



Михаил Аркадьев

Фундаментальные проблемы музыкального ритма и "незвучащее"

Время, метр, нотный текст, артикуляция



LAMBERT
Academic Publishing

Михаил Аркадьев

**Фундаментальные проблемы музыкального ритма и
"незвучащее"**

Михаил Аркадьев

**Фундаментальные проблемы
музыкального ритма и
"незвучащее"**

Время, метр, нотный текст, артикуляция

Impressum/Imprint (nur für Deutschland/only for Germany)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Coverbild: www.ingimage.com

Verlag: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland
Telefon +49 681 3720-310, Telefax +49 681 3720-3109
Email: info@lap-publishing.com

Herstellung in Deutschland:
Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin
Books on Demand GmbH, Norderstedt
Reha GmbH, Saarbrücken
Amazon Distribution GmbH, Leipzig
ISBN: 978-3-8473-0891-1

Только для России и стран СНГ

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Издатель: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Germany
Telefon +49 681 3720-310, Факс +49 681 3720-3109
Email: info@lap-publishing.com

Напечатано в России
ISBN: 978-3-8473-0891-1

АВТОРСКОЕ ПРАВО ©2012 принадлежат автору и LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG и лицензиарам
Все права защищены. Saarbrücken 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 К обоснованию используемых понятий и метода исследования.....	12
Глава 2 К проблеме генезиса основной ритмической (хроноартикуляционной) структуры новоевропейской музыки.....	53
Глава 3 Основная структура хроноартикуляционного процесса новоевропей- ской музыки.....	93
Глава 4 Стилевые проявления хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки (барокко, классицизм, романтизм).....	135
Глава 5 Хроноартикуляционные структуры в творчестве И.С. Баха.....	183
Глава 6 Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащего» в музыке Антона Веберна. Веберн и Гуссерль.....	230
I.....	234
II.....	295
Глоссарий.....	317
Библиография.....	321
Список сокращений.....	390
Summary.....	391

Введение

Предлагаемое исследование посвящено одной из самых актуальных и увлекательных проблем не только искусствоведения, в частности музыковедения, но и всей современной науки в целом - *проблеме времени* и его постоянного теоретического двойника - *ритма*.

Поэтому для исследователя становится необходимым, почти неизбежным обращаться к междисциплинарным аналогиям, так как в теме ритма и времени переплетены почти все проблемы, когда-либо волновавшие человека¹.

Интересует нас, прежде всего, *музыкально-теоретическая проблематика*, поэтому в этой работе мы будем стараться сохранять должное соотношение между междисциплинарной и специальной сферами. Таким образом, задача будет заключаться в музыкально-теоретическом исследовании фундаментальных временных, ритмических структур в новоевропейской музыке, то есть в период ХУП - первая треть ХХ вв.

Особенность этого периода определяется, в том числе, тем, что структурные характеристики музыкального процесса носят здесь хоть и привычный для нас, но на самом деле *уникальный* для истории му-

¹ О междисциплинарном изучении времени см.: The Study of Time I-IV, New York: Springer-Verlag, 1972, 1975, 1978, 1981; The Study of Time V, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986; The Study of Time VI, VII, Madison, CT: International Universities Press, 1989, 1991.; Time. Perspectives at the Millenium (The Study of Time X), Westport – London, 2001. См. также: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

зыка характер, и связаны с особенностями генезиса новоевропейской культуры вообще и новоевропейской музыки в частности (см. гл. 2).

Как известно, исследуемый период представляет собой последовательность четырех эпох музыкального искусства: основных - *барокко, классицизма, романтизма*, и того, что очень условно можно назвать периодом *кризиса музыкального языка конца XIX – начала XX века*. В принципе главным предметом исследования для нас будет «классический» период, от Баха до Вагнера, а XX век будет представлен фигурой А. Веберна, в силу особой парадоксальной репрезентативности его метроритмического мышления в процессе эволюции нововременной музыкальной культуры. Но, все же, главным полем исследования будет три основных эпохи развития европейского музыкального языка. С точки зрения музыкально-временной, и, в частности, метроритмической проблематики, эти эпохи можно описать как последовательность элементов классической гегелевской триады: *тезис, анти-тезис и синтез*. Это, в свою очередь, в определенном смысле оказывается аналогичным соотношению трех «больших» стадий развития музыкальной ритмики от античности до Нового времени (см. гл. 4). Насколько эта триада актуальна и универсальна, можно и нужно спорить, но, в любом случае, она эвристически полезна, и позволяет описывать некий период, как относительно завершенное целое, что удобно и для аналитической работы и для восприятия ее результатов.

Особый разговор будет вестись в связи со спецификой используемой в настоящей работе методологии. Речь идет о феноменологическом методе, введенным в мировую мысль Э. Гуссерлем в начале на-

шего века ², с опорой на захватывающую идею интенциональности (направленности сознания) своего учителя Ф. Brentano³ и подхваченного практически всеми мыслителями XX столетия.

Таким образом, основные понятия Гуссерля и его школы будут использованы нами для описания живой структуры музыкальной речи, как она (структура) проявляет себя в креативном, исполнительском прочтении нотного текста. Феноменологические понятия, задействованные в работе таковы: *интенциональность* (творческая направленность, устремленность сознания), *интерсубъективность* (коммуникативная основа индивидуальных актов сознания), *конституирование* (творческая формообразующая активность сознания). К феноменологической парадигме относится также особое внимание, унаследованное всей послегуссерлевской традицией, к проблеме времени.

Оправданность, а может быть и необходимость феноменологического метода для исследования ритмической и временной музыкаль-

² Husserliana. Bd. I, X, XIII-XV. Haag, 1950, 1963, 1973. Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 1. Спб., 1909; его же: Логические исследования. Т. 2. Ч. 1. Исследования по феноменологии и теории познания. Исследование V. Об интенциональных переживаниях и их «содержаниях»//Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988. С. 282-297. В последние годы на русском языке издано многое из ранее не публиковавшегося наследия Гуссерля. См. гл. 6 настоящей книги, и библиографию .

³ Brentano Ф. Избранные работы. М.: РФО, 1996. – 176 с. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение//Природа философского знания, часть II; Современная феноменология: состояние и перспективы, том 2. ИНИОН АН СССР, М., 1977. С. 13. Напомним, что Ф. Brentano в своих рассуждениях об интенциональности ссылался на понятие «интенционального», или ментального существования объекта в схоластической философии.

ной структуры, заключается как раз в том, что: "ядро феноменологии - идея интенциональности и учение о времени"⁴.

Необходимо также упомянуть *герменевтическую традицию* в философии XX века, тесно связанную с феноменологией через развернутое *понятие интерпретации*⁵. По сути, предложенные в этой работе рассуждения и анализы носят одновременно феноменологический и герменевтический характер. Они связаны как с проблемой интуиции⁶ фундаментальных процессуальных структур музыки, их аналитического описания, так и с проблемой интерпретации, *истолкования, исполнения нотного музыкального текста*.

