует широко распространившейся в XX веке тактовой переменности. В советской музыке последовательную опору на него в переменной тактовой системе можно видеть, например, в произведениях Денисова.

Особенно живая связь с традицией Стравинского, без подражания ему, но с ощущением русского национального характера приема временного варьирования, сохранена композиторами Ленинграда — Слонимским и Тищенко. В балете Тищенко «Ярославна» временное варьирование составило один из ведущих приемов формообразования, разветвленный на целый ряд структурных разновидностей. Среди последних — и упоминавшееся временное варьирование на остинатном фоне (как остаток полиметрии), и особая форма организации, которой можно дать название «музыкальный фразовик».

Временное варьирование на фоне остигато — своеобразная ритмоформа. От полиметрии Стравинского здесь остается контраст в одновременности мотивно и метрически неизменного пласта (остигато) и переменных по протяженности фраз (временное варьирование). Сопоставляемые пласты протекают в разных временных измерениях, они полихронны: ячейка остигатного пласта равняется однотоковому мотиву, варьируемые фразы делятся по несколько тактов<sup>2</sup>. Временное варьирование на

<sup>1</sup> Описание разбираемого приема и его функционирования у Стравинского дано в моей книге «Вопросы ритма...» (188, с. 202—215, 228, 230—232). Временное варьирование названо там «варьированием протяженности остигатных мотивов и фраз».

<sup>2</sup> Похожие ритмоструктуры можно найти и у самого Стравинского, как в «Тайных играх девушек» из «Весны священной», где ячейка остигатного пласта длится  $\frac{2}{4}$ , а варьируемые мелодические фразы —  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ .

остинатном фоне в «Ярославне» Тищенко очень динамично и по существу приема подобно напряженным полиметриям Стравинского. Оstinатные пласты в балете имеют еще и изобразительную нагрузку: изображение движения войска в военном походе, изображение завывания метели. «Игоревя дружина» и «Начало похода» построены на контрасте равномерных ударов большого барабана (четвертная и пауза) и мелодических фраз протяженностью в  $2\frac{1}{2}$ , 3, 4 такта на  $\frac{4}{4}$ . «Степь», «Ночь перед второй битвой», «Степь смерти» — на контрасте однотоковых оstinатных мотивов «завывания» и хоровых фраз протяженностью в 3, 4, 6, 7, 9 тактов.

Более сложен номер «Ночные предчувствия». В нем сочетаются три пласта, в том числе два фоновых: 1) непрерывное фоновое оstinато мужского хора, на слоги «го, гу, гэ, ги» восьмыми, 2) пульсация тактовых мотивов у большого барабана и том-тома (с асимметричными переборами), 3) экспрессивные, смятенные фразы скрипки соло протяженностью в 4, 6, 7 тактов. Приведем фрагмент фактуры:

Б. Тищенко, «Ярославна». Ночные предчувствия

119

214 Poco meno mosso III

Trombone

Campanacci

Tom-toms

Gran cassa

Coro maschile

*pp*

*p* *p* *sempre* *h*

*h* robrobrobrobrobro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro ro

*p* *h*

gliss.

215

V. no solo

гу го га гэ ги га га го гу го га гэ ги га га го гу го га гэ ги га га го

Cimb. *quasi gliss.*

гу го га га ги га га го гу го га га ги га га го гу го га га ги га га го гу гу гу га го го го го

216

T-toms

Gr. c.

Coro

V-no solo *gliss.*

гу го го го гу го га га ги га га го гу го га га ги га га го гу го га га ги га га го гу го га га ги га га го гу гу гу га го го го го

Tr-ne *III gliss.*

Cimb. *gliss.*

C-cel

T-l

Gr. c.

ги га га го го го го го го гу гу гу гу го гу гу гу го га га ги га га го

ги га га го го го го го го гу гу гу гу го гу гу гу го га га ги га га го

В мелодическом голосе следует подчеркнуть ритмическую особенность, характерную для музыки второй половины XX века, — ритмический рисунок со свободной делимостью единицы времени. Его присутствие важно и для специфики ритмического контраста. Если ритмические соотношения в фоновых голосах подчинены бинарной пропорции, то соотношения длительностей в партии солирующей скрипки отвечают принципу вседелимости временной единицы, свободному вариантному дроблению внутри такта и глицандирующему соотношению соседних длительностей, объединенных агогическим нарастанием или спадом (*accelerando* и *ritenuto* длительностей). Таким образом, контраст асимметричного временного варьирования и симметричного остинато углублен контрастом типов временных пропорций длительностей в музыке XX века: с одной стороны, предельная строгость бинарности, с другой — предельная свобода тотально-вариантных делений.

«Музыкальный фразовик» — простейшая асимметричная ритмоформа, складывающаяся из музыкальных «строк» (фраз) нетождественной протяженности<sup>1</sup>. В «Ярославне» в связи с обращением к «Слову о полку Игореве», древнему памятнику словесности, «музыкальный фразовик» помогает создать архаический колорит через ассоциации с распевным чтением древних текстов и речитативной декламационностью. Характер чтения по строкам воссоздан Тищенко при помощи специальных зачинов-восклицаний в началах музыкальных «строк», специфических интонационных оборотов в концах строк, при помощи свободного строения ритма каждой строки и их временной вариантности<sup>2</sup>.

В указанных здесь и во всех подобных построениях в балете «Ярославна» Тищенко тип развития смещается из области ритмической в область тематическую. «Музыкальный фразовик» является не только способом ритмической организации, но одновременно и видом тематической организации формы. Такую форму правомерно рассматривать как разновидность вариантной формы, которая подвижна временным варьированием, то есть времен-

<sup>1</sup> Название дано по аналогии со стихотворным фразовиком, определение которого таково: «Фразовик — одна из разновидностей русского дисметрического верлибра (свободного стиха). В основе строения фразовика лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения... «Фразовик часто встречается в русской народной поэзии как древняя поэтическая форма, предшествовавшая акцентному стиху» (65, с. 323). От нашей «строчной прозы» стихотворный фразовик отличается гораздо более высокой степенью ритмического подобия строк, делающего «фразовик» принадлежностью стиховой системы. Аналогичные отличия есть и в «музыкальном фразовике» по сравнению со знаменной мелодикой на строчную прозу текста: «музыкальному фразовику» присуща опора на тематическую вариантность фраз, в то время как знаменный мелос вариантностью строк-фраз не руководим, его «горизонтальное» течение открыто и свободно.

<sup>2</sup> Примеры: «Сборы в поход», с протяженностью музыкальных строк «фразовика» 3, 2, 3, 3, 4, 4, 2, 3, 6, 3, 6 тактов и т. д., «Слава Игорю» — 4, 5, 6, 2, 3, 2, 6, 8, 8 тактов и т. д., «Молитва» — 3, 3, 3, 2 (тактовые размеры всюду переменны, поэтому в «Молитве» и повторяющиеся трехтакты не тождественны по продолжительности).

ной обновляемостью мелодически тождественных построений (групп фраз и мотивов).

Ритмический принцип прозы в XX веке стал веянием времени. Он проявился как в отборе и сочинении словесных текстов для музыки, так и в собственно музыкальной организации. На Западе фундаментальный поворот к прозе в оперных текстах знаменовали собой появившиеся в начале века «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси (по Метерлинку) и «Саломея» Штрауса (по Уайльду). Проза как собственно музыкальное правило была теоретически декларирована в целой композиторской школе Запада — в нововенской. На русской почве установка на прозу в профессиональной музыке была вообще первичной и имела многовековой исторический опыт. В XIX веке она заново возникла в операх Даргомыжского, Мусоргского благодаря реалистическим исканиям классиков русской музыки. В XX веке полная правомерность прозаических текстов для музыки утверждалась словом и делом крупнейшего русского советского композитора — Прокофьева, — как и творчеством другого советского классика — Шостаковича. Поворот русских музыкантов к словесной и музыкальной прозе не могли не способствовать среди ряда причин и изменения в структурных формах стиха в XX столетии — развитие белого стиха, чистотонического стиха, верлибра (фразовика и ударника), так называемого дольника и других форм, далеко отступающих от классической симметрии метра. Иначе говоря, движение самой поэзии шло в сторону форм прозы. Как и в прошлые века, процессы в ритмике музыкальной и поэтической были довольно созвучными.

Как понимался принцип прозы?

У композиторов-нововенцев понятие прозы в музыке означало прежде всего неквадратность, отсутствие традиционных классических периодов, благодаря чему изнутри перестраивалась вся форма. Берг в знаменитом интервью 1930 года «Was ist atonal?» говорил об асимметричных построениях в мелодии, соответствующих произнесению слов в прозе, в то время как строго четнотактовая (geradetaktige) мелодия соответствовала бы форме стиха. Асимметричная мелодия, по Бергу, логически менее расчленена, чем симметричная. Она и составляет примечательную черту так называемой атональной музыки. Путь же ритмической асимметрии идет от Моцарта через Шуберта и Брамса к Регеру и Шёнбергу (см. 213, с. 47—48). Веберн, анализируя в 1912 году музыку Шёнберга, по поводу Пяти пьес для оркестра оп. 16 писал: «...нет ни следа каких-либо традиционных форм. Это совсем свободно. Здесь можно было бы, вероятно, говорить о прозе в музыке» (238, с. 23).

Но принцип прозы властвовал и в отношении к словесному тексту: самые крупные нововенские оперы — «Воцтек» и «Лулу» Берга — написаны на прозу Бюхнера и Ведекинда, а все романсы, хоры, кантаты Веберна написаны на стихи, прочтенные как проза, с членениями по синтаксису, но не по рифмам стиховых строк.

Своеобразным преломлением принципа прозы в музыке может считаться широко распространенная в музыкальном творчестве

XX века изменчивость ритмического рисунка такта. Неповторяемость, обновляемость ритмического заполнения такта скрадывает метрическую пульсацию, снижает активность тактового метра. Гибкая изменчивость ритмического рисунка присуща, в частности, музыке Шостаковича, и в этом приеме заключен один из секретов пластики и естественности ритмического течения его произведений. Мы найдем эту ритмику и в медитативных, и в танцевально-маршевых эпизодах его произведений. И всюду манера нескованной речи в прозе сообщает бесконечное индивидуальное разнообразие интонационному потоку мелоса Шостаковича.

В основном же в русской музыке XX века принцип прозы понимался как принцип литературного текста для музыки. «Писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью», — заявил Прокофьев в связи с созданием «Игрока» (130, с. 297).

Если опыт создания опер на прозаический и прозаически трактованный текст русская музыка приобрела еще в отважных новациях Даргомыжского и Мусоргского («Каменный гость», «Женитьба»), то освоение прозы в романсах пришлось больше всего на первые десятилетия XX века (хотя отдельные случаи были и в XIX веке, как в «Арабской мелодии» Бородина на слова композитора): «Мы отдохнем» (из «Дяди Вани» Чехова, 1906), «Из Евангелия от Иоанна» Рахманинова (1915), «Гадкий утенок» (сказка Андерсена) Прокофьева (1914) (см. 29, с. 134 и след.).

В оперном творчестве двух крупнейших советских композиторов-классиков — Прокофьева и Шостаковича — принцип прозы текста стал абсолютно господствующим: все без исключения оперы этих композиторов написаны на прозу. В них есть лишь эпизодические отступления, вызванные определенными жанровыми требованиями — вставками песен, серенад, каких-либо характеристических номеров.

Примечательно, как Прокофьев делал отбор в пользу прозы при составлении либретто. При работе над «Дуэньей» перед ним была одноименная пьеса Шеридана, включавшая большое количество песен в стихах. Однако из 27 стихотворных текстов Прокофьев сохранил для своей оперы только 6, включая серенату Антонио, песню Дуэньи, хор монахов, заключительный хор (см. 50, с. 115).

О доле отступлений от прозы к стихам у Шостаковича может свидетельствовать либретто «Катерины Измайловой», составленное автором музыки совместно с А. Прейсом по повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». На фоне господствующей прозы стихи появляются лишь при движении к концу оперы. В 6-й картине III действия «ритмичные» рифмы возникают в песне Задрипанного мужичка, затем в 7-й картине того же действия — у Исправника и полицейских, в 9-й картине IV действия (последней) — у Старого каторжанина, затем у хора каторжан и снова у Старого каторжанина (с хором). У всех стихотворных текстов — своя портретно-драматургическая функция. Песня Задрипанного мужичка — это и бытовая вставка, и начало гротесковой линии



(высмеивание персонажа в складных рифмах), ведущей к сцене в полицейском участке. Песня Исправника с хором — другой момент быта, когда персонажи перекидываются стишками от нечего делать (ремарка в партитуре: «Исправник и полицейские (12—20 человек) ничего не делают»). Одновременно здесь происходит развитие линии гротеска, достигающее кульминации в хоре усердствующих полицейских «Скоро, скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора». Осмеяние в стихах — меткий драматургический прием, примененный также и в эпизоде «Каторжницы смеются над Катериной Львовной» (соло с хором) из 9-й картины. Песни же Старого каторжанина с хором, словно сам звучащий глас народа, составляют финальное обобщение трагедии, которое дано от лица народа и в народнопесенной форме на стихотворной основе.

