

Важно при этом отметить, что, существуя в условиях европейской музыкальной культуры, стиль модерн в Беларуси ищет свой путь проявления, который отражают выделенные “ветви”. Путь этот связан с ролью традиций, сложившихся и устоявшихся

форм музыкального мышления, которые находятся во взаимосвязи с новыми языковыми (звуковыми) явлениями. Синтетическая сущность стиля позволяет говорить о нем как в исторических курсах учебных заведений искусств, так и теоретических.

¹ *Людкевич С.* О национальном в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы Междунар. науч. конф. Мн., 1999. С. 67.

² Этот процесс точно отражают слова В. Полевого: “Вспышки революционного творчества сталкиваются со строго упорядоченной государственной культурной политикой, а тоталитарные режимы вовсе твердой рукой подавляют художественный авангардизм”. (См.: *Полевой В.* Малая история искусств. М., 1996. С. 163.)

³ Интерес к стилистике модерна в музыке характерен для советской музыки этого периода. Об этом говорит целый ряд сочинений советских авторов: Р. Щедрин — балет “Конек-горбунок” (1960), опера “Не только любовь” (1961), концерт для оркестра “Озорные частушки” (1963); С. Слонимский — “Песни вольницы” (1959), Соната для скрипки соло (1964), опера “Виринея” (1967); В. Торнис — хоровая сцена “Заклятие железа” (с шаманским бубном) 1972 г., цикл “Ингерманландские вечера”; Н. Сидельников — концерт для двенадцати инструментов “Русские сказки” (1968), цикл “Сокровенны разговоры” (1975) и др., в которых разрабатываются различные языковые и стилевые подходы.

Н. А. Ролик (Минск).

методист лаборатории научного и методического обеспечения учебных заведений культуры и искусства БелГИПК

СЕМАНТИКА РИТМА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

В последние годы в науке, а также и в образовании, все более заметна интеграция различных областей знания. Достаточно указать на очевидную тенденцию к проникновению математического числа в “святая святых” многих наук: кибернетика и биология, кибернетика и лингвистика (Н. Винер), фрактальные музыкальные композиции (Я. Ксенакис, П. Булез), объяснение различных научных исследований с философских позиций и т. д. Сверхскоростная доступность информации в ХХ, а теперь уже в наступившем ХХI веке, как нельзя кстати, способствует

возникновению интегрированного метода изучения, который “призван” не только заполнить белые пятна той или иной науки, но и значительно расширить ее границы в пестром интеллектуальном пространстве. На наш взгляд, коль речь идет о таком первопричинном явлении в музыке, как ритм (первопричинном в связи с высказыванием Г. фон Бюлова — “В начале был ритм!”), то в данном случае разнообразный научный контекст будет необходим.

Приведем один факт, свидетельствующий о весьма насущной проблеме

ме времени в системе знаний. В 1966 году в Нью-Йорке проходила международная научная сессия под названием "Междисциплинарные перспективы исследований времени". Обсуждавшаяся проблема оказалась столь актуальной, что было принято решение об организации Международного общества по изучению данной проблемы¹. Среди философов последних десятилетий, занимавшихся вопросами различных свойств времени, можно упомянуть такие имена, как: И. А. Алчурин, В. А. Амбарцумян, А. Н. Вяльцев, М. Д. Ахундов (проблема прерывности и непрерывности времени), а также А. М. Жаров, А. М. Мостепаненко (вопросы универсальности и размерности времени). В области музыковедения стоит назвать наиболее известных создателей "учения о ритме": Ю. Холопова, В. Холопову, П. Сувчинского, М. Харлапа, М. Аркадьева, О. Агаркова и др.

Пристальное внимание к вопросу времени существовало, собственно, на протяжении всей истории человечества (в бессознательном или более осознанном виде). При всем том, что по отношению к данной проблеме всегда высказывалось великое множество идей, все они сходятся в одном — в достаточной психологичности трактовки данного явления, начиная с мифологии и кончая научными изысканиями. В античный период в основу представлений о времени и его развитии были положены наблюдения над непрерывно меняющимися явлениями внешнего мира, а также непосредственное участие человека в протекании многих жизненных процессов. Человек уже тогда воспринимался как существо, обладающее априорным врожденным чувством времени. Представление о времени как о событиях, которые произойдут в будущем, по мысли древних, коренится в желаниях и волевых усилиях человека, в осознании им различия меж-

ду тем, что он имеет и тем, что желает, и к чему стремится. Идея о времени основывалась тогда на спекуляциях о непосредственном переживании человеком необратимых процессов, происходящих в его сознании и теле. Основой того, или иного, представления о времени послужила человеческая практика, то есть осуществление определенных производственных отношений, закрепленных в традициях и социальных нормах².