В отечественной мысли мы имеем крупнейшего и совершенно оригинального представителя феноменологической школы в лице А. Ф. Лосева⁷, чей масштаб только сейчас в полной мере осознан. Другим крупным представителем "феноменологического движения" (термин Г. Шпигельберга) у нас являлся Г. Шпет⁸. Как и все крупные феноменологи, он является создателем собственных оригинальных

⁴ Молчанов В. И. Феноменология//СЗФ. М., 1991. С. 318.

⁵ Heidegger M. Sein und Zeit. Tuebingen, 1986. S. 310-316; Гадамер Х. -Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

⁶ Понятие интуиции здесь употребляется по возможности строго. См. Шпет Г. Явление и смысл. М., 1914. С. 17-36.; Шпигельберг Г. Цит. соч. С. 19. ; СЗФ. С. 115-117.

⁷ Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. О значении исследований Лосева для музыкознания см. : А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М. 1991. Статьи Фарбштейна А. А., с. 83-94, Холопова Ю. Н., с. 95-101, Гамаюнова М. М., с. 102-105.

⁸ Шпет Г. Цит. соч.

концепций и, кроме того, переводчиком немецкоязычных философов на русский язык (к числу его переводов относится "Феноменология духа" Гегеля).⁹

В музыкознании за рубежом феноменологический метод имеет свою традицию, в том числе, и в особенности, по проблеме музыкального времени и ритма¹⁰.

В этой работе мы попытаемся развернуть метод, настолько, насколько это позволит природа и сложность изучаемого явления. При этом, отталкиваясь от таких работ (и во многом внутренне полемизируя с ними) как "Исследования по эстетике" Р. Ингардена¹¹ и "Музыка как предмет логики" А. Лосева¹², мы попытаемся применить феноменологический метод не столько как философско-эстетический, сколько

⁹ Гегель. Сочинения, т. IV. М., 1959.

¹⁰ См., например: Batstone Ph. Musical Analysis as Phenomenology. *Perspectives of New Music* 7, no. 2. 1969. p. 94-110; Dahlhaus C. *Toward the Phenomenology of Music*. Cambridge University Press. 1982; Clifton Th. Music as Constituted Object. // *Music and Man* 2. 1976. p. 73-98; Maniates M. R. Sound, Silence, and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music. // *Current Musicology* 3. 1966. p. 59-64; Skarda Ch. A. Alfred Schutz's Phenomenology of Music. // *Journal of Musicological Research* 3. 1979. p. 75-132; Smith F. J. Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time. // *Journal of Phenomenological Psychology* 4. 1973. p. 271-296;.

¹¹ Ингарден Р. *Исследования по эстетике*. М., 1962; Ingarden R. *Studia z estetyki*. Т. I-II. Warszawa. 1966.

¹² Лосев А. Ф. *Из ранних произведений*. М., 1990. С. 195-392.

ко как *аналитически-прикладной*. В этом мы будем ссылаться также на Ж. Бреле¹³ и Э. Ансерме¹⁴.

Другие авторы, с которыми будет вестись постоянный внутренний диалог - это представители процессуальной и энергетической линии в музыковедении: Э. Курт¹⁵ и Б. Асафьев¹⁶, сюда относится также работы И. Браудо, особенно его ранняя работа "К вопросу о логике баховского языка"¹⁷, к сожалению не имевшая прямого продолжения в отечественной теоретической традиции.

Перед исследователем, занимающимся проблемой времени и ритма, в какой бы области знания он не работал, самой главной задачей является уяснение смысла, значения этих основных для него понятий. Парадокс и первая сложность состоит в том, что, например, категория времени (музыкального времени в частности) обычно используется

¹³ Brelet G. Le Temps musicale. 2 vol. Paris. 1949. ; ee же: L'interpretation creatrice. Essai sur l'execution musicale. T. 1-2. Paris, 1951.

¹⁴ Ansermet E., Les Fondements de la musique dans la conscience humaine. Neuchâtel, 1961. Ansermet E. Le temps musical. //Ecrits sur la musique. p. 159-168. Neuchatel. 1983; Les structures du rythme. //Ecrit sur la musique. p. 135-149. Nuechatel. 1983; Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С. 180-196:203-212.

¹⁵ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931;его же: Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. Ein Betrag zur Stilpsychologie. //Bach-Jahrbuch. Berlin. 1917. p. 83-101.

¹⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. кн. 1 и 2. Глебов И. Пути в будущее. Мелос. 1918. кн. 2.

¹⁷ Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С. 13-39.

как понятие *первичное и неопределяемое*¹⁸. Употребляют его обычно так, будто оно имеет очевидный и общепонятный смысл¹⁹.

На самом деле *категория времени весьма проблематична* и его изучение возможно, судя по всему, только тогда, когда исследователь определит для себя значение этого привычного слова, задаст для себя как бы "систему аксиом", в рамках которой ему придется работать. Такая исследовательская стратегия необходима для того, чтобы разговор о предмете изучения был содержателен и обоснован, т. е. "операционален", как сказали бы представители естественных наук.

Итак, первый фундаментальный вопрос, с которым мы сталкиваемся, это вопрос *"что есть Время?"* Литература, посвященная этому вопросу совершенно необъятна. Начиная с трудов Платона, Аристотеля, Плотина²⁰ или, скажем, с древнеиндийских²¹, или древнекитайских трактатов²², через новаторские, уже почти феноменологические

¹⁸ Бригг Г. Х. фон. Логико-философские исследования: Избр. тр. М., 1986. С. 513-538. Левич А. П. Тезисы о времени естественных систем. //Экологический прогноз. М., 1986. С. 163-188.

¹⁹ См., например: Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 133. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., 1980. С. 4. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. М. 1930. т. 1. С. 5.

²⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., т. VI. 1980. С. 343-360.

²¹ Махабхарата т. 5. Мокшадхарма. пер. Б. Л. Смирнова. Ашхабад. 1961. С. 257-268.

²² Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М.-Л., 1960.; Крель Ю. Л. Проблема времени в китайской культуре и «Рассуждения о соли и железе» Хуань Куаня. //Из истории традиционной китайской идеологии. М., 1984. С. 53-127.

по духу и методу размышления Блаж. Августина в XI книге «Confessionum»²³ вплоть до новейших исследований о природе Времени у Гуссерля²⁴, Хайдеггера²⁵, Сартра²⁶, Мерло-Понти²⁷, Бахтина²⁸, Вернадского²⁹, ныне покойного основоположника хронософии Д. Т.

