

УДК 781

*Г. А. Демешко*

### **О ПРЕДПОСЫЛКАХ И ПОЗИТИВАХ НОВОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ XX В.**

В основе статьи – проблема поиска адекватной XX в. концепции музыкального времени. Отмечается, что «дискуссия» с новоевропейской системой ритмики пока не увенчалась ее весомой альтернативой. И напротив: *неклассическая* трактовка функциональной диалектики метра и ритма вскрыла новые резервы прежней ритмической системы, позволила выстраивать оригинальную «гравитационную драматургию» произведения.

**Ключевые слова:** ритм, метр, такт, акцентность, тактометрическая система, новоевропейская ритмика, ритмические формы, «гравитационная драматургия».

G. A. Demeshko

## ON SOME PREREQUISITES AND POSITIVES OF THE NEW CONCEPT OF THE MUSICAL TIME IN THE ART OF THE 20TH CENTURY

The search for a concept of the musical time that could be adequate to the 20th century underlies the article. It has been pointed out that the argument with the Neo-European rhythmical system has not, as yet, resulted in any appreciable alternative. On the contrary, the neoclassical treatment of the functional dialectics of metre and rhythm revealed some new reserves of the former rhythmical system and made it possible to form original gravitation dramatic qualities of a musical composition.

**Keywords:** rhythm, metre, measure, accentuation, a measure-metric system, the Neo-European rhythmic, rhythmic forms, gravitational dramatic qualities.

XX в. вошел в историю музыки как период интенсивных поисков и новых предпочтений в сфере звучания, трактовки пространства-времени, базовых для формообразования технико-выразительных средств. Заметная роль в системе этих предпочтений отводится артикуляции, звукотембру и особенно *ритму*. Весьма точно определяет эту роль С. Губайдулина, рисуя метафорический образ «нового дерева» современной музыки. Его корнями, по мнению автора, впервые становится ритм, стволom – гармония, а листьями – мелодия<sup>15</sup>.

Разумеется, ритм и ранее пронизывал собой все отношения в музыке. Он распространялся на микро- и макроуровни музыкальной формы, регулировал не только соотношение музыкальных длительностей и акцентов, но выполнял свою общережиссерскую роль в процессе формообразования в целом<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Согласно губайдулинскому видению истории музыки, которое она подробно излагает в фильме «Огонь и роза», корнями первого дерева (линейный период – до XVII в.) является мелодия, а второго дерева (гомофонный период XVII–XIX вв.) – гармония [8].

<sup>16</sup> Как «совокупность всех временных координаций», подчеркивает В.Холопова, ритм может включать в себя все соотношения временного параметра; О. Мессиян говорит о «гармонии, которая движется... и это есть ритм, всеобщий динамический закон, наложенный на время, всеобщую энергетическую субстанцию» [6, с. 26].

Так в чем же его особая, новая, «коренная» (С. Губайдулина) роль в музыкальных опусах XX в.? И почему такие категории, как «время», «хронос», «ритм», по общепризнанному мнению, становятся «...едва ли не главной художественной проблемой нового цикла музыкальной истории, потеснив все остальные...»? [9, с. 71].

Ответ на эти вопросы следует искать, по крайней мере, в двух направлениях.

*Первое* из них обусловлено *общекультурными* процессами XX в. Они вскрывают связь нового ритмического мышления с предпосылками, лежащими в области философии, физики, психологии и повлиявшими на музыку как *звуквременной* вид искусства. Результатом такого воздействия становится особый *стиль художественного высказывания, дистанцированный от «слишком человеческого»*, а важнейшим способом его музыкальной артикуляции – новая организация звукового континуума.

Не случайно такие категории, как «время», «хронос», «ритм» в произведениях крупнейших мастеров XX в. как бы заново исследуются, пересоздаются, наделяются особым символическим смыслом. Повышенный интерес к ним запечатлен в названиях ряда опусов второй половины столетия. Среди них:

а В. Бобровский окончательно резюмирует: «...включение любого выразительного средства в ритмическое движение превращает его в формирующее средство» [5, с. 79].