Остальной текст «Катерины Измайловой» — гибкая, свободно развивающаяся проза, позволяющая с предельной реалистической точностью вырисовывать характеры персонажей, передавать их речь, интонацию, подчеркивать наиболее важные ситуационные моменты, выделять самые напряженные узлы драмы.

Как соотносится, однако, структурная свобода словесной прозы с необходимой для произведения собственно музыкальной организацией?

О принципах организации прозы в операх (и «Гадком утенке») Прокофьева советскими музыковедами сделаны интересные наблюдения. Целый ряд исследователей отмечает «ритмизацию прозы» у Прокофьева — эпизодическое введение стихотворных стоп, уподобление музыкальных фраз строкам тонического стиха, образование метрического и интонационного подобия таких фраз-строк, насаждение типовых масштабно-синтаксических структур, особенно суммирования, оформление в квадратные построения, в репризные формы и т. д. (см. 170, с. 235; 41, с. 77; 29, с. 139—141; 9, с. 79—83). «Поменьше пестрых речитативов, соединять в номера», — предписывал сам автор музыки (см. 50, с. 93).

Проявляется ли принцип прозы в трактовке советскими композиторами стиха, рифмованного текста? У классиков русской советской музыки наблюдается тенденция, почти правило, прямо противоположное тому, что было принципом нововенцев. Обращаясь к стихам, Прокофьев и особенно Шостакович отдают должное созвучию рифм, метрике строк и строф. Общий метроритмический строй классического стиха (Пушкина, Блока, Ахматовой и других поэтов) бережно сохраняется в музыке, мелодика выстраивается по стиху, создается даже рифморитмическое тождество окончаний строк-фраз. Таковы вокальные циклы Прокофьева Пять стихотворений А. Ахматовой ор. 27 (с некоторыми отступлениями), Три детские песни ор. 68 на слова Барто, Саконской, Квитко в переводе Михалкова, романс «Румяной зарею покрылся восток» (из Трех романсов на слова А. Пушкина ор. 73) — без отступлений, его песни на слова Афиногенова, Луговского и других, таковы циклы Шостаковича на слова Пушкина, «Испанские песни», Семь

стихотворений А. Блока, «Сатиры» на слова Саши Черного (с некоторыми отступлениями), часть песен цикла «Из еврейской народной поэзии», которая в свою очередь выдержана в классических стихах.

Асимметричным противовесом этой поэтической мерности у Шостаковича служит повсеместная у него неквадратность, у Прокофьева — музыкальная индивидуализация каждой строки или синтагмы текста, продиктованная стремлением иллюстративно раскрыть смысл слова. Сама же культурная традиция полного почтения к художественному слову, воспроизведения как его смысла, так и ритмических созвучий перешла в советскую музыку непосредственно от классики XIX века и предшествовавшей традиции.

## НЕТАКТОВЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

### Мономерность

Мономерность — форма ритмической организации, название которой было впервые дано в данной работе в связи со своеобразной ритмической системой в русской культовой музыке, одногласной и многогласной. Как было отмечено, явные признаки мономерности есть в знаменном распеве, но особенно систематична эта форма организации в поздних распевах — болгарском, греческом, киевском; мономерность составляет характерный способ организации многогласных (аккордовых) обработок старого одногласия, в частности, во всенощных, литургиях XVII—XVIII веков. В XIX веке эта форма как бы заново возникла у Мусоргского и Римского-Корсакова, но появлялась у них сугубо эпизодично.

Последовательным приемом организации мономерность стала в XX веке. Она составила отличительную черту ритмики одного из крупнейших советских классиков — Шостаковича — и была поднята до значения главного организующего принципа ритма у некоторых композиторов более позднего поколения. Мономерность в XX веке возникла на иной содержательно-эмоциональной основе, в другом историко-стилистическом контексте, чем в старорусской профессиональной практике.

Ритмический стиль Шостаковича принадлежит типу нерегулярной ритмики. В природе ритма Шостаковича — переменность ритмического рисунка такта, частое избегание метрических акцентов на сильных долях в развитии тематического материала, тактовая переменность, переметризация, неквадратность структур, принцип прозы. И вместе с тем в его ритмике есть временная мера, создающая сквозной отсчет времени на протяжении всего сочинения. Эта сквозная равномерная пульсация составляет противовес всем видам нерегулярности у Шостаковича. Она образует единообразную канву, на которой вырисовываются нерегулярные фигуры, структуры ритма, и обеспечивает ритмическое единство на огромных пространствах крупных форм Шостаковича. Ей свойственны

различные образно-эмоциональные значения: здесь и величавая мерность — в раздумьях, медитациях Шостаковича, и бодрая энергия — в активных мажорных темах, и всеокрушающая иступленность — в трагических действенных кульминациях и т. д.

Важно отметить соотношение мономерности с тактовой системой в ритмике Шостаковича. Мономерность как форма организации в музыкальном языке этого композитора не отделяется от тактовой системы, она лишь выводится на видный план в результате переоценки ценностей внутри тактовой организации. Поскольку в ритмике Шостаковича переменность такта — явление рядовое, нормативное, то постоянство ритмического отсчета обеспечивается в первую очередь не тактом, а его долями, сохраняющими свою постоянную величину на длительных участках, вплоть до полного охвата формы. Непостоянство функционирования единиц более высокого ранга, чем тактовая доля, составляет одно из условий мономерной формы организации. В нотах Шостаковича есть характерный знак, указывающий на важность мономерности для его произведений — обозначение типа  $\text{♩}=\text{♩}$ ,  $\text{♩}=\text{♩}$  и т. д. при сменах тактового размера. Автор неустанно ставит их во всех нотных изданиях, в каждом необходимом случае — будь то симфонии, квартеты, вокальные циклы, оперы. Приведем пример — начало романса «Мы были вместе» из Семи стихотворений А. Блока:

Д. Шостакович. Семь стихотворений А. Блока.  
3. Мы были вместе...

120 **10** Allegretto  $\text{♩}=\text{♩}$   $\text{♩}=\text{♩}$

Soprano

Violino *p*

Мы бы - ли вме - сте, пом - ню я...

Вступление и начало вокальной партии показывают, как на фоне равномерной пульсации четвертными возникают то эпизодические, кратковременные периодичности (в т. 1—2, 5—6—7), то аperiodические последования тактов и ритмических рисунков (в т. 2—3, 3—4, 4—5, 7—8, 8—9, 9—10, 10—11, 11—12, 12—13 и т. д.). Движение же четвертей строго периодически, и эта мономерность в произведении неколебима и всеохватна. Образный смысл ритмической пульсации с частым повторением звука *ля-бемоль* (в тональности *ре-бемоль мажор*) многозначен: здесь и воплощение гармоничности эмоции, и аллюзия игры на скрипке («ночь волновалась, скрипка пела...»), и монотонная неотступность воспоминания, с легким намеком на «капельную» монотонию ритма в шопеновской прелюдии *ре-бемоль мажор*.

Примером крупной формы, организованной с помощью мономерности ритма, может послужить первая часть Второго концерта для виолончели. Эта часть, *Largo*  $\text{♩} = 100$  без каких-либо темповых сдвигов, написана в полной сонатной форме и насчитывает 256 тактов. В начальном разделе формы мономерность находит характерное для Шостаковича выражение — в комплементарности ритма (свойственной вообще музыке медленного темпа). На ритмической комплементарности построена длительно развертывающаяся главная партия. В побочной партии используется обычная гомотония, в разработке существенно контрапунктичность тем и пластов, реприза и кода повторяют предыдущие типы фактур. На протяжении первой части преобладающий основной размер  $\frac{4}{4}$  периодически сменяется то на  $\frac{3}{2}$ , то на  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ . Устойчивой единицей метрического счета является четвертная. Каковы бы ни были типы фактур и тактовых размеров, четвертная устойчиво, равномерно пульсирует, делая явные пропуски только в определенных моментах формы и тем самым подчеркивая ее рельеф: в начальном соло виолончели (7 т.), при переходе к разработке (16 т.), в сольной каденции репризы (20 т. в г. п.), в репризе побочной партии (предкодовом разделе) и коде (вместе 46 т.). В остальных разделах число пропусков весьма невелико. Если взять построение, охватывающее большую часть сонатной формы — от главной партии

экспозиции до репризы (т. 8—180, с вычетом перехода к разработке), — там встретится всего лишь 30 единичных пропусков четвертной длительности, приходящихся на 651 тактовую долю.

Повсеместно распространенная у Шостаковича мономерность является еще живой органической частью тактовой системы, лишь показывающей степень и характер модификации тактового принципа у этого композитора как представителя XX века.

Мономерность у Шостаковича сочетается еще с одним временным свойством, которое значимо для существования мономерности, для ее функционирования в музыкальном произведении, — с относительной темпоагогической стабильностью. В произведениях Шостаковича темповые смены происходят, как правило, при сменах тем, разделов формы. Иногда и целая крупная часть идет без всяких темповых модуляций, как в только что упомянутом втором концерте для виолончели, где ни в одной из трех частей нет внутренних перемен темпа. При этом единую темповую линию композитор не мельчит и частыми агогическими нюансами. Такая темпоагогическая стабильность (а с учетом мономерности — ритмотемпоагогическая стабильность) оказывается важным стилистическим показателем, отличающим Шостаковича, например, от его более ранних западных современников, композиторов-нововенцев. У последних подвижность темпа и агогики, доходящая до «мимозной» изменчивости, составляет один из существенных факторов экспрессионистической выразительности. Сопоставим темпоагогический характер музыки в двух операх — «Катерине Измайловой» Шостаковича и «Воццеке» Берга, взяв их начальные сцены, сцену Катерины Львовны и Бориса Тимофеевича и сцену Капитана и Воццека.

В начальной сцене оперы Шостаковича даны следующие ремарки: *Moderato*  $\text{♩}=80$  (на 108 т.), *Largo*  $\text{♩}=58$  (на 11 т.), *Moderato*  $\text{♩}=80$  (на 29 т.), *Allegro*  $\text{♩}=92$  (на 53 т.), *Allegro*  $\text{♩}=92$  (на 20 т.), *Largo*  $\text{♩}=58$  (на 19 т.) и др. Какие-либо агогические указания отсутствуют.

У Берга же ремарки таковы: т. 1 — *sehr mäßige Viertel*  $\text{♩}=60$ , т. 2—3 — *etwas zögernd*, т. 4 — *a tempo*, т. 11 — *schwungvoll*, т. 17 — *sehr rhythmisch*, т. 23 — *etwas schwerer*, т. 25 — *wie anfangs*, т. 26 — *poco rit.* — *a tempo*, т. 30 — *dieselben mäßigen Viertel* ( $\text{♩}=56-60$ ), т. 39 — *poco rit.*, т. 41 — *a tempo*, т. 45 — *breit*, т. 47 — *a tempo*, т. 50 — *rit.*, т. 51 — *a tempo*, т. 53 — *etwas langsamer*, т. 54 —  $\text{♩}=58$ , т. 48—54, *aber sehr frei*, тт. 57—58 — *wieder im Takt*, т. 62 — *wieder ganz frei*, т. 63 — *rit.* и т.д. А такая пометка, как «*Die neue Triole [...] ganz frei im Takt*» (т. 109), говорит о характере временного течения, противоположном мономерности как ровной череде тактовых долей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Даем переводы обозначений темпов с немецкого: очень умеренные четверти; несколько нерешительно; воодушевленно; очень ритмично; немного тяжелее; как вначале; те же умеренные четверти; широко; немного медленнее; но очень свободно; снова метрично; снова совсем свободно; новые триоли... совсем свободно в такте.

У Шостаковича в твердой измерительности времени тактовыми долями удерживается, по-видимому, остаток той традиции ритма, которая отмечалась нами у Римского-Корсакова, когда четко очерченный ряд долей группировался в различные, необычные тактовые единства.

Использование мономерности как самостоятельного ритмического принципа встречается и у советских композиторов более позднего поколения. Например, у Губайдулиной финал кантаты «Ночь в Мемфисе» по временной организации опирается на непрерывную последовательность из 288 четвертных (у контрабаса). Его мерно «шагающая» партия не содержит ни единого пропуска, несмотря на тактовую переменность и контрастные ритмические рисунки верхних, мелодических голосов.

Мономерность как вполне самостоятельная форма ритмической организации, отпочковавшаяся от тактовой системы, составила примечательную особенность стиля ленинградского композитора Уствольской. В своей композиторской индивидуальности она оттолкнулась от некоторых сторон творчества Шостаковича (Уствольская — ученица Шостаковича по композиции).