²³ Блаж. Августин. Исповедь. Богословские труды, сб. 19. М., 1979. С. 187-195. Совершенно гуссерлианскими по духу звучат следующие размышления Августина: «... есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоящее настоящего - его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание». Там же, с. 189. Таким образом, время, в своих трех модусах, оказывается у Августина функцией настоящего, понятого как акт мгновенного созерцания. Нельзя не удивиться предвосхищению в этих рассуждениях интуиций и анализов Гуссерля, где структура ретенций-протенций предстает как сеть проекций настоящего («теперь»). Правда, не исключено здесь и прямое влияние Августина на Гуссерля, который неоднократно ссылался на эти размышления.

²⁴ Husserl E. Vorlesungen zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Halle. 1928. О времени как сети проекций «теперь», со схемами см. S. 22.

²⁵ Heidegger M. Op. cit.

²⁶ Sartre J. -P. L'Etre et le Neant. Essai d'ontologie phenomenologique. Paris. 1943. p. 145-211.

²⁷ Мерло-Понти М. Временность. //Историко-философский ежегодник '90. М., 1991. 271-293.

²⁸ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407.

²⁹ Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975.

Фрейзера (с которым автор книги имел честь состоять в личной переписке)³⁰, и трудов И. Пригожина³¹.

Обзор этой литературы может занять несколько томов, поэтому мы от него воздержимся, и будем придерживаться принципа самостоятельного анализа с постоянным вниманием к той литературе, которая для нас оказалась наиболее близкой по проблематике и направленности. Такой выбор всегда в той или иной степени субъективен, но это неизбежно ввиду необъятности литературы по данному вопросу³². Для нас будет важно выработать собственную аксиоматику, собственный набор понятий, который, сохраняя определенную всеобщность, был бы при этом достаточно строго подчинен задачам нашего исследования.

³⁰ Fraser J.T. *The Genesis and Evolution of Time*. Brighton. 1982. Его же: *Time, Conflict, and Human Values*. University of Illinois Press. 1999. см. также: Дубровский В. Н., Молчанов Ю. Б. Эволюционирует ли время, пространство и причинность? // *ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ* №6. 1986. С. 137-144.

³¹ Пригожин И. *От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках*. М., 1985; Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой*. М., 1986.; Пригожин И. *Переоткрытие времени*. // *ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ* №8. 1989. С. 3-19.

³² Ценная библиография зарубежных исследований по вопросам времени и ритма в музыке до 1985 г. включительно см.: Kramer J. D. *Studies of Time and Music: A Bibliography*// *Music Theory Spectrum*. The Journal of the Society for Music Theory. Volume 7, 1985: *Time and Rhythm in Music*. S. 72-106.

**К обоснованию используемых
понятий и метода исследования.**

В этой главе мы остановимся на общих проблемах, связанных с категорией времени и затем перейдем к анализу собственно музыкальной ритмической проблематики.

1. Представления о природе времени и о смысле самого этого понятия менялись от эпохи к эпохе и от автора к автору. Все это множество представлений и мнений поддается той или иной классификации³³. Выделим среди множества классификаций одну, как нам представляется самую для нас существенную и при этом достаточно общую. На протяжении человеческой истории время понималось двояко: *количественно* или *качественно*³⁴. Эти две фундаментальные группы представлений будут необходимы нам в течение всего исследования.

Количественная (квантитативная) концепция связана со счетом и измерением времени, начиная с древних календарей и кончая параметрическими представлениями в математическом аппарате совре-

³³ См., например: Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М.,1977. Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1977. С.31-54.

³⁴ Это имеет, кроме всего прочего, и физиолого-психологическое обоснование: Вундт В. Основы физиологической психологии, вып.3. Спб.,1914.С.1.

менной науки. Это та группа понятий, которую Р. Декарт и А. Бергсон обозначали понятием *temps*³⁵, а Пригожин относит к «физике существующего»³⁶. В рамках этой, вполне respectable и мощной традиции, время останавливается, по существу игнорируется. Бергсон называл такой подход превращением времени в пространство и число. Это статический, он же метрический (в узком, математическом смысле) аспект временных представлений.

Качественная (квалитативная) концепция представляет собой нечто более сложное и менее знакомое для привыкшего к «тик-так» времени (выражение Д. Дьюи и А. Белого) европейского человека, что позволило И. Пригожину назвать эту группу представлений «забытым измерением».

Бергсон свое собственное представление о времени связывал именно с последней группой понятий, обозначив ее знаменитым термином *durée*, которое в близком смысле употреблял еще Декарт. К сожалению, он у нас по традиции несколько неточно, если иметь в виду специфический бергсонианский смысл, а для музыкантов совсем неприемлемо, переводится как «длительность»³⁷, так как последнее понятие связано в музыке с отдельным, дискретным элементом ткани, а не с процессуальностью как таковой.

³⁵ Bergson A. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, 1889. p.90-95.;

³⁶ Пригожин И. *От существующего к возникающему*. М., 1985.;

³⁷ См. обсуждение этой темы в кн.: Т. Цареградская *Время и ритм в творчестве О. Мессиана*. М. Классика-XXI, 2002

В. И. Вернадский предложил перевод «дление» как более точно выражающий основную интуицию Бергсона о времени, и, главное, отражающий качественный и недискретный характер временного развертывания.

2. Различение этих двух групп понятий будет для нас носить принципиальный характер как на уровне методологическом, так и на уровне конкретно аналитическом (на этом будет построена классификация разного типа ритмических систем), поэтому мы на нем остановимся. Прежде всего, рассмотрим качественные временные представления, как гораздо менее привычные и очевидные по смыслу.

Если обратиться к историческим и этнологическим исследованиям, то интересен и концептуально важен тот факт, что для сознания людей т. н. *традиционных* или *архаических* обществ типа раннесредневекового, представления о времени, даже если они связаны с календарем, носит скорее *содержательный* характер, чем *времяизмерительный* или *абстрактный*. Здесь немислима «чистая длительность» ньютоновской физики или время как абстрактная величина.

«Время не бывает просто временем: это всегда время чего-то. При отсутствии такого дополнения время неопределимо, т. е. бесцветно, и даже немислимо... в уме первенствует не само время, но событие, которое лишает время его неопределенности»³⁸. «В отличие от времени как равномерной протяженности, протекающей параллельно с событиями, независимо от содержания последних,... здесь (в мышлении

³⁸ Иорданский В. В. Хаос и гармония. М., 1982. С. 54.

североамериканских индейцев – М. А.)... время, слитое с содержанием событий и изменяющееся, смотря по их содержательной динамике».³⁹

Важные наблюдения находим у А. Я. Гуревича⁴⁰. В главе, так и названной «Что есть время?» читаем: «... вообще время – не пустая длительность (для средневековых германцев – М. А.), но наполненность некоторым конкретным содержанием, всякий раз специфическим, определенным... Время столь же реально и вещественно, как и остальной мир... это не форма существования мира, абстрагированная от вещей, а конкретная предметная стихия, ткань на станке богов... *время не столько осознается, сколько непосредственно переживается ...*» (курсив наш)⁴¹.