Философ Ю. Б. Молчанов высказывает мысль о том, что ощущение человеком бренности его существования способствовало появлению идеи о безвременности "истинного" или "абсолютного" бытия. "Это безвременное (или столь совершенное, что оно не нуждается в изменении, а следовательно, и во времени) нематериальное бытие, лежащее в основании мира и порождающее как само время (начиная с космических циклов и кончая жизнью отдельного человека), так и сферу преходящих объектов, является, по-видимому, своеобразной психологической (курсив мой, — Н. Р.) реакцией на изменчивость всего земного"³.

Пожалуй, ничто не в состоянии так точно передать эфемерность дыхания времени, как поэзия. М. Цветаева в одном из своих стихотворений когда-то писала:

Да вот и сейчас, словарю
 Предавши бессмертную силу —
 Да разве я то говорю,
 Что знала, — пока не раскрыла
 Рта, знала еще на черте
 Губ, той — за которой осколки...
 И снова, во всей полноте,
 Знать буду — как только умолкну.

Все три "ипостаси" времени — прошедшее, настоящее и будущее — собраны в единую поэтическую канву (что знала, — пока не раскрыла рта...; да разве я то говорю...; знать буду — как только умолкну). Известный поэт и лингвист Вяч. Вс.

Иванов пришел к мысли, что "именно та теория времени, которая коренится в особенностях естественного языка, оказала влияние на исследование в области оснований математики". (Естественный язык, по словам ученого, описывает время одного момента, которое выступает всегда как точка отсчета — *да разве я то говорю*, что и отличает языковое время от физического и психологического⁴.)

Исходя из законов физики, любой феномен, развивающийся во времени, формируется в результате определенного сопротивления вертикали (силы тяжести) и горизонтали (движения). Очевидно, в музыке подобной силой "сопротивления" является метроритм. К вертикали я отношу все то, что имеет так называемый метрический вес (сильная доля, пульс). Ритмическое наполнение же можно отнести к противоположной горизонтальной стороне. Чем больше прихотлив ритмический рисунок, тем больше требуется от композитора создания ощущения метрической опоры (не столько даже для слушателя, сколько для исполнителя).

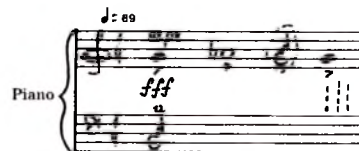
Пожалуй, вся сложность восприятия временной структуры сочинений последних лет заключается в том, что часто эти понятия очень сложно дифференцировать, чему способствует недискретность ритмической семантики. Тактовая черта уже давно перестала быть необходимой реальностью; ее отсутствие — некое стремление композитора схватить ту онтологическую "плоскость", которая где-то "над" привычным ходом времени. После прослушивания современной музыки, особенно сочинений медитативного характера, возникает впечатление, что распределением музыки во временном движении "ведает" не столько звуковая палитра, сколько ее видимое отсутствие — тишина, или *"пространство молчания как сама*

*структурная первооснова временного бытия музыки"*⁵.

Паузы создают зачастую в сознании слушателя куда больше напряжения, чем сама музыкальная кульминация, скорее в связи с тем, что сила сопротивления в таких случаях полностью переходит на слушательское воображение, на время оставшееся без "поводыря". О. Гладкова в монографии "Галина Уствольская. Музыка как наваждение" очень четко описала этот момент: "Пятичастный цикл Октета (Г. Уствольской. — *Н. Р.*) воспринимается на слух единой монолитной композицией; протяженные нависающие свинцовой тяжестью паузы (обозначение *G.P.* — *гран-пауза* — впервые появилось в Октете) выполняют не столько формообразующую, сколько смысловую роль. Время останавливается в них — они сильнее времени, "черные дыры" музыкального пространства, огромные энергетические воронки, бесконечные, бездонные..."⁶

Особенности метрической организации невозможно рассматривать отдельно от теоретических рассуждений о преобладании в современной музыке горизонтальных отношений. Если в ладогармонической системе роль центра зачастую отводится какой-либо интонации или звукоряду, интервалу, а то и одному звуку, то подобную роль в метроритмической сфере способна взять на себя одна короткая длительность, подобно бетховенскому императиву.