Уствольская ввела необычное метрическое обозначение, прямо отвечающее нетактовому принципу мономерности, — однодольный размер. Так, в ее сонате для скрипки с фортепиано, записанной без тактовых черт, при ключе проставлено:  $\frac{1}{4}$ . Пульсацией этой метрической единицы пронизана вся одночастная соната (2010 четвертных), однако со свободным допущением более крупных длительностей для создания индивидуализирующего ритмического рисунка и разграничения мелодических фраз. В других сочинениях автор вовсе не указывает размера и также не ставит никаких тактовых черт (Вторая и Третья сонаты для фортепиано). В иных случаях, не обозначая такта, прибегает к особым линиям (не тактовым чертам), показывающим местные ритмические группировки и границы фраз («Большой дуэт» для виолончели и фортепиано). В части сочинений сохраняет традиционную запись с делением на такты, как правило, переменные, сквозь которые, однако, пробивается мономерная пульсация долей (Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано, особенно средние его части — вторая, третья и четвертая). Пример мономерной музыки Уствольской — Соната для скрипки, начало:

Г. Уствольская, Соната для скрипки и фортепиано

121  $J = 112-104$

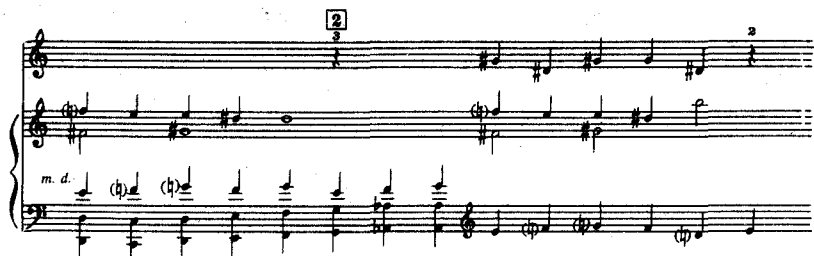
Violino

Piano

*p*

*simile*

1 7



Примечательно, что в коде сонаты в результате типичного для такого раздела тематического растворения у скрипки остается одна лишь чисто ритмическая, по существу ударная пульсация — *col legno* по верхней деке.

Мономерность у Уствольской — и без такта, и с переменным тактом, и в однодольном размере — имеет смысл не только упорядочения формы единой мерой отсчета. Одновременно она открывает и неограниченные возможности многообразной, гибкой, свободной ритмической группировки, с чем связано живое биение жизни в произведениях этого автора.

Двунаправленность мономерной ритмики Уствольской как своеобразное проявление ее стиля следующим образом охарактеризовал Тищенко: «Не бывает у Уствольской квадратных симметричных конструкций. Ритм выпрямлен. Никаких изысков и капризов. Длинные цепи одинаковых длительностей (как правило — четвертей) группируются в полифонические построения. Акцентировкой руководит смысл, а не сетка. Поэтому Уствольская нередко отказывается от тактовой черты. Эта простая, на первый взгляд, система временной организации столь убедительна и естественна, что позволяет при минимуме средств достигать невероятного ритмического напора» (173).

### Музыкальная силлабичность («тоночислительность»)

Силлабическая система — одна из трех важнейших систем стихосложения — получила непосредственное музыкальное преломление у композиторов 60—70-х годов XX века. Музыкальная «силлабичность» (или «тоночислительность») — это форма ритмической организации, основанная на соотношении количеств звуков. Ее общий смысл тот же, что и любого композиционного элемента музыки — внести в произведение упорядоченность и гармоничность.

Силлабическая ритмика в музыкальных произведениях XX века соприкоснулась с додекафонно-серийной и сериальной системами, благодаря чему на ее организацию была спроецирована структурность звуковысотной серии и серий других параметров. Но силлабичность приобрела и автономные права гражданства, вошла в

композицию современной музыки как самостоятельная форма организации.

Пример соприкосновения силлабичности музыкального ритма с серийностью находим в Серенаде для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано Шнитке. В первой части этого сочинения используется пестрый коллажный материал в чередовании с ударами колоколов, звучащими с символической значительностью. Возрастание количества ударов колоколов от начала к концу первой части составляет конструктивный стержень формы. Рост числа ударов складывается в прогрессию нечетных чисел: 3, 5, 7, 9, 11. Звуковысотная же последовательность, развивающаяся вместе с силлабической прогрессией ритма, является серийей, представленной следующими неполными отрезками: 3 звука — *си, до, фа-диез*, 5 звуков — *до, ре-бемоль, соль, ми-бемоль, си-бемоль*, 7 звуков — *фа-диез, соль, до-диез, ля, ми, ми-бемоль, ре*, 9 звуков — *ре, ми-бемоль, ля, фа, до, си, си-бемоль, ля-бемоль, соль*, 11 звуков — *ля, си-бемоль, ми, до, соль, фа-диез, фа, ми-бемоль, ре, соль-диез, до-диез*.

Пример произведения, где силлабичность отпочковывается от серийности как самостоятельная структурная закономерность — песня «Поздно вечером» из вокального цикла «Лирические строфы» Слонимского на слова Е. Рейна. Песня складывается почти исключительно из музыкальных мотивов-фраз по пять звуков:

122

С. Слонимский. Лирические строфы.  
1. „Поздно вечером“

Andante a piacere

*p cantabile*



Сначала длительности не фиксируются, потом фиксируются приблизительно. И только повторяемость 5-звучных мотивов, наподобие очень свободного остинато, составляет ритмическую организацию песни. Импульс музыкальному 5-звучию дает первая строка поэтического текста из пяти слогов: «Поз-дно ве-че-ром». Из свободного сцепления таких мотивов-стихов складывается первая «лирическая строфа» вокального цикла Слонимского.

В позднейшей музыке есть и другие формы тоночислительности. Одна из них — «силлабический канон». Последний представляет собой вид ритмического канона, основанный на имитации только количества звуков, независимо от соотношений длительностей. Силлабические каноны, например, неоднократно используются Шнитке в его Первой симфонии. В первой части встречаются эпизоды, в которых музыкальная ткань организуется свободными имитациями у групп инструментов то двух, то трех, то четырех, то пяти звуков, то более сложных, составных количеств. Многоголосие такого канона непременно полиметрично, а начало и окончание канона может быть одновременным у всех голосов. Из-за сложного многообразия ритмического рисунка и полиритмии такие каноны не дают явного имитационно-полифонического эф-



фекта, но тоночислительное подобие создает внутреннюю регулировку голосов музыкальной ткани.

Можно ли указать на приемы тоночислительности в западноевропейской музыке, причем не только во второй половине XX века?

Важным способом прояснения нерегулярной ритмики они стали у Веберна, в его фортепианных Вариациях ор. 27. В первой части экспозиция и реприза организованы исключительно как группы из 2+2 ритмических единиц, а вся вторая часть, в жанре легкого скерцо, — на основе кратчайшей ритмочейки по две единицы ритма. В более раннем творчестве того же автора встречается любопытная игровая символика количеств звуков, по существу символика чисел: в Пяти пьесах для квартета ор. 5 в № 3 аккорды и их горизонтальное развертывание включают в основном по три звука, в № 4 — по четыре, в № 5 — по пять.

У советских композиторов мы не видим подобной символизации технического приема, прием не значит больше самого себя и используется чисто функционально, ради семантической и морфологической целостности произведения.

### Ритмические прогрессии и серии<sup>1</sup>

Среди многообразных форм нетактовой организации ритма особенно широкое распространение в европейской музыке получили прогрессии и серии ритма. И теоретически они объяснялись и обосновывались более фундаментально, чем другие новые системы ритма XX века.

Прогрессии и серии ритма применялись, разрабатывались, эволюционировали начиная с конца 40-х годов XX века. Обращались к ним композиторы очень разных идейно-творческих направлений, национальных школ: здесь и основные деятели западного «авангарда» — в первую очередь Штокхаузен, Булез, Ноно; и западные композиторы более старшего поколения, тяготевшие к построению новых композиционных теорий, — Мессиян, Блахер; и ведущие композиторы зарубежных социалистических стран — в частности, Лютославский; и ряд советских композиторов второго поколения, среди которых Тищенко, Шнитке.

Опыт музыкальной практики 50—70-х годов показал, что цели и характер применения ритмических прогрессий и серий оказался очень неодинаковым у западноевропейских и советских композиторов. Формирование и развитие ритмических прогрессий и серий на Западе пришлось на 50-е годы, когда западное искусство переживало тот период конструктивизма, какого не знала советская музыка ни в один из периодов своего существования. Структурализация ритма здесь была частью искусственно рожденного метода сериализма и, как сам этот метод, имела главной целью организацию чисто формального порядка, когда конструкция и составляла

<sup>1</sup> Более подробно об этом см. 165.



бодная), прошедшая через перипетии сериальности в конструктивизме Булеза, Штокхаузена и поствебернианстве Ноно, в творчестве советских композиторов получила новое эстетическое осмысление и структурное преобразование.

У русских советских композиторов наиболее строгую технику ритмических серий длительностей, входящую в комплекс средств сериальности, находим у Шнитке (в «Pianissimo» для большого оркестра, отчасти во Втором концерте для скрипки), у Денисова (в отдельных частях «Солнца инков», «Плачей», «Итальянских песен» и др.), свободное и трансформированное использование — у Тищенко (в Третьей симфонии, *Sinfonia Robusta*, «Ярославне»), у Губайдулиной («Светлое и темное» для органа).

Как показатели строгости и свободы серий ритма особенно примечательны «Pianissimo» Шнитке и Третья симфония Тищенко.

В «Pianissimo» для большого оркестра композитор очень разветвил и усложнил сериальную систему, в частности, ритмический компонент (причем формально использовал некоторые технологические моменты «Структур-I» Булеза<sup>1</sup>), и сделал это в первую очередь для того, чтобы управлять массой сверхмногоголосия, основного типа фактуры, избранного для этого сочинения.

Художественная идея «Pianissimo» Шнитке, думается, связана с современной философией мировых процессов (в природе, космосе, человеческом обществе), процессов постепенных накоплений, незаметных эволюционных изменений, с идеей потока, играющей заметную роль в литературе и искусстве XX века. В изображении непрерывности внутренних изменений при внешней статике Шнитке изобретательно использует возможности сериальной техники. В связи с идеей произведения материалом избирается не мелодическая тема, а сверхмногоголосный пласт, и развитие протекает в условиях непрерывных изменений звуковой плотности. В произведении необычайно возрастает роль временной организации, ритм становится основным регулятором формы.

Предкомпозиционные сериальные операции «Pianissimo» таковы. Из 12-тоновой серии с помощью вспомогательной хроматической гаммы от *до-диез* выводятся два числовых ряда:



1<sup>й</sup> ряд чисел: 1 9 10 8 12 2 6 4 11 5 8 7

2<sup>й</sup> ряд чисел: 12 4 3 10 1 11 7 9 2 8 5 6

<sup>1</sup> См. описание сериальной техники «Структур-I» Булеза с переизложением анализа Д. Лигети в кн. Ц. Когоутка (69, с. 167—176; 223).

Из них составляются два квадрата по принципу прогрессий (убывающей для первого, возрастающей для второго):

### СХЕМА 2

#### Звуковысотные ряды

1	9	10	3	12	2	6	4	11	5	8	7
12	8	9	2	11	1	5	3	10	4	7	6
11	7	8	1	10	12	4	2	9	3	6	5
10	6	7	12	9	11	3	1	8	2	5	4
9	5	6	11	8	10	2	12	7	1	4	3
8	4	5	10	7	9	1	11	6	12	3	2
7	3	4	9	6	8	12	10	5	11	2	1
6	2	3	8	5	7	11	9	4	10	1	12
5	1	2	7	4	6	10	8	3	9	12	11
4	12	1	6	3	5	9	7	2	8	11	10
3	11	12	5	2	4	8	6	1	7	10	9
2	10	11	4	1	3	7	5	12	6	9	8

#### Ритмические ряды

12	4	3	10	1	11	7	9	2	8	5	6
1	5	4	11	2	12	8	10	3	9	6	7
2	6	5	12	3	1	9	11	4	10	7	8
3	7	6	1	4	2	10	12	5	11	8	9
4	8	7	2	5	3	11	1	6	12	9	10
5	9	8	3	6	4	12	2	7	1	10	11
6	10	9	4	7	5	1	3	8	2	11	12
7	11	10	5	8	6	2	4	9	3	12	1
8	12	11	6	9	7	3	5	10	4	1	2
9	1	12	7	10	8	4	6	11	5	2	3
10	2	1	8	11	9	5	7	12	6	3	4
11	3	2	9	12	10	6	8	1	7	4	5

Из 1-го квадрата выводятся 12 звуковысотных рядов путем соотнесения чисел к интерверсии вспомогательной хроматической гаммы от *до-диез*. Из 2-го квадрата выводятся ритмические ряды произведения. Полученные ряды исчерпывают все примененные композитором в сочинении варианты.