3. Но, как выясняется, отнюдь не только архаическое сознание переживает время как качественную и содержательную категорию. В эпоху заката античности и рождения христианского средневековья Блаженный Августин предлагает нам также качественное, но теперь уже более рефлексированное и психологизированное понимание времени. «... кажется, что время есть не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть самой души... В тебе, душа моя, измеряю я

³⁹ Библихин В. В. К онтологическому статусу языкового значения//Традиция в истории культуры. М., 1982. С. 234.

⁴⁰ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 104-112.

⁴¹ О структуре мифологического времени см. так же: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen, 1 Teil. Berlin, 1923. S. 151-174, 1925; Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977. С. 31-39.; Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 257. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С. 39-49.

время... Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени... кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно...»⁴². Как видим, понимание Августином времени носит уже почти экзистенциальный характер, что, кстати, принципиальным образом отличает его представления от космологических воззрений античных платоников, опиравшихся, в основном, на рассуждения в «Тимее»⁴³.

4. Размышления Августина радикальным образом повлияли на многих европейских мыслителей от Паскаля до Хайдеггера. В этот ряд входят такие имена как Кант, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Дильтей, Бергсон, Шпенглер, Гуссерль, Ингарден, Гартман, Сартр, Мерло-Понти. Благодаря их исследованиям в арсенал европейской мысли вошли качественно интерпретируемые понятия: «*временение*», «*временящийся мир*», «*Zeitlichkeit*», «*temporalité*», «*temporality*», «*durée*», «*duration*» и т. п. Все эти понятия связаны с восприятием времени как содержательной, а не формальной категории. По существу, здесь вырабатывается представление о времени, как о синониме становления, процессуальности как таковой.

5. Но не только философско-гуманитарная традиция приходит к подобным выводам. Уже Бергсон, интересы которого были гораздо

⁴² Блаж. Августин. Цит. соч. С. 192-194.

⁴³ Платон. Соч. т 3(1), М. 1971. С. 478

шире, чем философско-академические⁴⁴, делал выводы об универсальном характере дления и связывал его с эволюционной сущностью мирового (в том числе биологического) становления⁴⁵, понятого как творческий процесс⁴⁶.

Это позволило В. И. Вернадскому оценить научный вклад Бергсона чрезвычайно высоко, более того, бергсонианские идеи он считал определяющими для естественнонаучного подхода к проблеме времени в XX веке⁴⁷.

Анализ Вернадским проблемы времени позволил ему утверждать, в конце концов, что «грань между психологическим и физическим временем стирается»⁴⁸.

⁴⁴ Бергсон писал: «... на самом деле, метафизика и даже психология привлекали меня гораздо меньше, чем исследования, относящиеся к теории науки, особенно к теории математики; в докторской книге я собирался исследовать фундаментальные понятия механики. Так я занялся идеей времени. Я не без удивления заметил, что ни в механике, ни даже в физике вовсе нет речи о собственно длительности (= длении – М. А.), а «время» о котором там говорится – нечто совсем иное». H. Bergson. *Ecrits et paroles*, v. I, P., 1957, p. 204. Цит. по: Блауберг И. И. А. Бергсон и философия длительности, в А. Бергсон, собр. соч., М., 1992, т. 1, с. 10.

⁴⁵ Bergson A. *Evolution creatrice*. Paris, 1907.

⁴⁶ См. также: Тейяр де Шарден П. *Феномен человека*. М., 1987.

⁴⁷ Вернадский В. И. Цит. соч. С. 97.

⁴⁸ Там же, с. 45.

Совершенно аналогичную мысль высказал Н. Винер в своем обосновании кибернетики⁴⁹. Уместна здесь еще одна цитата из Вернадского: «В процессы, связанные с временем, мы, часть явлений жизни, не только проникаем из научного изучения внешней природы: *мы их переживаем* (курсив наш)»⁵⁰.

Симптоматично сходство этой цитаты с представлениями древних германцев в цитированной выше книге А. Я. Гуревича.

6. Идеи Вернадского, высказанные им в первой половине века, в том числе его идеи о «времени живого вещества» (то есть биологическом времени), оказались актуальными в науке второй половины XX века⁵¹.

Глава Брюссельской физико-химической школы, нобелевский лауреат И. Пригожин⁵² всю теоретическую и математическую базу своих исследований построил на идее времени, как процессуальной необратимости, с прямыми ссылками на Бергсона, Вернадского и всю упомянутую философскую традицию, включая анализы смысла времени у Хайдеггера. Для Пригожина, как и для Бергсона, принципиально важным было указать на различие между параметрическими, статическими, обратимыми представлениями о времени классической науки,

⁴⁹ Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1958. С. 62.

⁵⁰ Вернадский В. И. Цит. соч. С. 31.

⁵¹ Левич А. П. Время как изменчивость естественных систем и как способ ее параметризации. М., 1989. С. 5-6.

⁵² Пригожин И. Цит. соч.

и науки, опирающейся на идею необратимого становления. Наука о необратимости имеет уже солидную историю, начиная с термодинамики и эволюционизма XIX века и кончая новейшей неравновесной термодинамикой и теорией самоорганизации. В рамках этой парадигмы мы наблюдаем процессы, которые свидетельствуют о принципиальном сближении естественнонаучной и гуманитарной «культур»⁵³.

Пригожин делает смелый, но вполне логичный вывод о том, что классические представления о времени, в силу чисто количественного и обратимого характера, были «забвением времени».

«Забывтое измерение» во второй половине XX столетия становится не только предметом проблемных споров, но и входит как принципиально важный аспект в базовые теоретические результаты. Эту ситуацию Пригожин и его соавтор И. Стэнгерс назвали «возвращением времени».

7. С качественной точки зрения на темпоральность самое существенное – это научиться перестраивать наше сознание с привычки мыслить время как чистую и независимую от реальных процессов длительность, перестать его мыслить как безотносительное и абстрактное течение⁵⁴, что отнюдь не так просто.

⁵³ О проблеме драматического противостояния двух культур во второй половине XX века см.: Ч. Сноу Две культуры. М., 1973.

⁵⁴ Вот знаменитое определение Ньютона: "Абсолютное, истинное, математическое время, само по себе и по самой своей сущности, без всякого отношения к чему-либо внешнему протекает равномерно и иначе называется длительностью." Цит. по: Молчанов Ю. Б. Философский смысл... С. 162.

Эволюция философской и научной мысли приводит нас к выводу: реальное время, с одной стороны, нельзя отождествить с чистой универсальной длительностью, и, с другой стороны, оно не есть столь же для нас привычный ход часов. Интересно, однако, что часто мы бессознательно отождествляем эти два представления, хотя они различны, о чем у нас сейчас нет места подробно говорить. Ясно, что если это отождествление проводить до конца, нужно представить себе фантастические часы, стоящие в центре мира и тикающие сразу для всей вселенной.