Г. Уствольская. Композиция № 2 "Dies irae" для фортепиано, восьми контрабасов и куба.



Поистине, продолжительность "незвучащих" (по М. Аркадьеву) структур

на фоне пестрого метрического скольжения иной раз выглядит настолько математически строгой, что способна стать своего рода лейтритмом, таким же полноправным, как и тематизм. В следующем отрывке из произведения А. Шнитке музыкальное течение

как бы застывает на мгновение, четко обозначенное автором в виде паузы, растворившейся в музыке на такт в размере 2/2 — своеобразное неслышное "эхо-рефрен", который, собственно, и придает метрическую пульсацию музыкальному материалу.

А. Шнитке. Гимн II для виолончели и контрабаса.

Adagio

The image shows a musical score for Violoncello and Contrabasso, marked Adagio. It consists of three systems of staves. The first system shows the Violoncello and Contrabasso parts with dynamic markings like ppp and f. The second system continues the music with various dynamics and articulation. The third system shows further development with dynamics like p, pp, and f. There are some annotations and markings on the staves, including a circled '1' in the third system.

Сильная доля во многих случаях определяется самим ходом ритмической прогрессии, где разделение на такты носит чисто синтаксический характер, иными словами, развитие метра — выражение числа, которым "душа сама себя вычисляет, не сознавая этого" (Г. В. Лейбниц). Философ и математик Павел Флоренский, вспоминая свое детство писал: "Вслушиваясь в себя самого, я открываю в ритме внутренней жизни, в звуках, наполняющих сознание (...) ритмы волн, которые ищут во мне созвучие с математическим понятием "[потому что]" ритмический звук волны изрезан ритмами более мелкими, ритмами второго понятия (...), ухо не слышит последней расчлененности (...), нечленораздельной, как грудной звук, дающийся сознанию, но всегда звук кажется сыпучим, а непрерывность

волны — еще и еще изрезанной, до бесконечности расчлененной (...). Впоследствии, когда я услышал знаменитые ростовские звоны, где сплетаются, накладываясь друг на друга, ритмы, все более частые, мне опять вспомнилось ритмическое настроение морского прибоя и фуги Баха, исконные ритмы моей души"⁷.

В следующем отрывке из произведения В. Лютославского в симметричных ритмических последовательностях нижнего и среднего голосов (a-e-fis-cis-gis | gis-cis-fis-e-a и т. д.) как нельзя ярче запечатлена безвозвратность времени, его необратимость (на память приходят мессиановские необратимые ритмы). Характерен при этом мятущийся голос солирующего гобоя — выражение брэнной мирской неприкаянности на фоне симметричной "беспощадной" статики.

В. Лютославский. Первая "Постлюдия" для симфонического оркестра.

Развивая далее тему о психологии восприятия музыкального времени, трудно не согласиться с мнением М. Аркадьева, что всякая установка слушательского внимания на ожидание классических структур метроритма окажется "предрассудком". Таких предрассудков теоретик насчитывает порядка восьми (из них, например: 3. предрассудок восприятия или предрассудок "quasi-пассивности", или "инерционности"; 4. предрассудок "слушателя", предрассудок редуцированного адресата или фоноцентрический предрассудок № 2 и т. д.). В основном все издержки перцепции в той или иной степени касаются "музыки на бумаге" и ее неадекватного восприятия, которое в силу традиций нашего музыкального образования обусловлено достаточным фоноцентризмом ("слух", "слышание", "слушание"). Очевидно, что требовать от студента, даже самого одаренного и обученного, точности воспроизведения просто бессмысленно. Многие профессиональные музыканты, которые ни разу не заглядывали в ноты "Шутки" из h-moll'ной сюиты И. С. Баха, до сих пор думают, что эта часть начинается в такт музыки; большинство просто не догадывается, что она начинается из-за такта. Не будем уж говорить о ритмической "зауми"

произведений О. Мессиана или К. Штокхаузена!