«В начале был ритм» и «Фигуры времени» С. Губайдулиной; «Время терпеть» для оркестра и «Всему свое время» для фортепиано Ш. Каллоша; «Хронохромия» и «Взгляд времени» из цикла «20 взглядов младенца Иисуса» О. Мессиана; «Эхо времени и реки» для оркестра и «Zeitgeist» для двух фортепиано Д. Крамба, «Измерения времени и тишины» К. Пендерецкого и «Время разрушать, время строить» Л. Даллапиккола и т. д. Изменившиеся отношение к этой важнейшей категории сквозит и в высказываниях самих композиторов («В новой музыке главным ... является время, а не материал» – Б. Шеффер; сегодня «...самым значительным событием является тотальная переработка музыкального переживания времени» – Э. Кшенек и т. д.).

Новые временные параметры музыки по-разному проявляют себя в произведениях западных и отечественных художников, в авангардных направлениях и постмодерне, минимализме и новой сакральной музыке. По-видимому, крайним проявлением подобных новаций становится выход в «чистое» пространство и время (эксперименты Казимира Малевича в живописи, Джона Кейджа – в музыке<sup>17</sup>).

**Второе** направление связано с *имманентно-музыкальными процессами*, следствием которых становится радикальное изменение позиции ритма в иерархической шкале языковых средств XX в.<sup>18</sup> Здесь он впервые эмансипируется, становится не просто «регулятором» или «режиссером» разветвляющегося во времени композиционного

<sup>17</sup> Доведенный до парадоксальности, опыт этих художников вряд ли предполагает свое повторное воспроизведение в искусстве.

<sup>18</sup> Ряд исследователей связывает выдвижение ритма на авансцену современного формообразования с высвобождением диссонанса и кризисом мелодики, исчерпанием тональной системы и ослаблением гармонического «пульса», приведших к высвобождению ритма, его индивидуализации и насыщению новой «энергетикой».

действия, но и *главным*, а порой и *единственным* «персонажем» этого действия.

Доминирование ритмического начала над другими элементами находит яркое выражение в бурном росте ударной группы оркестра, уравнивании ее в правах с тремя остальными. Логическим пределом этой тенденции становится новая и специфическая для профессионального искусства область творчества. Это – музыка для одних ударных, представленная внушительным корпусом современных опусов. Назовем лишь некоторые из них: С. Прокофьев «Египетские ночи», ч. 3 – «Тревога»; Л. Ноно «Полифоника-Монодия-Ритмика», ч. 3; С. Губайдулина «В начале был ритм» для семи исполнителей на ударных инструментах; В. Артемов «Тотем» – соната для шести исполнителей; Э. Варез «Ионизация»; Л. Альберт «Японские барабаны» и т. д.

Взросшая роль ритма сказалась на появлении в XX в. целого класса самостоятельных **ритмических форм**, пока не получивших какой-либо единой систематизации<sup>19</sup>. Назовем основные и неотъемлемые, на наш взгляд, параметры такого рода форм:

- 1) ритм как основа формообразования;
- 2) демонстрация новых концепций времени (новое ритмическое мышление);
- 3) эксперименты в сфере ритмического структурирования музыкального времени (новая морфология ритма);
- 4) «дискуссия» с новоевропейской системой ритмической организации: ее *новое прочтение (переинтонирование)* или *отрицание*.

В любом из этих решений перед нами – модернизация количественных характеристик европейских ритмических систем или *перенесение* качественных, функциональных свойств акцентно-тактовой системы в необычные для нее структурные условия; *смешение, взаимодействие* европейской ритми-

<sup>19</sup> Скромный и фрагментарный опыт их систематизации встречается у Ю. и В. Холоповых, некоторых др. авторов.

ки с иными принципами структурирования музыкального времени или *конструирование* новых, математически просчитанных моделей ритмической организации.