Но время вовсе не обязательно должно быть связано с таким универсальным, если не сказать тотальным, измерением – в определенном смысле измерение может быть понято как внешняя операция по отношению к *самому времени*⁵⁵.

Если присмотреться, то измеряем мы вовсе не «чистое» время, не чистую длительность, которая, скорее всего, и не измерима в этом качестве, а вполне реальные, конкретные процессы в мире⁵⁶.

Время с качественно-динамической точки зрения есть синоним становления как такового. Гераклитовское «все течет» «*panta rei*»

⁵⁵ В течение нескольких лет я сотрудничал в МГУ с *Московским семинаром по изучению феномена времени в естествознании*, и предложил различать два категориальных типа времени: Время А – саму как наблюдаемую, так и постулируемую изменчивость мира, и Время Б – способы его параметризации и измерения. Это различие представляется методологически важным, так как систематизирует и связывает разные уровни временных представлений, до этого жестко противопоставлявшиеся. Это различие было принято и используется в научных работах темпорологов. См. в частности, работы Левича А. П.

⁵⁶ См. определение Лобачевского: "Движение одного тела, принимаемое за известное для сравнения с другим, называется временем". Цит. по: Вернадский В. И. Цит. соч. С. 36.

(есть мнение, подтверждаемое, впрочем, не всеми специалистами, что корень «геі» лег в основу слова «ритм»), вполне заменимо на бергсо-но-гуссерлевское «все временится». В таком понимании реальное время – это живое универсальное становление, *сама изменчивость мира*. Мир – это «временящаяся материя». Пространство, по сути, тоже временится, становится. Мы этого не замечаем вследствие слабой разрешающей способности нашего зрения и громадной скорости, с которой доходит до нас информация о внешнем мире. Если бы скорость света была, например, равна скорости звука, мы бы реально видели не уже ставшее наличное пространство, а пространство, становящееся от атома к атому, от тела к телу, развертывающееся как бесконечный ковер, убегающий от нас к горизонту. По сути, пространство – тоже вид мирового становления, вид времени⁵⁷.

8. В этом контексте невозможно не упомянуть эпохальный теоретический прорыв, совершенный Эйнштейном как в специальной (вместе с Минковским), так и в общей теории относительности. Именно этот прорыв повлиял на научный, культурный и даже бытовой менталитет XX столетия в целом, выдвинув временное измерение *как проблемную, а не само собой разумеющуюся категорию*.

К важнейшим результатам этой научной парадигмы относится понимание времени как категории связанной с характером протекающих материальных процессов, зависимой от положения наблюдателя, находящейся в единстве с пространственным континуумом, а также

⁵⁷ О гипотезе производности, вторичности пространства по отношению к времени, как более фундаментальному понятию см.: Бонди Г. Относительность и здравый смысл. М., 1967. С. 41 - 42.; Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985. С. 133.

зависимой от структуры и энергии гравитационного поля. Надо, правда, оговорить, что в вопросе о природе необратимости Эйнштейн, как ни странно, предпочитал держаться классической, то есть статической точки зрения⁵⁸.

Не менее, а, в чем-то, и более значительную роль в «революции менталитета» в XX веке сыграла школа и личность Н. Бора, с которым связано рождение *неклассической физики*. Полемика Бора с Эйнштейном, касалась, в частности, появления в квантовых представлениях момента временной направленности, связанной с принципиально необратимой природой физического эксперимента, обнаружения элемента «субъективности» и роли наблюдателя, что совершенно не устраивало Эйнштейна⁵⁹. Квантовая теория в ее копенгагенской интерпретации⁶⁰ будет нас интересовать далее в связи с обсуждением *субъект-объектной структуры физической реальности*, как аналога реальности креативной (см. Заключение).

Этот краткий обзор свидетельствует об одной довольно неожиданной вещи: *архаические временные представления оказываются ближе к современным научным концепциям времени, чем ньютонов-*

⁵⁸ Einstein A. - Besso M. Correspondance 1903-1955. Paris, 1972. p. 537-539.

⁵⁹ Эйнштейн А., Подольский Б., Розен Н. Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным?// "Успехи физических наук". 1936., т. 16, вып. 4.

⁶⁰ Гейзенберг В. Квантовая теория и ее интерпретация// Нильс Бор. Жизнь и творчество. /Сборник статей/. М., 1967. С. 5- 20.

ское абстрактно-параметрическое время, к которому мы все так привыкли.

То же самое можно сказать и о современных представлениях о космосе, вакууме и т. д. Эта ситуация позволила проводить нетривиальные аналогии между новейшими физическими идеями и, например, древневосточными философскими и космологическими представлениями⁶¹.

9. Итак, основной вывод, к которому приходит качественная концепция времени (а эта концепция, как было показано, актуальна в самых разных областях науки) заключается в том, что *в принципе каждый процесс есть определенное время, любое время есть некий определенный процесс.*

Или, эквивалентное этому утверждение: *время и процесс, время и становление, в сущности, синонимичны*⁶².

10. Этот вывод позволяет нам перейти к обсуждению специфики музыкального ритма и времени, как основных проблем настоящего исследования. Из предыдущего изложения очевидным образом вытекает, что, если следовать качественным временным представлениям, музыкальное время, музыкальное ритмическое становление не только разворачивается в отдельном от него, внешнем «чистом» времени, а само по себе является специфической временной формой.

⁶¹ Мостепаненко А. М., Мостепаненко В. М. Концепция вакуума в физике и философия//Природа, 1985, No8.

⁶² Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964, С. 373. ; Пригожин И. От сущестующего к возникающему. С. 9-19.

Музыкальный ритмический процесс и конкретное живое музыкальное время – синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Вне этой содержательности время вообще и музыкальное время в частности – ничто. Но сказать так – значит ограничиться слишком общим определением. Здесь нуждается в уточнении и конкретизации само понятие музыкального становления.

11. Один из фундаментальных вопросов, встающих перед аналитиком, если ему не чуждо методологическое обсуждение специальных проблем, это вопрос о **реальности**, о *специфике бытия* музыкального процесса (и, соответственно, музыкального ритма и времени).

Этот вопрос отнюдь не прост и связан с более общим вопросом о специфике эстетического бытия вообще.

12. Мы вплотную подошли к проблеме феноменологического метода, предложенного в качестве основного в этой работе. Новое, в данном случае, является хорошо забытым старым, и мы будем в обосновании нашей методологии опираться на некоторые малоизвестные работы А. Ф. Лосева. При этом, не столько на открыто феноменологическую «Музыку как предмет логики», сколько на некоторые более поздние работы. Лосев всю свою жизнь оставался убежденным феноменологом в неоплатонистическом и гегелевском обогащении, но после ареста и лагеря вынужден был перейти на более приемлемую для официальной доктрины терминологию. Эта терминология была приемлема, так как пользовалась гегелевским диалектическим аппаратом, одобренным, хоть и с оговорками, в советской неомарксистской традиции.