Ритм записан в партитуре не в тактовой, а в хронометрической системе. Тактовые черты условны, и каждый псевдотакт — это отрезок в 4 секунды; пунктирными линиями отмечены секунды внутри отрезка. Длительности обозначены не штилями и вязками, а горизонтальными чертами, охватывающими необходимое число секунд.

Музыкальная форма в целом организуется при помощи 12 вариантов рядов ритмической серии. Ритмическая организация формы усложнена тем, что каждый из 12 голосов неединаков по продолжительности высотно-ритмического ряда, и суммарная длитель-

ность от 1-го до 12-го голоса возрастает следующим образом: 1-й голос — 12 сек., 2-й —  $12+1=13$  сек., 3-й —  $13+2=15$  сек., 4-й —  $15+3=18$  сек., и т. д., 12-й = 78 сек.

На высшем уровне формы основным фактором организации времени становится прогрессия суммарных длительностей в каждом голосе. Структура огромного, лежащего в основе всего произведения, 12-голосного ритмического серийного комплекса (взятого до кульминации, т. 1—108) имеет следующий схематический вид (числа выражают не микро-, а макровременные масштабы):

### СХЕМА 3

Голоса	Временные единицы											
1-й	12	13	15	18	22	27	33	40	48	57	67	78
2-й	13	15	18	22	27	33	40	48	57	67	78	12
3-й	15	18	22	27	33	40	48	57	67	78	12	13
4-й	18	22	27	33	40	48	57	67	78	12	13	15
5-й	22	27	33	40	48	57	67	78	12	13	15	18
6-й	27	33	40	48	57	67	78	12	13	15	18	22
7-й	33	40	48	57	67	78	12	13	15	18	22	27
8-й	40	48	57	67	78	12	13	15	18	22	27	33
9-й	48	57	67	78	12	13	15	18	22	27	33	40
10-й	57	67	78	12	13	15	18	22	27	33	40	48
11-й	67	78	12	13	15	18	22	27	33	40	48	57
12-й	78	12	13	15	18	22	27	33	40	48	57	67

Таким образом, единым принципом серии композитор охватывает не только ритмический порядок в рамках рядов, но и регулирует время большой протяженности, музыкальное время целого произведения, добиваясь впечатляющего выразительного эффекта.

У Тищенко, преломляющего принцип серии длительностей очень свободно, индивидуально, даже самобытно, прогрессия ритма начинает опираться не на чисто логическую стройность математического ряда, а на ощутимые реальные жизненные прототипы. В свободной прогрессии длительностей Тищенко запечатлевается непринужденное, спонтанное, естественное движение — то порыв к ускорению, то откат к замедлению, то *crescendo* учащения, то *diminuendo* торможения. В ритмические соотношения переходят свойства агогики, становясь *accelerando* и *ritardando* длительностей, вместе с запечатленными в этих приемах эмоциональными подъемами и спадами, напряжениями и ослаблениями.

Используя выразительность *crescendo* и *diminuendo* ритма, Тищенко избегает математически точных видов прогрессий, оперируя всевозможными свободными увеличениями и уменьшениями ритмических величин. Постоянны повторы длительностей, накопления целых групп одинаковых длительностей.

Самобытные, новые выразительные и структурные качества составляют одну из примечательных сторон музыкального языка его

Третьей симфонии. В ней нарастания и спады ритмических длительностей органично оплавляются с *accelerando* и *ritardando* агогики и переходами агогических движений в темброартикуляцию и вибрацию звука. Образуется единая шкала ритма — агогики — артикуляции — тембра, передающая во всем диапазоне естественные спонтанные движения звукового материала.

За структурно исходный ритмический ряд можно принять самую долгую прогрессию в конце третьей части, в партии валторны, типа выписанного *accelerando*. Заметим, что линия уменьшений длительностей в конце приводит к штриху тремоло и подключению нового тембра (трубы):

Б. Тищенко. Третья симфония



Во множестве моментов «Медитаций» Тищенко многообразно варьируется эта модель, принимая облики индивидуальных мелодических мотивов. Вот несколько характерных примеров из первой и третьей частей:

Б. Тищенко. Третья симфония

Нарастанию или спаду ритма придается характер движения, естественного, как дыхание, вольного, как импровизация, как наигрывание для себя. В этом чувстве первозданности, безыскусности, нескованности, спонтанности очень своеобразно выразилось присущее музыке Тищенко народно-национальное начало, сказавшееся в наигрышном строении сольных инструментальных реплик Третьей симфонии, «симфонии наигрышей». Применяя свободные ритмические прогрессии, Тищенко полностью расплавляет в своей композиции сериальную технику. Те музыкальные параметры, которые в сериализме были расщеплены, — звуковысотность, ритм, артикуляции и другие, — у него слиты воедино, и так органично,

как если бы никогда не существовали порознь; они подчинены единому интонационному движению, интонационному жесту.

Разбирая ритмику Тищенко, скажем и о других индивидуальных находках композитора в этой важной для него музыкальной сфере.

Не придерживаясь в сочинениях (до середины 70-х годов) какой-либо ритмической системы, сложившейся и распространенной у других авторов, Тищенко вырабатывает индивидуальную ритмическую технику, которую применяет в отдельных разделах своих сочинений. Заключается она в разнообразной вариантности простейших исходных ритмических единиц. Музыкальный эффект такой вариантности — длительное статическое состояние, его одноплановое разворачивание без каких-либо заметных качественных изменений. Пример — основная (вторая) тема финала Третьей фортепианной сонаты:

Б. Тищенко. Третья соната, IV ч.

Простой напев-наигрыш носит ярко русский народный характер, который связан и с диатоническими, и пентатоническими попеvками и со свободной нерегулярностью ритма. В организации ритма участвуют в основном две длительности, четвертная и половинная, которые вариантно группируются (кроме них, однократно включаются половинная с точкой и одна пара восьмых):





## Заключение

История русской музыки в одной лишь профессиональной ее ветви богата многообразием ритмических систем. Общая «сумма» систем и форм ритмической организации в отечественной музыке приблизительно равна ритмическим накоплениям западноевропейского музыкального творчества, начиная с послеантичных времен. По общему характеру этих систем, по некоторым этапам ритмической эволюции русская музыкальная культура обнаруживает органическую общность с западноевропейской. И хотя нельзя сказать, что русская ритмика оказалась совершенно невосприимчивой к восточным «впечатлениям», моменты взаимодействия ограничиваются здесь только деталями, элементами, включенными в систему европейского типа. Они ограничены и исторически — относятся преимущественно к XIX веку, создавшему художественную сферу «русского Востока».

Кардинальным принципом характеристики ритма и рассмотренная его в глобальном масштабе является установление либо мелодической, либо ударной его природы. Для Европы определяющим был мелодический характер ритма, в то время как для неевропейских стран и континентов в такой же мере существенным был ритм ударного характера (Африка, Латинская Америка, Средняя Азия, Закавказье). В истории русской музыки мелодическая основа ритма была даже более сильной, чем в западноевропейских странах, благодаря многовековому жесткому ограничению профессиональной музыки исключительно материалом певческих голосов, отказом от каких-либо инструментов вообще. И хотя в военном обиходе музыкальные инструменты существовали, и ударные занимали там свое законное место, это была область прикладного назначения. Огражденная и от каких-либо моторных, телесно-танцевальных ритмоинтонаций, древнерусская профессиональная музыка отличалась высокой духовностью содержания, сказавшейся в характере ее мелоса и в последующие эпохи.

Несмотря на принадлежность к европейской цивилизации, русская музыка и ее ритмика были глубоко автономны, а в средневековье их самобытность достигала такой же исключительности, как, например, в средневековой Грузии или Армении. И как факт национальной истории следует подчеркнуть — это показывает анализ музыкальной ритмики, — что русская музыка за всю историю своего существования самой отграниченно-самобытной была именно в средневековье (вполне очевидно — в XV—XVI, отчасти в XVII веках), когда «лексические» элементы ее языка не имели никаких совпадений с музыкальной «лексикой» других народов.

Подытоживая проведенное исследование, попытаемся выделить национально-типологические черты русской музыкальной ритмики, общие для русской музыки разных периодов. Подчеркнем лишь, что находимые сравнительно-историческим путем общерусские элементы музыкального ритма ни в коей мере не должны пониматься как способы воплощения какой-

либо априорной «русской идеи» или как выражение predetermined национальной имманентности. Нет, подобная общность — результат объективно сложившихся исторических обстоятельств и сумма культурных традиций.

Одно из типических ритмических свойств русской музыки уже было названо — это мелодическая, а не ударная природа ритма.

Другое свойство, сквозной линией проходящее через эпохи русской истории, — связь музыки со словом. Конечно, связь музыкальной ритмики со словом типична и для других национальных культур. Национально специфичен конкретный результат этого взаимодействия: отражение смыслового содержания словесного текста, преломление фонетики, ритмики, «мелодики» русского языка и различных литературно-поэтических и фольклорных жанров, отражение принципов стихотворной метрики разных типов и принципов прозы, образование на основе словесных ритмоформул музыкальных ритмоинтонаций, просодическое согласование музыкального и словесного текста. Соответствие вокальной мелодии слову ревностно охранялось в русской культовой музыке на протяжении всей ее истории (музыка как «словесная мелодия», по Разумовскому). Ритмика русского языка, ритмика фольклорных и авторских текстов дала жизнь русским классическим музыкальным ритмоформулам (дактилям, 5-дольникам, зеркальным 3-дольникам). Национально неповторимый ритмико-фонетический строй русского языка с его преломлением, в частности, в фольклорной поэзии, стал мощным импульсом ритмической революции, совершенной в XX столетии Стравинским. Заметно меньшей стала творческая связь слова с музыкой у советских композиторов, по причине произошедшего в XX веке полного отделения музыкального образования от филологического, то есть музыки от словесности.

Проведенной через века общерусской установкой музыкально-го ритма было требование асимметрии. Не симметричные, рифмованные стихи, а свободная проза лишь с некоторыми чертами стиха (мы говорили о «строчной прозе») была основой древнерусской профессиональной музыки. И вся русская музыка, так или иначе продолжившая древнерусскую традицию, не миновала и ее ритмической специфики, ее асимметрии. Как нельзя более четко это отношение к древнерусскому ритмическому принципу, понимаемому как исконно русский, выражено в единственной специальной книге о ритме, опубликованной в XIX веке — «О свободном или несимметричном ритме» Львова.

Чрезвычайно примечательно, что и мысль о специфическом русском народном ритме также сконцентрировалась на идее асимметрии. Большинство русских народных жанров имеет симметричный принцип ритма, и только один жанр — протяжная песня — отличается свободой от тактовой метричности, которая и расценивалась как асимметрия. Но жанр протяжной песни занял совершенно особое место в русской культуре. Он был национально самобытным, не свойственным другим народам, и поэтому стал исходной точкой в идейно-эстетической оценке народно-национального своеобразия.

Композиторами-классиками XIX века такие асимметричные элементы ритма, как переменность такта и неквадратность, насаждались под знаменем народно-национальной характерности. И хотя все великие русские классики XIX века опирались как на ведущий принцип на регулярность и симметрию, идея асимметричности была у них излюбленной.

В XX веке нерегулярный ритм установился как всеобщая система, причем важнейшим импульсом, как мы говорили, послужили как раз накопления асимметрии в русской музыке. Принцип словесной прозы как основы для музыки в XX веке утвердился и в западноевропейской музыке. А в русской — нерегулярность стала системным качеством ритмики Шостаковича, в своеобразных формах запечатлелась и у Прокофьева, несмотря на системную регулярность его ритмики в целом. С середины XX века все изобретаемые новые ритмические формы служили организации только ритмической асимметрии. Таким образом, ритмический принцип асимметрии красной нитью прошел через всю историю русской музыки, вызываемый к жизни в разные эпохи различными эстетическими установками.

Общерусская асимметрия ритма имела, однако, определенные границы и специфическую окраску, выделяющую ее на фоне нерегулярной ритмики соседних народов. Так, для русской музыки в большинстве ее периодов, до XX века, не была характерна асимметрия наименьших временных единиц. Не были типичными ни древнегреческое «иррациональное отношение», содержащее небольшое удлинение меры, ни «неравнодольные такты» болгарской народной музыки, ни «хромые ритмы» средневековой турецкой музыки (не говоря уже об изощренных асимметричных староиндийских ритмоформулах). Только в начале XX века, в основном у позднего Скрябина и раннего Стравинского, русская музыка подошла к посягательству на покой наименьшей временной единицы и выработала асимметрию в «микроритмической» области. Но примечательно, что в дальнейшем у крупнейших классиков советской музыки, Прокофьева и Шостаковича, не произошло ни закрепления этой, уже найденной, нерегулярности, ни выработки каких-либо других ее форм. Как мы отмечали, одной из характерных черт советской музыки стала сравнительная темпоагогическая стабильность. За этими ритмическими особенностями стоит определенная ровность эмоционального тонуса, пластичность воплощенного в музыке движения, жеста, интонации, что составляет одно из показательных типологических свойств русского музыкального мироощущения.