Новые, значительно расширившиеся в XX в. координаты музыкального времени позволяют В. Ценовой рассматривать его в трех плоскостях: а) *моновремени* – как времени одного (горизонталь) измерения; б) *поливремени* (горизонтальное и вертикальное его измерение); в) *мультивремени* (присоединение к двум указанным параметрам *глубины* как еще одного измерения). Многообразие же конкретных трактовок музыкального времени делает возможным применение к нему столь необычных эпитетов, как: «сжатое, расширенное, ставшее, вертикальное, горизонтальное, многослойное, шарообразное, пульсирующее, аморфное, гладкое, многонаправленное, виртуальное (время. – Г. Д.), момент-время ...» [9, с. 72].

Судьбы современной ритмики, как уже отмечалось выше, восходят к предпосылкам, лежащим в сфере психологии и физиологии восприятия. Именно ритм становится в XX в. самым мощным и сильнодействующим транслятором качественно новых моделей музыкального времени – моделей, как правило, чуждых новоевропейским стандартам, но вполне адекватных мифологизирующим тенденциям новейшей культуры.

Так, первой сшибкой в сторону нового времяощущения, на наш взгляд, становится сначала «рваный» *регтаймовый* ритм (или букв.: *rag* отрывок + *time* время, темп, такт), а затем – и *джазовый свинг*. Привнесенный ими энергетический заряд негритянской ритмики помог нащупать столь актуальный для XX столетия стиль, основанный на «биении» асинхронных ритмических линий, направить академическую музыку в русло деевропейзации. Вслед за этим происходит ее смыкание с латино- и южноамериканской, индийской (О. Мессиа́н) и азиатской (Дж. Кейдж) народной музыкой. Определенное влияние на новую концепцию художественного вре-

мени оказали: урбанизация общественного бытия и «деловые» ритмы индустриального города, деревенский «фолк», молодежная контркультура и т. д.

У истоков революционных процессов в сфере профессиональной музыки стоит культовая по своей значимости фигура Игоря Стравинского. Г. Рождественский как-то заметил, что в его «...жилах ... вместе с кровью течет ритм». Обратившись к особой, ритуально-языческой образности, композитор уже в начале века задал мощный толчок к раскрепощению стихии ритма, бросил дерзкий вызов классическим представлениям о его роли в процессе формообразования.

Впоследствии творчество Стравинского будут изучать и соизмерять с ним собственные ритмические находки О. Мессиа́н, П. Булез, К. Штокгаузен, другие маститые западные композиторы. А поначалу воздействие его музыки на европейское ухо было подобно эффекту неожиданно разорвавшейся бомбы. Т. Адорно называет его «ритмическим шоком...», под которым «...кроется то, в чем обвиняли Венскую атональную школу, – произвол» [1, с. 251].

Отметим одно важное обстоятельство в сфере ритмических поисков и обретений XX в. – способность лучших опусов, во-первых, увязать как угодно дерзкий ритмический эксперимент с эстетическим результатом, а во-вторых – за «технологическими» аспектами той или иной ритмической системы не утратить ощущения внутреннего «интонационного дыхания» музыки.

Постулат: **музыка есть интонируемый смысл** и сегодня остается базовым для ряда современных (прежде всего – отечественных) музыкантов, активно обновляющих сферу ритмического мышления<sup>20</sup>. Практика

<sup>20</sup> Заметим, что такие категории, как «интонация», музыкальная «форма-процесс», «интонационное мышление»... зарубежной наукой вообще не обсуждаются и в каком-то смысле чужды ее ментальности.

показывает, что только *интонационная природа слышания делает жизнеспособным любой ритмический эксперимент*. И если чуткая интуиция и знание законов строения интонации, как правило, гарантирует успех, то ориентация на иную, *конструктивно-звуковую природу упорядочивания музыкальных процессов* нередко приводит художника к противоречию с логическими принципами интонационной организации.