Речь идет о субъект-объектной диалектике, как основе эстетической предметности а, по Марксу, и всей структуры человеческой практики вообще. Принципиальный факт, который позволил Лосеву пользоваться субъект-объектным языком как эквивалентным феноменологическому, заключается в том, что структура феномена, интенциональная структура *всегда субъект-объектна*, о чем говорил еще Ф. Brentano.

13. Рассуждения Лосева для нас важны, поэтому позволим себе несколько цитат из поздних работ, отсылаем также к разделу I, А «Музыки как предмета логики». «... в музыке мы имеем дело именно с музыкальным предметом, а наши переживания этого предмета – результат встречи воспринимаемого и воспринимающего. Я могу знать, как строится fuga или соната, и в тоже время совершенно ничего не знать, как переживается fuga или соната. Знать об этом должен психолог, для которого как раз важен не сам по себе музыкальный предмет, а то, как он психологически переживается»⁶³.

Здесь Лосев прямо следует гуссерлианской традиции, начиная построение феноменологии эстетического (т. е. субъект-объектного) предмета с критики психологизма⁶⁴.

«... говоря о художественном произведении, никак нельзя сказать, что оно только объективно, или только субъективно... картина не есть ни субъект, ни объект, но субъект-объектное творчество...»⁶⁵.

⁶³ Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта/Краткий очерк/. //Контекст-1981. М., 1982. С. 54.

⁶⁴ Гуссерль Э. Философия как строгая наука//Логос. Кн. 1, 1911.

⁶⁵ Лосев А. Ф. Диалектика... С. 68-69.

«Нет ни субъекта без объекта, ни объекта без субъекта когда речь идет о творчестве»⁶⁶.

Слияние субъекта и объекта кладется Лосевым в основу онтологии художественной предметности:

«... созерцая художественное произведение, мы своими ушами воспринимаем внутреннюю жизнь, которая пульсирует в созерцаемом нами художественном произведении и которая, взятая сама по себе, никак не видима и никак не слышима. Говорить об этой внутренней жизни... это еще не значит сводить эстетику на психологию и это еще не значит понимать существо стиля психологически... этот «способ бытия», хотя и воспринимается «душой», вовсе не психологичен, а обязательно только бытийствен»⁶⁷.

14. По сути, анализ демонстрирует нам как бы две формы «координации» объекта и субъекта. Одну из них приближенно можно охарактеризовать как «отвлеченно-созерцательную», другую как «творчески-деятельную» или креативную.

Первая форма лежит в основе того, что можно назвать классическим эстетическим подходом, где субъект-объектные отношения мыслятся явно, или неявно как данные только в созерцании, и связанные с уже полностью ставшим эстетическим предметом.

15. Но творческая структура предмета искусства не ограничивается фактом того, что он «уже есть», уже наличествует, уже полностью

⁶⁶ Там же, с. 71.

⁶⁷ Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля//Контекст-1975. М., 1977. С. 225.

предстоит перед нами, а нам остается только созерцать его чистое присутствие.

Любой предмет искусства может быть понят *в аспекте его внутреннего ритма и времени*. Он сам есть становление, где ставшее только результат его. Музыкальное произведение живет в процессе его исполнительского, конкретно-инструментального осуществления, то же самое – поэтическое или драматическое произведение – все они живут в «исполнительском порыве»⁶⁸, пусть данном в форме творческой активности внутреннего слуха.

16. Но и смысл статичных, *пространственных* произведений – скульптуры, здания, картины, рисунка, гравюры принципиально связан с их исполнительским осуществлением. Пространственная форма – результат ее живого роста под рукой мастера. В этой заключительной форме опытным глазом может быть прочитан реальный процесс ее рождения. И это экспрессивно-материальное становление неотделимо от целостного художественного смысла. Законченное пространственное произведение воплощает и указывает собой на живой исполнительский процесс собственного создания, подобно нотному тексту или тексту стихотворения.

17. Таким образом, творческое становление должно быть понято как *деятельное единство субъекта-мастера и живого объекта-материала*. Другими словами эстетический феномен, это творческое, реально практическое и напряженно живое бытие. Другими словами,

⁶⁸ "Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва". Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 57.

исполнительский процесс мыслится нами не только и не столько в интерпретационном аспекте, сколько в аспекте *онтологическом*.

Ис-полнение (хайдеггерианский дефис вскрывает внутреннюю форму слова) – это воссоздание самой бытийной структурности произведения в его жизненной *полноте*⁶⁹. Выраженный таким образом онтологический принцип мы предлагаем назвать **принципом исполнительской креативности**, или просто – **принципом креативности**.

19. Таким образом, музыкальное бытие и музыкальное время предстают как нечто содержательное и вполне конкретное. Музыкальное ритм и время, будучи живыми творческими феноменами, суть синонимы живого музыкального становления в целом, музыкальной деятельности в ее субъект -объектной креативной структуре. *Само музыкальное становление, есть конкретное ритмическое исполнительское становление*. И. Глебов (Б. Асафьев) писал:

«В музыке наиболее вредным сказалось стремление рассматривать формы как начало самодовлеющее... Все внимание сосредотачивалось на пространственно-статической фазе музыкальной композиции, а истинная временная природа музыки и особенно то, что искусство живет в исполнении (в воспроизведении) – упускались из виду»⁷⁰.

Эстетически-деятельная природа музыкального предмета не позволяет провести строгую границу между *внешним (физическим, аку-*

⁶⁹ Близкие к этим рассуждениям идеи высказаны Ж. Бреле: Brelet G. L'interpretation creatrice. p. 5-31. Об онтологической сущности исполнения см. также: Гадамер., цит. соч. С. 156

⁷⁰ Глебов И. Пути в будущее. Мелос. 1918. кн. 2. С. 59.

стическим) и внутренним (психологическим). В этой специфической музыкальной реальности, которая именно в своей целостности должна стать объектом исследования, сплетены в единый организм временная (метроритмическая) и интонационная процессуальность. Это органическое соединение дается в конкретно-инструментальном, телесно-пластическом воплощении.

20. Так же как реальный холст для художника не является внешним безразличным пространством, но представляет собой живой материал с определенной, существенной для воплощения замысла фактурой, так и музыкальное время, понятое как внутреннее свойство музыки, ни в коем случае не абстрактная длительность, *а живое, экспрессивное, образно-насыщенное, пластическое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса.* Более того, его можно рассматривать как некий **самостоятельный пластический материал**, с которым композитор работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором, или гипсом.

21. Поэтому так значим совершенно простой и всем очевидный факт: мастер-исполнитель всегда концентрирует в паузе, как до начала звучания, так и после, экспрессивный, насыщенный пульсом смысл. Слушатель очень хорошо понимает, осмысленна ли, насыщена ли жизнью, структурирована ли музыка в момент молчания, или нет.