В русской музыке специфична и вся последовательность исторически сложившихся ритмических систем и некоторые отдельные системы и формы организации ритма.

К числу наиболее ярких по национальному своеобразию относятся: прежде всего система знаменного ритма, также мономерная организация болгарского, греческого, киевского распевов и многоголосных служб, а затем, в эпоху XX века, ритмика Шостако-

вича (в некоторых аспектах), ритмика Уствольской, кроме того, ритмоформулы дактилей, 5-дольников и зеркальных 3-дольников русской классики XIX века, отчасти унаследованные затем советской музыкой (Прокофьев, Свиридов).

Интересно видеть национальную специфику и в преломлении инонациональных воздействий (почти исключительно западноевропейских и в очень небольшой мере восточных). Русские композиторы показывают здесь и умение понять и усвоить новую систему музыкального мышления в полной мере, и настойчивое стремление и талант на этой основе созидать искусство самобытное. Разительный пример — творчество Бортнянского, взятое в его отношении к европейской тактовой системе. Когда обращаемся к операм Бортнянского, перед нами «всем классикам классик»: такт, квадратность, «метрический период» функционируют у него так безукоризненно, как, наверное, ни у кого в Европе. Когда берем его хоровые концерты, видим своеобразного русского композитора, выдерживающего древнерусскую традицию «свободного или несимметричного ритма» вопреки торжествующим в Европе классицистским принципам: хотя такт довольно четок, но общеевропейской квадратности как нормы нет и в помине, словно композитор о ней никогда не слыхал; музыкальные формы, основанные на прозаическом тексте, свободны и индивидуальны, как будто кто-то другой, а не Бортнянский писал разграфленные рондо «Сокола» и «Сына-соперника». Или, на самом позднем этапе, — усвоение ритмических серий: советские композиторы вооружены полным знанием техники серий, но используют ее только как технику звучащую, а не технику на бумаге.

Говоря о своеобразии ритмики русской музыки в сравнении с западноевропейской, можно набросать несколько штрихов и к обрисовке встречных влияний русской музыкальной ритмики на западноевропейскую. Русская музыка воздействовала на Запад своим неповторимым народно-национальным колоритом. Экзотическую привлекательность для западного искусства составили, в частности, и национально-характерные нерегулярные ритмы. Так, Бетховен, взявший в качестве темы для Двенадцати вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» мелодию, близкую «Камаринской», чутко сохранил в ней затейливое противоречие мотива с тактом и использовал своеобразный асимметричный 5-такт (редкий в классических двухчастных формах). В руках величайшего европейского классика национальный материал сохранил яркость своих природных красок. Показательный пример влияния Стравинского на музыкальный язык французской «шестерки» — Соната для гобоя и фортепиано Пуленка. Прельщенный заразительными для француза ритмическими находками, Пуленк перенял самоочевидные ритмоинтонации Стравинского, складывающиеся из асимметричного акцентного и временного варьирования (в первой части сонаты дана квазицитата из первой части Концерта для скрипки Стравинского с временным варьированием в мелодии и акцентным варьированием в басу). Русский мастер почерпнул эти

ритмоинтонации из фонем русского языка, французский же автор использовал их как чистую музыку. И соната Пуленка заговорила вдруг с характерно «русским акцентом», но расслышать это, пожалуй, доступно только русскому уху.

В ритмической системе более позднего французского композитора, Мессиана, отразились ярко нерегулярные формулы смешанных тактов Римского-Корсакова и Стравинского, превратившись в «ритмы с прибавленной точкой, маленькой длительностью или паузой», то есть в явления «микроритмической» асимметрии, в основном не свойственные русской школе.

Необычный для своего стиля ритмический элемент воспринял от русской музыки Шёнберг. В одном из моментов оперы «Моисей и Аарон» в изображении плясок вокруг золотого тельца, то есть возвращения народа к язычеству, глава нововенской школы ввел плясовые ритмы, напоминающие танец кормилиц из «Петрушки», — некое подобие песни «Ах вы, сени, мои сени», цитированной Стравинским в его балете. Народно-игровой ритм с плясовыми повторами звуков и временным варьированием полевки — вот то инородное тело, которое инкрустировал Шёнберг в экспрессионистскую ткань своей оперы (см. 3-ю сцену II акта, т. 406 и следующие).

Безусловны национальные особенности и в состоянии отечественной теории музыкального ритма.

Как это свойственно и другим национальным культурам, в русской музыке теория музыкального ритма тесно взаимодействовала с теорией словесного ритма, с теорией стихосложения. К XIX веку соотношение между этими соприкасающимися учениями оказалось следующим. В то время, как в классическом музыкальном творчестве рождались все более яркие и оригинальные ритмические новации, методом, с помощью которого композиторы осознали ритмическую морфологию своих произведений, почти безраздельно была теория поэтического слова. Опора музыкантов на теорию стихосложения предопределила одну из доминирующих тем отечественных работ о ритме — трактовку поэтических стоп в музыке.

Еще одна характерная черта связана с пониманием ритма не как самодовлеющей субстанции, а только как элемента целостной композиции. Поэтому другой превалирующей темой русских исследователей ритма стала взаимосвязь ритма с формой (сами работы на ту и другую тему были указаны во Введении).

Обратим внимание на соотношение композиторской теории и композиторской практики русской музыки в их решении проблемы ритма.

Здесь сразу же бросается в глаза следующее противоречие: высокая теоретическая осознанность ритмических средств в их практическом применении, едва ли не у каждого русского композитора, и полное отсутствие специальных композиционных учений о ритме как обобщения композиторского опыта и построения каких-либо индивидуальных теоретических систем сочинения ритма.

О том, насколько осознанным было использование средств ритма в русской музыке, свидетельствуют многочисленные исторические материалы и документы — и древнерусские азбуки, перечисляющие и толкующие знамена, то есть прежде всего ритмоформулы, и письма, мемуарные материалы Глинки, Балакирева, Кюи, Чайковского, Танеева, Мясковского, Прокофьева и других композиторов, критические статьи и заметки русских композиторов.

И далеко не все, что обдумывалось и практически воплощалось композиторами в области ритма, получало хоть какие-то авторские объяснения. Поразительный пример — ритмика Стравинского. Этим русским классиком XX века еще в ранний период была выработана строгая композиционная система ритма, которой он придерживался на протяжении почти всего творческого пути, вплоть до позднего, додекафонного периода. И эта система была движущей силой его музыкальных форм. Тем не менее, композитор нигде ни словом не обмолвился о секретах своего ритмического мастерства. И только анализ музыки дал возможность раскрыть сущность ритмической системы Стравинского, установить основные композиционные принципы его ритма (что и было предпринято автором этих строк и изложено в книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века»).

Несклонность к теоретическому декларированию композиционной техники вообще и ритмической в частности сказалась и в состоянии ритмической теории на позднейшем этапе у русских советских композиторов от середины XX века. Если на Западе Ноно и Штокхаузен объявляли новые ритмические концепции в своих докладах и статьях 50-х годов, Мессиан дал теоретическое предисловие к «Модусам длительностей и интенсивностей» для фортепиано, Блахер также написал теоретическое разъяснение изобретенным им «варьированным метрам» в виде предисловия к «Семи орнаментам» для фортепиано, то Уствольская, Тищенко, разработавшие индивидуальные, оригинальные, ни откуда не заимствованные формы ритмической организации, не провозглашали их печатно, а лишь использовали в собственной творческой практике.

Было бы сложной задачей объяснить все случаи необнародования русскими композиторами своих ритмических достижений, но в последнем случае, когда сопоставляются западные и русские советские композиторы 50—70-х годов, можно было бы отметить следующее. В западной культуре 50-х годов выявилась не только конструктивная теоретическая мысль о музыке, но и конструктивистская тенденция в эстетике, в направленности творчества. В советской же музыке, как мы отмечали в пятой главе, конструктивистский этап не наступал вообще. Отечественным композиторам оказалось чуждым теоретизирование ради теории, ради построения рационалистических концепций: техника интересовала их лишь ради творческой практики.

Последствия же теоретической необобщенности русской музыкальной ритмики были (и остаются в настоящее время), конечно, негативными. Ведь в истории русской музыкальной культуры не-

однократно происходили столь резкие и глубокие переломы, что линия живой преемственности не раз прерывалась. В этих случаях только теория могла бы в нужный момент удержать необходимые представления о некогда существовавшем явлении. Так, «монументальный свод мелодических сокровищ», как назвал Асафьев знаменный распев, после его быстрого заката в XVII веке до настоящего времени остался пока не раскрытым в его художественной ценности и красоте из-за слабой теоретической очерченности выразительных элементов и, пожалуй, в первую очередь из-за полной затуманенности «черт лица» знаменного распева — его ритма.

Теоретическая необобщенность многократно препятствовала новым поколениям музыкантов обогатить себя отечественным музыкальным опытом предшествующих поколений. Как мы отмечали, например, в ритмике Мясковского не сказались ритмические находки Чайковского или Римского-Корсакова. Но если бы у Мясковского — мыслителя, критика, профессора, воспитателя поколений — была в распоряжении какая-либо теоретическая систематизация ритмических достижений великих русских классиков, думается, она не могла бы не активизировать творческую мысль этого крупнейшего советского музыканта.

Только один положительный момент, в качестве оборотной стороны медали, можно усмотреть в ситуации теоретического неведения. Где нет суждений, там нет и осуждений. В отечественной теории музыкального ритма не сложилось каких-либо догм и догматизма. И если с точки зрения догматов теории гармонии на протяжении XX века самая разная по содержанию и значению музыка осуждалась за атонализм и додекафонию, то та же самая музыка не осуждалась за асимметрию или безакцентность ритма. В русской музыке ритмическая область — это аспект творчества, свободный от теоретической предвзятости.

В тех же случаях, когда теоретический трактат все же появлялся, он имел огромное воздействие на мысль и практическую деятельность русских музыкантов. Так, исключительно популярными были идеи Львова, изложенные им в книге «О свободном или несимметричном ритме». Цитаты из нее постепенно становились настоящей русской ученой традицией (прежде всего в трудах по истории и теории русского церковного пения), а влияние на практику было прямым и непосредственным.

В четвертой главе цитировалось следующее высказывание Римского-Корсакова: «что же касается ритма, то я и сам как-то не понимаю, что именно писать о нем. Только чувствую внутренне, что значение его в искусстве громадно» (разрядка моя. — В. Х.). Эта книга, имеющая одной из своих основных целей рассмотреть и обобщить основные понятия по теории музыкального ритма на отечественном материале, направлена на то, чтобы предоставить возможность современному музыканту достаточно осознанно говорить о ритмическом элементе, выступающем в музыке, по словам Римского-Корсакова, «как средство наиболее универсальное и неограниченное».

## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ ПО РИТМУ

- Брахея моносемос — наименьшая длительность в древнегреческой метрике и ее графический знак.
- Гемiola — полуторная ритмическая пропорция (2 : 3).
- Дактилический род — древнегреческая ритмическая пропорция (2 : 2), связанная со строением дактилической стопы.
- Деци тала — таблица 120 индийских ритмоформул, составленная индийским ученым XIII века Шарнгадевой.
- Долготный акцент — акцент при помощи более долгого звука.
- Дохмий — древнегреческая стопа, имеющая пропорцию 3 : 5.
- Квалитативность — тоническое стихосложение; стиховая ритмическая система, основанная на различии слогов по ударности и безударности.
- Квантитативность — древняя ритмическая система, основанная на различии долгих и кратких слогов и звуков, независимо от ударений.
- Клáuзула — ритмическое окончание стихотворной строки или прозаической фразы.
- Лейма — стихотворная пауза.
- Модус ритмический — определенный принцип построения ритмоформул в европейской модальной системе XII—XIII веков.
- Мономерность — система ритмической организации, основанная на какой-либо одной единице ритмического «счета».
- Мора — длительность короткого слога в античной метрике, то же, что хронос протос.
- Ordo — ритмоформула определенной протяженности в модальной ритмике XII—XIII веков.
- Пеонический род — древнегреческая ритмическая пропорция (2 : 3), связанная со строением стопы пеона.
- Пиканда — ритмическая фигура в размере  $\frac{6}{4}$ .
- Проклитика — слово, теряющее свое ударение и ритмически примыкающее к последующему слову и его ударению.
- Сесквильтера — пропорция  $\frac{3}{2}$  (подобна гемioле).
- Сесквикварт — пропорция  $\frac{5}{4}$ .
- Сесквигитерция — пропорция  $\frac{4}{3}$ .
- Talea — «стержень», повторяющаяся ритмическая последовательность во французском изоритмическом мотете.
- Усуль — самостоятельная партия ударных, основанная на определенных ритмоформулах, в восточных музыкальных культурах.
- Хронос протос — «первичное время», длительность короткого слога в древнегреческой метрике, то же, что мора.
- Эмфатический акцент — «ораторский акцент», в отличие от акцента метрического выделяющий не ударные доли стиховой метрической схемы, а подчеркивающий интонационно наиболее выдающиеся эмоционально-смысловые моменты стихотворного, а также прозаического текста.
- Энклитика — слово, теряющее свое ударение и ритмически примыкающее к предыдущему слову и его ударению.
- Эпитрит — древнегреческая стопа, имеющая пропорцию 3 : 4.
- Ямбический род — древнегреческая ритмическая пропорция 1 : 2, связанная со структурой ямбической стопы.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ<sup>1</sup>.