Выход из подобного кризиса совершенно не нов, но, как мне кажется, единственный — развитие творческого воображения. Думается, что из педагогических целей нельзя даже подпускать ученика к концертному исполнению современной музыки до тех пор, пока он не научится ее сочинять (на каком угодно уровне профессионализма). Это единственный способ, чтобы адаптироваться к ней и понять ее. ... Как?! Но мы же не композиторы!.. В том-то и дело, что композиторы! Ведь концептуализм музыки XX—XXI веков как раз так и требует от исполнителя тотального соучастия в ее зарождении.

Многих, даже не самых плохих музыкантов, творчество собственной эпохи отталкивает на непреодолимую дистанцию. Сократить ее, поможет лишь наша собственная творческая попытка сделать для себя музыкальный материал как можно более "родным". Метроритм, на наш взгляд, — основное и самое удобное средство адаптации (особенно на начальном этапе) к сложной архитектонике современной музыки. При самом обычном тонально-гармоническом мышлении с помощью творческих ритмических упражнений

возможно открыть в сознании студента огромное музыкальное "измерение".

Педагогам, ведущим курс сольфеджио в музыкальном училище или в вузе, предлагается, на первый взгляд, совершенно несложная "игра" из области методики преподавания. Например, дать задание сочинить небольшое построение, исходя только из трех длительностей: долгой — \circ , полудолгой — \bullet и короткой — \bullet , оставив при этом наше любимое тональное мышление. (Напомним, что подобный ритмический принцип часто использует в своей музыке С. Слонимский.)

Следующее задание: ограничиться двумя-тремя длительностями, но при этом сделать тактовую черту как можно более условной, применяя принцип более свободного ритмического взаимодействия голосов, а также используя бесштилевую запись, чему будут способствовать подготовительные упражнения на полиритмию.

Последующим этапом ритмической адаптации может стать освоение различных видов ритмической семантики: ритмическое *crescendo* , ритмическое *diminuendo* , ритмическое *ostinato* .

Далее целесообразно освоение мессияновских ритмических манипуляций. Начать можно с элементарного прибавления определенной длительности к ритмическим построениям, затем использовать необратимые ритмические структуры.

Более сложным видом адаптации окажется полифоническая работа —

ритмические имитации, каноны, совмещение несовпадающих серий — ритмической и звуковысотной (как в средневековой системе "ордо"). Знакомство с изоритмией также поможет в создании новых небольших композиций и т. д.

Развитию навыков сочинения практических этюдов на полиметрию поможет работа с регулярно- и нерегулярно-переменным размером.

Подобные экзерсисы, как нам кажется, обладают определенным удобством потому, что их можно проецировать и на более сложные темы современного сольфеджио: атональность, додекафонию, сонорику и т. д. Стоит заметить, что с первых же занятий педагог должен приучить студентов к бережному и добросовестному счету метроритма при анализе и исполнении музыки.

В заключение хотелось бы сказать, что даже при всем глубоком научном анализе современной музыки, мы вряд ли сможем дать ей исчерпывающее описание. Судя по тому, что музыкальное творчество последних десятилетий уже давно стало отдельной субстанцией, оно в этом и не нуждается. Скорее, мы нуждаемся в приобщении к новому творческому акту, который она может нам предоставить. Его смысл был когда-то провозглашен Б. Пастернаком за несколько месяцев до его смерти: "Суть искусства состоит в передаче необычности взгляда художника на мир, но не в характеристике необычности художника".

¹ Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М.: Наука, 1977. С. 3.

² Там же. С. 6.

³ Там же. С. 7.

⁴ Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Сов. Радио, 1978. С. 125—126.

⁵ Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика "незвучащих" структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. М., 2001. № 2. С. 43.

⁶ Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. С. 54.

⁷ Кауцхцишвили Н. Звучность художественного текста // Музыка и незвучащее: Сб. статей / Редкол.: Вяч. Вс. Иванов, Е.В. Пермяков (отв. ред.), Т.В. Цивьян. М.: Наука, 2000. С. 161.