Если сам факт лидирующей роли ритма в формировании новой концепции музыкального мышления в XX в. практически общепризнан, то ни обобщающей теории «нового ритма», ни – тем более – методологии анализа новых ритмических явлений пока не существует. Можно говорить лишь об отдельных интересных и порой достаточно точных «попаданиях» некоторых авторов относительно феномена современной ритмики.

Так, в первой главе («Ритм») своего трактата «Введение в композицию» польский композитор Б. Шеффер, стремясь обобщить опыт временной организации в музыке 1950–60-х гг., указывает на ритм как главный презентант «изменчивости» современной композиции. Он же предпринимает попытку систематизировать важнейшие технические приемы, лежащие в области ритма и метра и соотносимые Шеффером с нерегулярностью, асимметричностью, иррациональностью ритмики.

В ряде работ отечественных авторов (Ю. и В. Холоповых, В. Ценовой, Т. Цареградской, Л. Александровой и др.), как правило, не просто описываются некоторые новые техники и ритмические системы, но и отмечается магистральное направление таких поисков в области ритмического языка: *стремление к нарушению равномерности, ритмической регулярности, принципов периодичности и симметрии*.

Объем и жанр отдельной статьи не позволяет дать исчерпывающую картину разнопланово протекающих ныне процессов в области

современной ритмики, а тем паче – подвести под них некий «общий знаменатель». Наша задача ограничивается, во-первых, постановкой некоторых базовых проблем, связанных с *новой концепцией музыкального времени* и, безусловно, заслуживающих самостоятельного исследования. А во-вторых, – попыткой автора выяснить отношение между скрытыми функциональными возможностями новоевропейской ритмической системы и некоторыми ритмическими новациями XX в.

Итак, что касается общей проблематики ритма, то она включает в себя несколько базовых аспектов.

1. Ритм как фактор формообразования в музыке XX в., несмотря на все разнообразие проявлений, репрезентирует художественную модель, *альтернативную широко понимаемому классическому искусству*. В основе последнего, как известно, сложилась своя философско-художественная картина мира и соответствующая ей концепция пространства-времени, свой тип «событийности» и круг формо- и жанрообразующих принципов, наконец, – своя культура эмоции, рассчитанная на особый тип слушателя-субъекта.

2. Формирование новой концепции музыкального времени вызвано иными, *аклассическими тенденциями* в искусстве, едиными для художественного мышления XX столетия в целом. Это обусловило смещение акцента с жанров, обобщивших опыт личностного переживания, на новые жанрово-композиционные модели, опирающиеся на коллективный и культурный опыт, культивирующие иной тип эмоции и обращенные к иначе рефлектирующему типу слушателя.

3. Вместе с тем прощание с новоевропейской ритмической системой следует признать преждевременным, ибо ее принципы продолжают по-новому «транслироваться» в наиболее значительных направлениях музыкального искусства XX века. Какковы эти неисчерпанные возможности новоевро-

пейской модели ритмического мышления, востребованные современным искусством? Назовем важнейшие из них:

1. Акцентно-тактовая система предстает как исторически первый чисто музыкальный механизм порождения конфликтов в самой ритмической ткани за счет периодического несовпадения между метрическими («гравитационными») и ритмическими акцентами, что способствует образованию временных диссонансов.

2. Чередование ритмических консонансов и диссонансов впервые позволяет «конструировать» сложно организованное, перманентно *пульсирующее музыкальное время*, которое П. Булез называет «рифленным» и противопоставляет «аморфному» времени, характеризующемуся отсутствием пульсации.

3. Именно «рифленное» время рассчитано на соучастное, креативное прочтение (исполнительское или ментальное) музыкального текста, связанное с необходимостью мысленно воспроизводить метрически сильную долю<sup>21</sup>.

4. Организованная по «арсисно-тесисно-му»<sup>22</sup> принципу ритмическая система, объединяя в себе количественный и качественный параметры, отличается и функционально, и структурно от иных (попевочно-фольклорных и квантитативных) метрических систем.