На русском языке:

1. Ленин В. И. Проект программы нашей партии. — Полн. собр. соч., т. 4.
2. Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. 2-е изд., т. 7.
3. Абезгауз И. Об одной ритмической фигуре. — Сов. музыка, 1970, № 2.
4. Аверинцев С. С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В кн.: Из истории культуры средних веков и возрождения. М., 1976.
5. Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1970, вып. 1.
6. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947.
7. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект. М., 1977.
8. Аракишвили Д. И. Обзор народной песни восточной Грузии. Тбилиси, 1948.
9. Арановский М. Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко». — В кн.: С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.
10. Архангельский В. А. Ритм и исполнение (ритм как основа исполнения). 1946. Рукопись. — Б-ка МДОЛГК им. П. И. Чайковского.
11. Асафьев Б. В. Избр. труды. М., 1954, т. 3.
12. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
14. Асафьев Б. В. Напутствие. — Избр. труды. М., 1955, т. 4.
15. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. Там же.
16. Атаян Р. А. Вопросы изучения и расшифровки армянской хазовой нотации: Автореферат кандидатской диссертации. Ереван, 1954.
17. Беляев В. М. Вступительная статья. — В кн.: Трутовский В. Собр. русских простых песен с нотами. М., 1953.
18. Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.
19. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1963, вып. 2.
20. Беляев В. М. Происхождение знаменного распева. — Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966.
21. Березовский В. В. Русская музыка. Спб., 1898.
22. Березуцкая Г. К проблеме национального в русской гармонии. 1978. Дипломная работа. — Б-ка МДОЛГК им. П. И. Чайковского.
23. Бларамберг П. Русская народная песня и ее влияние на музыку. — Этнографическое обозрение, 1898, № 2, кн. 37.
24. Бортнянский Д. С. Опера «Сокол», партитура. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1975, вып. 5.
25. Бражник М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
26. Буало Д. Н. Поэтическое искусство. М., 1957.
27. Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967.
28. Вагнер Р. Обращение к друзьям. — В кн.: Вагнер Р. Письма, дневники, обращение к друзьям. Спб., 1911, т. 4.
29. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1972, вып. 1: Ритмика.
30. Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза. — В кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.
31. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938.

<sup>1</sup> В список литературы включены только те работы, на которые даются ссылки в тексте.

32. Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. М., 1976, вып. 2.
33. Владышевская Т. Ф. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2.
34. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко. — В кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975.
35. Владышевская Т. Ф. Ранние формы древнерусского певческого искусства: Кандидатская диссертация. М., 1975.
36. Вознесенский И. И. Болгарский распев в России. Киев, 1891 (ч. 2 — в кн.: Вознесенский И. И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Киев, 1888—1893, ч. 1—3).
37. Вознесенский И. И. Греческий распев в России. Киев, 1893 (ч. 3 — там же).
38. Вознесенский И. И. Киевский распев и дневные стихирные напевы на «Господи возвах» (техническое построение). Киев, 1888 (ч. 1 — там же).
39. Вознесенский И. И. О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др. Кострома, 1908.
40. Вознесенский И. И. Церковное пение православной юго-западной Руси. М.; Спб., 1898, вып. 1.
41. Волков А. Об оперной форме у Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность. М., 1967, вып. 5.
42. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950.
43. Гвахария В. А. Основы древнегрузинской гимнографии: Автореферат докторской диссертации. Тбилиси, 1968.
44. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт на Украине. — Сов. музыка, 1973, № 3.
45. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст. — *Musica antiqua*. Bydgoszcz, 1969, N 2.
46. Гинцбург Д. Г. О русском стихосложении. Пг., 1915.
47. Глазунов А. К. Музыкальное наследие. Л., 1960, т. 2.
48. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. — Полн. собр. соч., М., 1973, т. 1: Литературные произведения и переписка.
49. Глинка М. И. Полн. собр. соч. М., 1973, т. 1: Литературные произведения и переписка.
50. Данько Л. С. Прокофьев в работе над «Дуэней» (создание либретто). — В кн.: Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962.
51. Декарт Р. Компендиум музыки. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971.
52. Демин А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М., 1977.
53. Дилецкий Николай. Идея грамматики мусикийской. / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1979, вып. 7.
54. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский. М.; Л., 1950.
55. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970.
56. Должанский А. О связи между ритмом русской речи и русской музыки. — В кн.: Должанский А. Избр. статьи. Л., 1973.
57. Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975, вып. 3.
58. Захарова О. Риторика и немецкая музыка XVII — первой половины XVIII века: Кандидатская диссертация. М., 1981.
59. Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
60. Златоустова Л. В. Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962.

61. Иванов В. Ф. Хоровое творчество Д. С. Бортнянского: Кандидатская диссертация. Киев, 1972.
62. Калашников Л. Азбука церковного знаменного пения. Киев, 1908.
63. Карастоянов Б. П. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева — *Musica antiqua*. Bydgoszcz, 1975, N 4.
64. Катуар Г. Музыкальная форма. М., 1934, ч. 1: Метрика.
65. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
66. Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков. — Сов. музыка, 1973, № 3.
67. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
68. Кирхер А. Мусургия универсалис. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971.
69. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
70. Компанейский Н. Итальянец ли Бортнянский? — В кн.: Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова. Спб., 1908.
71. Кон Ю. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
72. Конюс Г. Э. *Adagio sostenuto*, сонаты Бетховена оп. 27, № 2 в метротектоническом освещении. — В кн.: Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965.
73. Конюс Г. Э. Анализ *Adagio* Патетической сонаты Бетховена. — Там же.
74. Конюс Г. Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932.
75. Конюс Г. Э. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933.
76. Конюс Г. Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (К изучению вопроса). М., 1935.
77. Кораблева К. Духовные стихи как памятники знаменного распева (стихи покаянные). — *Musica antiqua*. Bydgoszcz, 1975, N 4.
78. Корнев И. Предисловие к «Грамматике мусикийской». [«Мусикия»] — В кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973.
79. Корш Ф. О русском народном стихосложении. — В кн.: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Спб., 1901, т. 67, № 8.
80. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. Массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы. Минск, 1975.
81. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. Рига. Латгосиздат, 1953.
82. Крестьянин Федор. Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1974, вып. 3.
83. Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.
84. Кюи Ц. А. Избр. статьи. Л., 1952.
85. Кюи Ц. А. Русский романс. Спб., 1896.
86. Левашев Е. М. Василий Алексеевич Пашкевич и русский музыкальный театр его времени: Кандидатская диссертация. М., 1974.
87. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. М., 1972, т. 1.
88. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938, вып. 1.
89. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. М., 1952, т. 1.
90. Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.; Л., 1962.
91. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
92. Лозовая И. Е. О мелодическом строении древнерусских напевов. 1976. Дипломная работа. — Б-ка МДОЛГК им. П. И. Чайковского.

93. Львов А. О свободном или несимметричном ритме. Спб., 1858.
94. Львов—Прач. Собр. народных русских песен с их голосами / Предупреждение Н. А. Львова. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1955.
95. Маггид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев. — Временник отдела теории и истории музыки, Л., Гос. НИИ, 1927, вып. 3.
96. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
97. Малер Г. Письма. Воспоминания. М., 1968.
98. Маскевич. Дневник. — В кн.: Сказания современников о Дмитрие Самозванце. Спб., 1859, ч. 2.
99. Мельгунов Ю. Н. Элементарный учебник музыкальной ритмики. — В кн.: Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1907, т. 3, вып. 1: Материалы по музыкальной ритмике Ю. Н. Мельгунова, Ф. Е. Корша и Н. Д. Кашкина.
100. Мессиаен О. Четыре ритмических этюда. Л., 1974. Предисловие к этюду № 2.
101. Металлов В. Азбука крюкового пения. М., 1899.
102. Металлов В. О национализме и церковности в русской духовной музыке. М., 1912.
103. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
104. Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII в. М.; Л., 1941.
105. Мострас К. Г. Ритмическая дисциплина скрипача. М.; Л., 1951.
106. Музыка на Полтавскую победу / Сост., публикация, исследование и комментарий Вл. Протопопова. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1973, вып. 2.
107. Мусоргский М. П. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
108. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
109. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
110. Никишов Г. А. Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII вв.: Кандидатская диссертация. Л., 1975.
111. Новые памятники знаменного распева / Сост. и вступ. статья М. Бражникова. Л., 1967.
112. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960.
113. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
114. Орлова Е. М. Романсы Чайковского. М.; Л., 1948.
115. Пазовский А. Записки дирижера. М., 1966.
116. Памятники знаменного распева / Сост. и вступ. статья М. В. Бражникова. М., 1974, вып. 2.
117. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
118. Папаристо А. Эпико-исторические и свадебные песни Албании. 1956. Дипломная работа. — Б-ка МДОЛГК им. П. И. Чайковского.
119. Партесний концерт / Упорядник и автор вступительной статьи Н. О. Герасимова-Персидська. Київ, 1976.
120. Пашкевич В. А. Опера «Скупой»: партитура / Публикация и исследование Е. Левашева. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1973, вып. 4.
121. Перетц В. Н. Заметки и материалы для истории песни в России. — Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Спб., 1901, т. 6, кн. 2.
122. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Спб., 1900, т. 1, ч. 1: Из истории русской песни.
123. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. (Из истории песенной силлабической поэзии). — Ученые записки Московского заочного пединститута. М., 1958, вып. 1.
124. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. М., 1955, вып. 1.

125. Потулов Н. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви. М., 1872.
126. Праут Э. Музыкальная форма / Перевод С. Л. Толстого. М., 1917.
127. Преображенский А. Греко-русские параллели XII—XIII в. — В кн.: *De musica*. Л., 1926, вып. 2.
128. Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1973.
129. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.
130. Прокофьев С. С. Об опере «Игрок». — В кн.: Сергей Прокофьев, 1953—1963. М., 1962.
131. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. М., 1977.
132. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
133. Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961.
134. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
135. Протопопов В. В. Контрастно-составные формы. — Сов. музыка, 1962, № 9.
136. Протопопов В. В. Неизвестное пособие по теории музыки XVIII в. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1975.
137. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., Музгиз, 1948.
138. Разумовский Д. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.
139. Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867—1869, вып. 1—3.
140. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Перевод Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1898.
141. Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов / Перевод Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1901.
142. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1955, т. 1.
143. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1963, т. 2.
144. Римский-Корсаков Н. А. Письма. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1963, т. 5.
145. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л., 1974.
146. Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.
147. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М., 1975.
148. Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. 1967. Рукопись. — Кабинет народной музыки при МДОЛГК им. П. И. Чайковского.
149. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков: Хрестоматия / Сост. и исследование Н. Д. Успенского. Л., 1976.
150. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.
151. Рыцарева М. Из творческого наследия Бортнянского. — В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
152. Сарти Дж. Объяснение на музыку... / перевод Н. Львова. — Пашкевич В., Сарти Дж., Каноббио К. Начальное управление Олега. [Спб.], 1791.
153. Сахаров И. Исследования о русском церковном песнопении. — Журнал Министерства народного просвещения. Спб., 1849, ч. 61.
154. Сван А. Й. О способах гармонизации знаменного распева. — *Anfänge der slavischen Musik*. Bratislava, 1966.
155. Серегина Н. С. Художественный стиль древнерусского певческого искусства XVI—XVIII веков: Кандидатская диссертация. Л., 1975.
156. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. — Избр. статьи. М.; Л., 1950, т. 1.
157. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.