И это ни в коем случае не есть только психологический, здесь, при всей принципиальной близости позиций, мы спорим с Э. Куртом, или «субъективный» факт восприятия, но это есть *конкретный факт живого и вполне реального музыкального бытия.*

Еще до звучания, и в промежутках между звучаниями, но и одновременно со звуком, – везде течет живое, пульсирующее, подчас «фи-

зически» ошутимое и *непосредственно переживаемое реальное музыкальное время.*

22. Подчеркнем, что эти характеристики должны пониматься как принадлежащие **специфическому творческому бытию** музыкального предмета, в котором *невозможно жестко отделить субъективное от объективного.* То есть нельзя свести творческое бытие ни к одному из полюсов указанной оппозиции. Иначе мы получаем не предмет собственно музыкального исследования, а только «приготавлием» музыкальный объект к физическому или психологическому исследованию. Это само по себе совершенно законно и ценно, но важно осознать, что такая тактика не является тактикой собственно музыкально-теоретической, которая нас здесь интересует.

23. Итак, **музыкальное время есть вид реального времени** со своей содержательной спецификой. Нас будет, прежде всего, интересовать тот тип музыкального времени и ритма, который связан с эпохой нововременной (XVII- нач. XXвв.) музыки. Это эпоха доминирования тактовой, акцентной ритмической системы, принципиально отличающейся от квантитативной, времяизмеряющей ритмики предыдущей культурно-исторической стадии⁷¹.

Мы имеем дело с тем уникальным периодом в истории, когда музыка впервые становится самостоятельным искусством. Показателен в этом смысле типично новоевропейский термин «абсолютная музыка».

⁷¹ Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. М., 1978. С. 48-104.; Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М., 1991. С. 34-35.

Музыка впервые становится искусством принципиально *аффективным* по своей онтологической структуре⁷².

24. Здесь мы сталкиваемся с времяящейся музыкальной материей, где все становится, все слито в единый прерывно-непрерывный организм.

Здесь мы обнаруживаем специфическое взаимодействие движущихся структур, которое не только «горизонтально» (как в концепции imt Б. Асафьева), но и глубоко интенсивно, то есть обнаруживается в любой, сколь угодно малой области музыкального континуума.

Это взаимодействие разворачивается не только по звучащей горизонтали, но и пронизывает ткань вглубь, организуя движущееся музыкальное вещество по вертикальному срезу.

Но что это за синхронное взаимодействие? Взаимодействие чего, возникает правомерный вопрос?

25. Здесь мы подходим к центральной проблеме нашего исследования, ради постановки которой привлекается аппарат, суть которого мы попытались описать выше. Начнем наше рассуждение с довольно простого, на первый взгляд, вопроса. Есть ли музыкальный ритмический процесс в его целостности только звуковой, интонационный, акустический процесс? Или, используя нужную нам формулировку: есть ли музыкальное время только звучащее время?

Мы хотим показать, что своеобразие европейской профессиональной музыки XVII- нач. XX вв. заключается в том фундаментальном факте, что мы *не можем ограничить представление целостной музыкальной материи исключительно понятием звуковой материи.*

⁷² Ansermet E. *Ecrits sur la musique*. p. 39-70.

26. Только ли акустически фиксируемое звучание - представитель процесса? Является ли момент нулевого звучания уже чем-то немзыкальным? Очевидно, нет. Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как нулевые точки, не являются нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и своей структурной роли в музыкальной форме⁷³.

Этот совершенно очевидный и даже тривиальный факт несет в себе на самом деле некоторую существенную проблематичность. Прежде всего, пауза не является чем-то самим по себе разумеющимся, а является исторически сложившимся феноменом, который в качестве важнейшего и оформленного элемента музыкальной структуры мог возникнуть только на определенной стадии развития музыки⁷⁴.

Кроме того, пауза, которая, являясь перерывом акустического звучания, при этом, полностью сохраняя за собой внутренний музыкальный смысл, заставляет нас сделать вывод, что наше представление о музыкальном материале как о чисто звуковом, акустическом явлении нуждается в корректировке.

27. Музыкальный процесс в рамках произведения, или, если речь идет о цикле, в рамках законченной части, носит принципиально непрерывный характер, причем как в формальном, так и содержатель-

⁷³ См. полемику Э. Курта с Риманом : Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 149-150.

⁷⁴ О связи структурной определенности пауз с развитием модальной ритмики см. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М., 1983. С. 48-49.

ном смысле. Но что обеспечивает эту непрерывность, если акустически и интонационно музыкальная ткань прерывна?

Раз перерыв звучания не является перерывом музыкального процесса в его связной структурности, то мы принуждены сделать вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического, акустического звучания, является фундаментальной причиной воспринимаемой нами живой непрерывности музыкального становления. Звучащая акустическая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непрерывной форме.

Это рассуждение позволяет нам сделать следующий шаг, и ввести основное для нас феноменологическое различие, которое должно лечь в основу дальнейшего анализа.

28. Мы предлагаем различать две формы реального воплощения музыкального становящегося смысла. Назовем их для удобства «звучащая» и «незвучащая» (неакустическая). *Последняя и является тем специфическим и относительно новым для музыкознания феноменом, который мы предлагаем как возможный и интересный объект рассмотрения.*

Мы уже согласились с тем, что музыкальная реальность есть креативная реальность. Это значит, кроме всего прочего, что полем развертывания музыкальной материи является не только наш внешний физический слух, но и *слух внутренний*. Последний, как известно, не ограничивается функцией пассивного восприятия, но представляет собой активную творческую силу⁷⁵.

⁷⁵ Фундаментальное исследование этой специфики музыкального слуха проведено в известной работе Теплова: Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М. ;Л., 1947.

Взаимодействие и слитность внешнего и внутреннего слуха дает нам опору для развертывания целостного музыкального процесса. И именно в поле нашего активного внутреннего слуха обретает свою специфическую реальность «незвучащая», неакустическая форма музыкальной материи. Именно здесь, благодаря креативности внутреннего слуха, музыкальное становление остается непрерывным даже в момент акустического молчания.

29. Важно обратить внимание на важный момент: в сфере нашего внутреннего слуха мы, в принципе, в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса. И, если нам это удалось, в этом внутрислуховом поле уже ничего физически не звучит, т. е. все превращено усилием нашего сознания и памяти в «незвучащую», неакустическую, чисто «психологическую» форму.

Но, и это является решающим, мы всегда в состоянии отделить то, что может физически звучать, от того, что принципиально не подлежит акустически-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани, «подводной» частью того «айсберга», которым является целостная структура произведения. И фундаментальным явлением, которое мы тогда обнаруживаем, оказывается «незвучащая», неакустическая пульсирующая непрерывность музыкального процесса, выполняющая несущую функцию в становлении целостного музыкального материала.

Эту несущую непрерывность, или экспрессивный континуум (термин И. Браудо⁷⁶ и А. Лосева⁷⁷), мы предлагаем также обозначить

⁷⁶ Браудо И. К вопросу о логике баховского языка. С. 15.