5. Основная единица этой системы – такт – становится «объемной» величиной, являющейся некой первичной иерархией весовых зависимостей (тяжелых и легких долей, звучащих и неслышимых акцентов), а в масштабах композиции – единицей «функционального счета» более протяженных импульсов энергии.

<sup>21</sup> В отличие от инерционного или ритмически-пространственного слышания иначе организованных текстов (например, слух скользящий, не задерживаясь ни на чем, кроме клаузул, при звучащих средневековых мотетах и т. п.).

<sup>22</sup> Арсис (от греч. *arsis* – подъем) и тесис (греч. *thesis* – спад, опускание).

Внутренняя мобильность новоевропейской модели ритмического мышления объясняет и то обстоятельство, что разрыв с нею в XX в. оказался крайне болезненным и непростым. Ведь не секрет, что напряженная дискуссия, «борьба» с тактом, стремление превозмочь новоевропейскую тактометрическую систему обернулись невозможностью полностью уйти от нее или, во всяком случае, противопоставить ей нечто равнозначное по степени универсальности<sup>23</sup>.

Не случайно среди систем ритмической организации XX в. немало направлений, так или иначе контактирующих с новоевропейской моделью. В их основе – диалог с акцентно-тактовой метрикой и ее новое «оживление», в том числе посредством своеобразной инверсии функций метра и ритма.

Активное поведение метра заявляет о себе переменностью, двузначностью или многозначностью; метрическим сжатием, уплотнением или расширением; квантитативным «выпрямлением» или функционированием в режиме остановки времени («пустые» такты) и т. д. Все это превращает его из стабилизирующего фактора в динамизирующий, экспрессивный, конфликтный, порождающий эффекты упругого энергетического тока. В то же время звучащий план (ритмика), напротив, нередко лишается интонационной рельефности, предельно упрощается, – вплоть до бесконечного скандирования одной-единственной длительности и т. д.

Б. Шеффер также считает метр слишком важной категорией, чтобы от нее отказаться: «Аметричность, хотя и обновляет понятие

<sup>23</sup> Все это наводит на мысль о том, что, по видимому, в эпоху Нового времени была найдена некая *базовая основа такого языка*, позволяющая ему функционировать далеко за пределами породившей его культуры. О «подлинной уникальности», «неслыханности», «исключительности структуры» новоевропейского ритмического языка говорит в частности М. Аркадьев (см. [2–4]).

времени, но при этом губит динамические возможности музыки. Однако наличие метра как такового недостаточно, *нужна игра с метрами* (то есть неравномерность. – Г. Д.)» [10, с. 19]. Являясь типичным проявлением *неклассичности* ритмического мышления XX в., она не только не снимает, но нередко и обостряет ощущение метрической пульсации, хотя и переводит его в режим скрытого иррационального счета. Удивительно и то, что гравитационные тяготения сохраняют силу за пределами ладо-гармонических отношений, а то и вне фиксированной звуковысности в целом (музыка для одних ударных).

Все это делает, на наш взгляд, не вполне удовлетворительным привычное толкование метра как «равномерной» (курсив мой. – Г. Д.) периодичности в соотношении сильных и слабых долей» [7, с. 78]<sup>24</sup>, ибо ведет к отождествлению метрической пульсации с «хронометрическим» временем<sup>25</sup> как ориентиром (или, по Булезу, – с «маяком»). Точно так же трудно согласиться с однозначной трактовкой ритма как «фигуры» (рельефа), а метра – как «фона»<sup>26</sup> применительно к ряду современных опусов.

Что же существеннее в ситуации непрерывных вариантных перемещений звуковых образований относительно тактовой сетки: ритм или метр? Фон или рельеф? Аудиальное или визуальное (по партитуре) восприятие музыки? Очевидно, и то и другое,

<sup>24</sup> Аналогичное понимание метра дается многими другими учеными и композиторами: например, Коуэлл толкует метр как «результат регулярности ритмических акцентов»; Штокгаузен считает, что «музыка представляет упорядоченные во времени пропорции» и т. д.