158. Смоленский Ст. В. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.
159. Смоленский Ст. В. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Спб., 1910.
160. Смоленский Ст. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. — В кн.: Памятники древней письменности и искусства. Спб., 1904, СLI.
161. Смоленский Ст. В. О древне-русских певческих нотациях. — В кн.: Памятники древней письменности и искусства. Спб., 1901, СXLV.
162. Смоленский Ст. О собрании древне-певческих рукописей в Московском синодальном училище хорового пения. — Русская музыкальная газета, 1899, № 14.
163. Смотрицкий М. Грамматики славенскія правильное синтаagma. Эвю, 1619.
164. Сокальский П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
165. Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
166. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1972.
167. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М., 1979.
168. Стасов В. В. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене. — В кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1978, вып. 4.
169. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
170. Стратиевский А. Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева «Игрок». — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.
171. Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. — American Contribution to the Sixth International Congress of Slavists. Mouton; Hauge; Paris, 1968, v. 1.
172. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
173. Тищенко Б. Аннотация к пластинке: Г. Устовольская. Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано. Соната № 3 для фортепиано (фирма «Мелодия», стерео с 10 — 07151 — 52).
174. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
175. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
176. Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения (Из истории литургического произношения в России). М., 1968.
177. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
178. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.
179. Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Спб., 1860.
180. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. М., 1928—1929, т. 1—2, вып. 1—7.
181. Финдейзен Н. Ф. Петровские канты. — Известия АН СССР, 1927.
182. Фомин Е. И. Опера «Ямщики на подставе»: партитура / Публикация и исследования Ю. В. Келдыша, И. М. Ветлицкой. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства. М., 1977, вып. 6.
183. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.
184. Харлап М. Г. Метр. Метрика. — Муз. энциклопедия. М., 1976, т. 3.
185. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
186. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
187. Холопова В. Н. Внимание ритму! — Сов. музыка, 1964, № 7.
188. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
189. Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма

(Русские музыкальные дактили и пятидольники). — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

190. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., 1980.
191. Холопова В. Н. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации). — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
192. Холопова В. Н. О природе неквадратности. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
193. Холопова В. Н. О ритмике Прокофьева. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
194. Холопова В. Н. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4.
195. Холопова В. Н. Ритм и форма. — Сов. музыка, 1963, № 3.
196. Холопова В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
197. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962.
198. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
199. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1953, т. 2.
200. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1965, т. 9.
201. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1971, т. 13.
202. Чайковский П. И. Редакторские примечания в изд.: Бортнянский Дм. Полн. собр. соч. М., 1881, т. 1 Б, вып. 1.
203. Чешихин В. История русской оперы. М.; Лейпциг, 1905.
204. Шишаков Арк. О тактовой черте (в защиту композиторской записи). — Сов. музыка, 1935, № 7.
205. Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
206. Юдкин И. Н. Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма. Киев, 1978. Рукопись.
207. Янчук Н. О музыке былин в связи с историей их изучения. — В кн.: Русская устная словесность. М., 1919, т. 2.
208. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. М., 1969.
209. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Л., 1959, т. 1.
210. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Л., 1960, т. 2.

#### На иностранном языке:

211. *Antologia Graeca carminum christianorum*. Adornaverunt W. Christ et Parankas. Leipzig, 1871.
212. Bellermann H. Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts erläutert durch H. Bellermann. 4. Aufl. herausgegeben von H. Husmann. Berlin, 1963.
213. Berg A. Was ist atonal? — Schweizerische Musikzeitung. Zürich, 1945, № 2.
214. Blacher B. Ornamente für Klavier. Berlin; Wiesbaden, 1951 [Vorrede].
215. Deutsch D. F. Webern als Lehrer. — Melos, 1960, № 4.
216. Dumesnil R. Le rythme musical. Essai historique et critique. Paris, 1921.
217. Flik G. Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg, 1936.
218. Floros C. Über Zusammenhänge zwischen den Musikkulturen des Ostens und Westens im Mittelalter. — Musica antiqua, Bydgoszcz, 1975, № 4.
219. Gorczycka M. Rola rytmu u Prokofiewa i Bartoka. O twórczosci Sergiusza Prokofiewa. PWM, 1962.
220. Hanslik E. Musikkritiken. Leipzig, 1972.

221. Koschmieder E. Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. Lief 2. München, 1955.
222. Koschmieder E. Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation. — Festschrift für Dmytro Cyževskýj. Berlin, 1954.
223. Ligeti G. Pierre Boulez. — Die Reihe. Wien, 1958, N° 4.
224. Lissa Z. Integracja rytmiczna w "Suicie scytyjskiej" S. Prokofiewa. PWM, 1962.
225. Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris, 1944.
226. Miller G. A. The magical number seven, plus or minus two: some limits in our capacity for processing information. — Psychological review, 1956, vol. 63, N° 2. То же на русском яз.: Миллер Дж. Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию. — В кн.: Инженерная психология: Сб. статей / Под ред. Д. Ю. Панова и В. П. Зинченко. М., 1964.
227. Palikarova-Verdeil R. La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle). Copenhague, 1953.
228. Patrologiae graeca. IOANNOY, TOY ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, 1860, t. 96.
229. Riemann H. Große Kompositionslehre. Berlin; Stuttgart, 1902, 1. Band.
230. Riemann H. Grundriß der Kompositionslehre. Leipzig, 1910.
231. Riemann H. Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig, 1928.
232. Riemann H. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen. Berlin, 1920, 3 Bände.
233. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903.
234. Sachs C. Rhythm and Tempo. New York, 1953.
235. Swan A. J. The znamenny chant of the Russian church. — The Musical Quarterly, 1940, N° 3.
236. Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine musical notation. — Monumenta musicae byzantinae. Copenhagen, 1935, v. 1.
237. Velimirovič M. M. Byzantine elements in early slavic chant. Copenhagen, 1960.
238. Webern A. Schönbergs Musik. — Arnold, Schönberg. München, 1912.



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абезгауз И. В. 162, 269  
 Аверинцев С. С. 20, 269  
 Агарков О. М. 15, 269  
 Адрианова-Перетц В. П. 83, 269  
 Алексий, митроп. 25  
 Андерсен Х. К. 244  
 Аракишвили Д. И. 59, 269  
 Арановский М. Г. 269  
 Аренский А. С. 174, 176, 179, 180, 184, 207  
 Архангельский В. А. 16, 269  
 Асафьев Б. В. 11, 13, 18, 128, 129, 208, 267, 269  
 Атаян Р. А. 23, 269  
 Афиногенов А. Н. 245  
 Ахматова А. А. 229, 245
- Бавыкин Н. 91  
 Балакирев М. А. 174, 208, 209, 266  
 Баркаускас В. П. 254  
 Барто А. Л. 245  
 Барток Б. 167, 220, 221, 231  
 Бауэр-Лехнер Н. 217  
 Бах И. С. 61, 91, 96, 108, 113, 115, 116, 121, 124, 131, 138, 229  
 Беллерман Г. 93, 275  
 Беллини В. 213  
 Бельский В. И. 195, 204  
 Беляев В. М. 42, 54, 58, 157, 158, 162, 269, 272, 274  
 Берг А. 243, 249, 275  
 Березовский В. В. 154, 269  
 Березовский М. С. 91, 118—121, 127  
 Березуцкая Г. Н. 4, 269  
 Берлиоз Г. 184  
 Бетховен Л. ван 125, 133, 138, 176, 264  
 Бизе Ж. 148, 213  
 Блаرامберг П. И. 174, 183, 269  
 Блахер Б. 219, 253, 254, 266, 275  
 Блок А. А. 206, 245, 246, 247  
 Бородин А. П. 13, 174, 175, 176, 183, 207, 210, 213, 216, 244  
 Бортнянский Д. С. 7, 91, 100, 118—127, 129, 133—145, 150—152, 154, 155, 156, 163, 164, 170, 171, 264, 269, 275  
 Бражников М. В. 6, 7, 26, 33, 39, 40, 64, 75, 76—79, 84, 269, 271, 272  
 Брамс И. 243  
 Брукнер А. 192  
 Буало Д. Н. 118, 269  
 Буальдьё Ф. А. 183  
 Булез П. 253, 254, 255  
 Булич С. К. 129  
 Бурсов Б. И. 5, 269  
 Буцко Ю. М. 174
- Бюхнер Г. 243
- Вагнер Р. 183, 192, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 269  
 Варламов А. Е. 145, 207  
 Васина-Гроссман В. А. 2, 13, 269  
 Веберн А. 169, 218, 224, 243, 253, 276  
 Ведекинд Ф. 243  
 Вейгль К. 14  
 Велимирович М. 50, 62, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 276  
 Веллес Э. 62  
 Верди Дж. 148, 213, 215  
 Ветлицина И. М. 274  
 Вивальди А. 116, 138, 229  
 Виноградов В. 91  
 Виноградов В. В. 101, 269  
 Владышевская Т. Ф. 2, 22, 26, 29, 38, 84, 105, 270  
 Вознесенский И. И. 19, 26, 31, 54, 80, 270  
 Волков А. И. 270  
 Востоков А. Х. 95
- Габриели Дж. 92, 94, 96  
 Гайдн Й. 135, 138, 144  
 Ганслик Э. 178, 275  
 Гарбузов Н. А. 16, 270  
 Гвахария В. А. 51, 270  
 Гендель Г. Ф. 115, 116, 131, 138, 183  
 Герасимова-Персидская Н. А. 6, 91, 103, 105, 108, 115, 117, 270, 272  
 Гинцбург Д. Г. 223, 270  
 Глазунов А. К. 174, 176, 193, 270  
 Глинка М. И. 5, 7, 10, 13, 111, 128, 130, 132, 133, 135, 136, 138, 144, 145, 148, 152, 154, 160, 161, 164, 166, 170, 171, 174—175, 186, 188, 189, 190, 193, 196—199, 200, 204, 208, 212, 215, 216, 236, 266, 270  
 Глинка А. И. 83  
 Глиэр Р. М. 222  
 Глюк К. В. 131  
 Гнесин М. Ф. 14  
 Гоголь Н. В. 170, 171, 209, 210  
 Голищев-Кутузов А. А. 170, 210  
 Голованов Н. С. 126  
 Горчицкая М. 7, 11, 275  
 Грабовский Л. А. 254  
 Губайдулина С. А. 250, 255  
 Гуно Ш. 183, 213, 215  
 Гурилев А. Л. 145, 207—208
- Дамаскин И. 50, 51, 115, 276

Данте А. 183, 184  
Данько Л. Г. 270  
Даргомыжский А. С. 13, 145, 166, 171,  
173, 174, 196, 199, 200, 212, 219,  
243, 244  
Дебюсси К. 183, 214, 215, 243  
Декарт Р. 8, 33, 270  
Делиб Л. 178  
Дельвиг А. А. 175  
Демин А. С. 10, 19, 129, 130, 270  
Денисов Э. В. 224, 237, 239, 255  
Дилецкий Н. 8, 9, 10, 90, 91, 94, 107,  
108, 114, 115, 116, 117, 270  
Дмитрий Самозванец 272  
Доброхотов Б. В. 129, 270  
Дойч Д. Ф. (Deutsch D. F.) 275  
Должанский А. Н. 10, 13, 183, 208, 270  
Доницетти Г. 213  
Достоевский Ф. М. 216  
Дюмениль Р. 183, 275

Екатерина II 128, 132, 154

Закс К. 7, 276  
Захарова О. И. 107, 270  
Земцовский И. И. 13, 270  
Зизаний Л. 95  
Зинченко В. П. 276  
Златоустова Л. В. 24, 270

Иванов В. Ф. 123, 271  
Иванов В. И. 227  
Ипполитов-Иванов М. М. 161

Калашников Л. Ф. 39, 271  
Калашников Н. 105, 106, 107, 108,  
112, 115, 116, 117  
Калинников В. С. 174  
Кандинский А. И. 271  
Каноббио К. 132, 137, 161, 273  
Карастоянов Б. П. 72, 73, 74, 271  
Катуар Г. Л. 12, 226, 271  
Кашкин Н. Д. 272  
Квитко Л. М. 245  
Квятковский А. П. 223, 271  
Келдыш Ю. В. 89, 90, 91, 108, 112,  
160, 271, 274  
Кирилл 67  
Кирхер А. 271  
Кирша Данилов 206, 211  
Киселев В. А. 226  
Когоутек Ц. 255, 271  
Кольцов А. В. 13, 175, 182, 206, 207,  
208  
Компанейский Н. И. 127, 271  
Кон Ю. Г. 11, 16, 271

Конюс Г. Э. 12, 14, 271  
Кораблева К. Ю. 82, 271  
Корелли А. 138, 229  
Коренев И. Т. 10, 104, 107, 271  
Корш Ф. Е. 179, 206, 271, 272  
Костюковец Л. Ф. 271  
Кошмидер Э. 50, 67, 69, 73, 276  
Красинская Л. Э. 183, 271  
Крестьянин Ф. 6, 39, 40, 46, 75—79,  
83, 271  
Крист В. 50, 275  
Крылов И. А. 149, 154  
Кузмин М. А. 14  
Купрянова Е. Н. 5, 19, 271  
Курт Э. 216  
Кюи Ц. А. 174, 175, 179, 184, 266,  
271

Левашев Е. М. 130, 146, 160, 271,  
272  
Левашева О. Е. 271  
Лейхтентритт Г. 92  
Ленин В. И. 18, 269  
Лермонтов М. Ю. 13, 206, 208, 209  
Лесков Н. С. 244  
Ливанова Т. Н. 5, 21, 89, 91, 92,  
94, 95, 98, 101, 108, 271  
Лигети Д. 105, 255, 276  
Лисса З. 7, 11, 276  
Лист Ф. 183, 184, 214, 226  
Лихачев Д. С. 20, 59, 89, 271  
Лозовая И. Е. 53, 54, 84, 271  
Ломоносов М. И. 91, 146  
Лопатин Н. М. 87  
Лопе де Вега 129  
Луговской В. А. 245  
Львов А. Ф. 3, 11, 29, 30, 41, 122,  
173, 262, 267, 272  
Львов Н. А. 132, 157, 158, 159, 160,  
196, 197, 198, 201, 272, 273.  
Люси М. 14  
Лютославский В. 253  
Лядов А. К. 85, 174, 214

Маггид Д. Г. 272  
Мазель Л. А. 272  
Макогоненко Г. П. 5, 19, 271  
Максим Грек 19, 95  
Малер Г. 216, 217, 218, 272  
Маркс К. 269  
Масканыш П. 213  
Маскевич 272  
Маяковский В. В. 13, 14  
Мезенец Александр 7, 8, 23, 31, 48  
Мей Л. А. 212  
Мейербер Дж. 213, 215  
Мельгунов Ю. Н. 11, 85, 272

- Месснап О. 17, 67, 219, 253, 254, 265, 266, 272, 276  
Металлов В. М. 6, 22, 23, 29, 31, 32, 34, 38, 40, 44, 54, 55, 64, 272  
Метерлинк М. 243  
Метнер Н. К. 174, 180  
Миллер Дж. 276  
Михайловский Б. В. 130, 272  
Михалков С. В. 245  
Модрекили М. 51  
Монсиньи П. А. 129  
Монюшко С. 213  
Мострас К. Г. 16, 272  
Моцарт В. А. 135, 138, 144, 148, 152, 153, 236, 243  
Мусоргский М. П. 13, 42, 44, 113, 145, 148, 165, 166, 169, 170, 171, 174, 175, 179, 182, 183, 196, 200, 201, 208, 209—210, 212, 213, 214, 219, 222, 243, 244, 246, 272  
Мясковский Н. Я. 223, 224, 225, 226, 227, 233, 237, 238, 266, 267, 273  
  
Назайкинский Е. В. 2, 15, 16, 133, 272  
Некрасов Н. А. 13, 147, 206, 208, 210, 231  
Никишов Г. А. 8, 9, 272  
Никон, патр. 92, 126  
Ноно Л. 253, 255, 266  
  
Оголевец А. С. 13, 272  
Одоевский В. Ф. 42, 175, 198, 272  
Орель А. 92  
Орлова Е. М. 272  
Островский А. Н. 211, 212  
  
Пазовский А. М. 16, 272  
Паликарова-Вердей Р. 62, 70, 74, 276  
Пальчиков Н. Е. 84  
Панов Д. Ю. 276  
Панченко А. М. 51, 54, 272  
Папаристо А. 272  
Пауман К. 93  
Пашкевич В. А. 128—130, 132, 136—139, 141, 142, 145, 146, 149—152, 154, 155, 159—164, 207, 215, 271, 272, 273  
Пендерещкий К. 105  
Перетц В. Н. 89, 95, 272  
Позднеев А. В. 90, 272  
Полоцкий С. 98, 130  
Попов М. И. 129  
Попова Т. В. 13, 272  
Потулов Н. М. 54, 273  
Праут Э. 183, 184, 273  
Прах И. 132, 157, 160, 201, 272  
Прейс А. Г. 244  
  
Преображенский А. В. 50, 62, 273  
Привано Н. Г. 274  
Прокофьев С. С. 5, 7, 11, 13, 16, 145, 174, 176, 214, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 263, 264, 266, 273  
Прокунин В. П. 87  
Протопопов В. В. 2, 6, 10, 91, 92, 108, 114, 115, 164, 270, 272, 273  
Пуленк Ф. 264, 265  
Пуришев Б. И. 130, 272  
Пушкин А. С. 13, 147, 167, 171, 175, 198, 199, 206, 208, 210, 212, 245  
  
Рабинович А. С. 128, 129, 135, 138, 140, 141, 144, 160, 273  
Равель М. 183, 214, 215  
Разумовский Д. В. 31, 40, 51, 64, 91, 121, 262, 273  
Рахманинов С. В. 145, 174, 180, 191, 192, 193, 230, 244  
Регер М. 243  
Редриков Ф. 91, 114  
Рейн Е. Б. 252  
Риман Г. 12, 14, 132, 133, 273, 276  
Римский-Корсаков Н. А. 42, 84, 87, 88, 146, 148, 161, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 176—178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 204—205, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 231, 235, 246, 250, 254, 265, 267, 273  
Рогов А. И. 271  
Рождественский Г. Н. 16, 17, 273  
Розанов А. С. 129, 137, 142, 156  
Ропарц Ги 183  
Россини Дж. 213, 215  
Рубинштейн А. Г. 174  
Рублев Андрей 20  
Рубцов Ф. А. 3, 273  
Руднева А. В. 13, 25, 182, 273  
Ручьевская Е. А. 13, 273  
Рыцарева М. Г. 123, 273  
Рябинин И. Т. 207  
  
Саконская Н. П. 245  
Сарти Дж. 132, 137, 161, 273  
Сахаров И. П. 273  
Сван А. Й. 54, 84, 273, 276  
Свиридов Г. В. 174, 231, 264  
Серегинна Н. С. 21, 273  
Серов А. Н. 173, 174, 273  
Сичкарев Л. И. 132  
Скребков С. С. 91, 108, 273  
Скрябин А. Н. 166, 168, 169, 174, 188, 191, 192, 194, 213, 230, 263, 279

- Слонимский С. М. 174, 224, 231, 232, 234, 239, 252, 254  
Сметана Б. 213  
Смоленский С. В. 23, 30, 46, 48, 49, 50, 54, 62, 73, 274  
Смотрицкий М. 95, 274  
Сокальский П. П. 13, 14, 274  
Соколовский М. М. 128, 145, 154, 159, 207  
Спасов Б. 11, 274  
Способин И. В. 12, 121, 180, 190, 274  
Стасов В. В. 132, 183, 274  
Стравинский И. Ф. 5, 7, 11, 16, 42, 174, 198, 205, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 231, 235, 237, 239, 262, 263, 264, 265, 266, 274  
Стратневский А. С. 274  
Студит Иосиф 83
- Танеев С. И. 13, 145, 266  
Тарановский К. 51, 54, 274  
Тартини Дж. 138  
Теплов Б. М. 15, 274  
Тетцель Э. 14  
Тиббо 62  
Тиллиард Х. 62, 276  
Титов В. П. 6, 91, 98, 108, 112, 115, 116  
Тихон Макарьевский 8, 10, 21, 31, 45  
Тищенко Б. И. 174, 224, 231, 234, 237, 238, 239, 240, 242, 251, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 266, 274  
Толстой А. К. 206  
Толстой С. Л. 273  
Тредиаковский В. К. 21, 101, 206  
Трутовский В. Ф. 157, 158, 159, 201, 269, 274  
Турчанинов П. И. 121  
Тюлин Ю. Н. 274
- Уайльд О. 243  
Уваров А. С. 75  
Успенский Б. А. 101, 274  
Успенский Н. Д. 6, 31, 84, 91, 92, 102, 103, 106, 108, 113, 273, 274  
Уствольская Г. И. 44, 250, 251, 264, 266, 274  
Уткин В. Ф. 183, 271  
Ушаков С. Ф. 130
- Феофан 50  
Фет А. А. 95  
Филарет 50, 274  
Финдейзен Н. Ф. 82, 83, 113, 154, 274  
Флик Г. (Flik G.) 275  
Флорос К. 62, 70, 72, 73, 74, 275  
Фомин Е. И. 128, 129, 135, 136, 138, 140—142, 145, 149, 151, 152, 154, 164, 171, 207, 274
- Харлап М. Г. 12, 13, 14, 24, 52, 85, 274  
Хэг К. 62, 69  
Хейден З. (Heyden S.) 93  
Холопов Ю. Н. 12, 133, 274  
Холшевников В. Е. 146, 148, 275
- Цуккерман В. А. 11, 15, 154, 202, 272, 275
- Чайковский Б. А. 225, 232, 237  
Чайковский М. И. 171  
Чайковский П. И. 13, 100, 101, 103, 121, 122, 127, 145, 148, 161, 162, 165, 166, 170, 171, 173, 174, 176, 178, 179, 184, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 201—204, 205, 208, 211—213, 223, 266, 267, 275  
Черный Саша 246  
Чехов А. П. 244  
Чешихин В. Е. 178, 275  
Чижевский Д. (Čyževský D.) 276
- Шарнгадева 35, 268  
Шебалин В. Я. 174, 176  
Шекспир У. 129  
Шёнберг А. 14, 230, 243, 265  
Шеридан Р. Б. 244  
Шестаков В. П. 270, 271  
Шестакова Л. И. 182  
Шишаков А. А. 14, 275  
Шнитке А. Г. 252, 253, 255  
Шопен Ф. 183, 184, 192, 214  
Шостакович Д. Д. 5, 7, 16, 17, 44, 145, 174, 183, 221, 222, 224, 232, 233, 238, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 254, 263—264  
Штокмар М. П. 206, 275  
Штокхаузен К. 253, 254, 255, 266  
Штраус Р. 192, 243  
Шуберт Ф. 243  
Шуман Р. 214  
Шютц Г. (Schütz H.) 61, 93, 94
- Щедрин Р. К. 105, 224
- Энгель Ю. Д. 273  
Энгельс Ф. 18, 269
- Юдкин И. Н. 15, 275
- Яворский Б. Л. 14  
Янчук Н. А. 206, 275  
Ярустовский Б. М. 11, 275  
Ястребцев В. В. 184, 195, 215, 217, 275

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	2
<i>Введение</i> . . . . .	3
<b>Глава первая. РИТМИКА ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА</b>	
Этос знаменного распева . . . . .	18
Ритмическая система крюков и попевок . . . . .	22
Гласовые особенности знаменного ритма . . . . .	46
Ритмика целых песнопений . . . . .	49
Знаменный ритм в сравнении с ритмом других монодических культур и жанров . . . . .	57
1. Принципы знаменного ритма в сравнении с принципами древнегреческих стоп, восточных усулей, западноевропейского хора . . . . .	57
2. Знаменный распев и византийская монодия . . . . .	61
3. Ритмические особенности демественного распева и большого знаменного распева (Федор Крестьянин и его школа) . . . . .	75
4. Знаменный распев и иные распевы русских певческих книг (болгарский, греческий, киевский) . . . . .	79
5. Знаменный распев и духовный стих . . . . .	82
6. Знаменный распев и русская народная песня . . . . .	84
<b>Глава вторая. РИТМИКА ХОРОВОГО КОНЦЕРТА XVII—XVIII ВЕКОВ</b>	
Русский (русско-украинский) концерт эпохи барокко . . . . .	89
Хоровой концерт Бортнянского и Березовского в сравнении с русским концертом барокко . . . . .	118
<b>Глава третья. РИТМИКА РУССКОЙ ОПЕРЫ ДО ГЛИНКИ</b>	
Эстетические черты эпохи и общие ритмические свойства музыки . . . . .	128
Классический метр . . . . .	132
Композиционно-ритмические связи слова и музыки . . . . .	144
Неквдратность как проблема ритма русской музыки . . . . .	153
Симметрия в музыкальных формах . . . . .	163
<b>Глава четвертая. РИТМИКА РУССКОЙ МУЗЫКИ XIX ВЕКА</b>	
Общие свойства русской музыкальной ритмики XIX века в связи с эстетическими идеями эпохи . . . . .	165
Эстетика ритмической асимметрии в русской музыке . . . . .	172
Асимметричные элементы в тактовой системе . . . . .	173
Гемиольная пропорция в метре и ритме . . . . .	191
Неквдратность тактовых группировок . . . . .	196
Музыкальное преломление ритмики слова . . . . .	205
Русская и западноевропейская музыкальная ритмика . . . . .	214
<b>Глава пятая. ПРИНЦИПЫ РИТМА РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА</b>	
Об общих свойствах русской музыкальной ритмики XX. века в связи с некоторыми чертами эпохи . . . . .	220
Тактовая система . . . . .	
Симметричные элементы тактовой системы . . . . .	225
Асимметричные элементы в тактовой системе . . . . .	230
Нетактовые ритмические формы . . . . .	
Мономерность . . . . .	246
Музыкальная силлабичность («тоночислительность») . . . . .	251
Ритмические прогрессии и сериан . . . . .	253
<b>Заключение</b> . . . . .	261
<i>Краткий словарь терминов по ритму</i> . . . . .	268
<i>Список литературы</i> . . . . .	269
<i>Указатель имен</i> . . . . .	277