<sup>25</sup> Г. Нейгауз как-то точно заметил, что метроном не только аритмичен, но и «аметричен».

<sup>26</sup> С такого рода демаркацией встречаемся практически в каждом учебнике. Ссылаясь на психологическую двуплановость восприятия, об этом же говорит А. Уинолд в своей обширной статье по ритму в сборнике Г. Уиттлиха [11].

а вернее – их суммарный эффект. Точно так же далеко не фоновое по сути значение переменного метра. Позволяя растягивать и сжимать временные границы тематического мотива, этот прием рождает особую, удивительно гибкую пульсацию.

Вообще, тонко нюансированная партитура пульсационных ритмов, по-видимому, и возможна лишь в ситуации неполной предсказуемости и переменности, в сокрытии и артикуляции акцентности, в неявном характере взаимодействия «звучащего» и «незвучащего» пластов музыки. Разные типы пульсационности могут взаимодействовать в контексте одного произведения и составлять его оригинальную «гравитационную драматургию».

Складываются и некие традиции в использовании такого рода приемов в XX в.: прием накопления маловесомых тактовых формул в зоне неустойчивости (Стравинский), формирование плотных гравитационных полей в кульминационных разделах (Стравинский, Живкович, Раскатов...), включение приемов метрического «крещендо» (увеличение долей) или «диминуции» (изъятие в каждом последующем такте по одной счетной доле с соответствующим возрастанием удельного веса тактов – В. Артемов. «Тотем», с ц. 200: 8/8, 7/8, 6/8, .... 1/8) и т. д.

Такт в ряде современных опусов – это элемент непрерывного и живого временного потока, несущего на себе звуковую конструкцию и тесно взаимодействующего с ней. Как и доля, он независим от звукового наполнения<sup>27</sup>, континуален и не хронометричен по природе. Кроме того, все моменты метрических «сбоев» и «провалов» необычайно содержательны, выразительны,

<sup>27</sup> Нередко в современной партитуре проставляется «пустой» такт (когда отсутствуют даже паузы), снабженный ремаркой *ad libitum* или же включается более крупное незвучащее образование (например, *Cadenza visuale*) и т. д.

напряженны, весомы. Поэтому предложенные М. Аркадьевым понятия «гравитационная ритмика» (для обозначения звучащего пласта музыки) и «гравитационный хронотоп» (для обозначения метра) применительно к новым способам функционирования акцентно-тактовой ритмики в XX в. представляются вполне работающими и куда более точными по сравнению с традиционными.

Следует отметить, что в целом поиск новых систем ритмической организации в XX в. ведется в самых различных, в том

числе – крайне радикальных направлениях по отношению к новоевропейской ритмике. Однако контакты музыки XX–XI вв. с ритмическими традициями прошлого, на наш взгляд, еще далеко не исчерпаны. Наряду с неклассической трактовкой тональности, тематизма, формообразующих принципов прошлого они очерчивают *инновационную ветвь концепции новоевропейской метро-ритмики* и тем самым открывают путь к пониманию и объяснению целого ряда «метрических эксцессов» в музыке XX в.

### Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. – М.: Логос, 2001.
2. Аркадьев М. А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. – М.: Логос, 1994. – № 6.
3. Аркадьев М. А. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке А. Веберна и Гуссерль // Музыкальная академия – 2001. – № 1.
4. Аркадьев М. А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2003.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
6. Мессиан О. Трактат о ритме, цвете и орнитологии (фрагменты) / перевод Т. Цареградской // Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М., 2002. – Гл. 2: Ритм.
7. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л.: Музыка, 1982.
8. Портрет Софии Губайдулиной. Второй телефильм серии «Современная русская музыка». BBC TV / Союзкиносервис, 1989.
9. Ценова В. Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции / под общ. ред. В. С. Ценовой. – М.: Музыка, 2007. – Гл. V.
10. Шеффер Б. Введение в композицию. – Краков, 1976.
11. Aspects of XX th century music. Prentice-Hall, 1975.