как музыкальное время в специальном смысле, или время-энергия. Последнее же мы предлагаем отличать от музыкального времени в широком смысле, совпадающего с музыкальной процессуальностью как таковой, в ее полноте, и указывающего на то, что в музыке все «временится» (термин Э. Гуссерля) – и интонация, и метр, и ритм, и ладовая структура⁷⁸ и форма.

30. Музыкальное время в специальном смысле, время-энергия или незвучащий, неакустический экспрессивный континуум и есть тот основной и специфический элемент музыкального ритма, который мы хотим предложить в качестве возможного предмета исследования, до этого лишь эпизодически упоминавшегося, часто в недостаточно явной форме, в теоретической литературе (см ниже).

Таким образом, структуру временной музыкальной ритмической материи можно рассматривать как нечто принципиально *двухосновное*. Внутренняя ритмическая динамика музыкальной ткани определяется взаимодействием двух относительно независимых основ, «звучащей», т. е. в принципе допускающей акустическое воплощение, и «незвучащей», принципиально не выходящей на акустическую поверхность («подводная часть айсберга»).

⁷⁷ Лосев А. Ф. Поток сознания и язык/Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 469.

⁷⁸ Векторная, временная, динамическая структура лада подчеркнута Б. Л. Яворским самим термином "ладовый ритм". См. Яворский Б. Доклад на конференции по ладовому ритму 5 февраля 1930 г.: Рукопись. - ГЦММК им. Глинки. На это обращает внимание Л. Мазель: Мазель Л. О природе... С. 16.

31. Необходимо также сразу и строго, во избежание недоразумений, оговорить, что «незвучащая», неакустическая основа музыки не тождественна паузированию, и не совпадает с введенным И. Браудо понятием артикуляционного паузно-цезурного «негатива» музыкального произведения⁷⁹, а также с тем, что имеет ввиду Бреле в своей работе «Music and Silence»⁸⁰, или Т. Клифтон в статье «The Poetics of Musical Silence»⁸¹.

Незвучащий, неакустический экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении всего музыкального процесса, и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, паузы же есть только его «просветы» в звуковом интонационном потоке.

32. Воплощением этой вполне самостоятельно существующей основы является, для нас привычная, а для истории культуры уникальная *фигура дирижера*, в своем современном виде возникшая, как известно только в первой половине XIX века.

Дирижер, будучи для западной музыки высшим типом музыкального исполнителя, не издает ни одного звука. Обратим внимание на то, что подобные тривиальные и кажущиеся чем-то само собой разумеющимся факты могут указывать на отнюдь не простые, и, как в данном случае, фундаментальные смыслы.

⁷⁹ Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Л., 1961. С. 192-193.

⁸⁰ Brelet G. Music and Silence//Reflections on Art, ed. Susanne Langer, Baltimore. 1958. p. 103-121.

⁸¹ Clifton T. The Poetics of Musical Silence//Musical Quarterly 62. 1976. p. 163-181.

Дирижер не является «симфонической полицией», как остроумно заметил Мандельштам⁸². Он концентрирует в себе и затем проецирует во вне непрерывную ритмическую энергию и скрытый пульс музыкального процесса. При этом звучание, обладая своей собственной упругостью и сопротивляемостью, своей структурностью, находится в постоянной борьбе и парадоксальном единстве с временной пульсационной дирижерской волей.

Мы выдвигаем следующую гипотезу: **дирижер это зримое воплощение времени-энергии, «незвучащего» (неакустического) экспрессивного континуума музыки, некий постоянный свидетель и представитель его сущности.** Более того, дирижер именно как «фигура», как элемент коммуникативной ситуации, является особым культурно-историческим феноменом, выполняющим функцию проекции той глубинной структуры «незвучащего» (неакустического) музыкального времени, которую мы сравнили с подводной частью айсберга.

33. Кажущийся столь экзотическим и непривычным объект на самом деле отвечает нормальной музыкально-практической с одной стороны, а с другой имеет и солидную традицию теоретического осмысления.

⁸² «Дирижерская палочка сильно опоздала родиться - химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве": Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 40

Одна из основных работ, на которые мы здесь можем сослаться, это феноменологические штудии Р. Ингардена в «Исследованиях по эстетике»⁸³. В 4 главе известной работы «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности» Ингарден вводит понятие «имманентной quasi-временной структуры», относя ее к типу «конкретного, феноменологического, качественного времени»⁸⁴, со ссылками на Бергсона и Гуссерля. А в 5 главе, которая так и названа: «О звуковых и незвуковых компонентах музыкального произведения», Ингарден относит эти понятия к незвуковому слою и говорит о «незвучковой организации времени»⁸⁵.

34. В собственно музыкознании идею фундаментальной роли незвуковых процессов энергично отстаивал Э. Курт, чем вызвал резкую критику со стороны советских музыковедов, которые стали его упрекать в идеализме, психологизме и мистицизме⁸⁶.

К сожалению, большую роль в этом сыграли работы Б. Асафьева, который, критикуя, сам восхищался Куртом и опирался на его результаты. Но, если Асафьев является фигурой сравнимой по масштабу с Куртом, хотя асафьевская критика последнего сейчас не может быть признана корректной, то укоренившаяся после него традиция не-

⁸³ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 468-521.

⁸⁴ Там же, с. 469, 474.

⁸⁵ Там же, с. 494.

⁸⁶ Это не относится к группе ленинградских исследователей "энергетического" направления, в которую входил И. Браудо. см. Асафьев Б. Предисловие редактора//Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 29.

сколько поверхностного отношения к фундаментальным результатам, интуициям и методам Курта должна быть решительно пересмотрена.

35. Наследие Э. Курта заслуживает того, чтобы быть воспринятым со всей возможной концептуальной полнотой, включая его приверженность к герменевтическому методу, идущему у него, судя по всему, от В. Дильтея⁸⁷.

Без этого музыкознание, ориентирующееся на исследование процессуальной, энергетически-временной структуры музыки не сможет естественно развиваться, так как его основы и принципиальные результаты заложены и получены именно Э. Куртом.

В отношении проблематики книги позволим себе несколько цитат.

«Я все яснее осознавал, что, именно в том энергетическом процессе, который проявляет себя не через слышимые впечатления, и дает себя знать собственная сущность мелоса»⁸⁸.

«Крупнейшая ошибка – считать наиболее существенными и значительными моментами в мелосе только акустические явления, т. е. само звучание...»⁸⁹. Отстаиванию тезиса о фундаментально незвуковой природе непрерывного музыкального становления посвящены все методологические рассуждения Курта в его основных работах.

⁸⁷ Розин В. Сравнительный методологический анализ концепций Курта и Асафьева//Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. трудов 66. МГПИ им. Гнесиных. М. 1983. С. 23.

⁸⁸ Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. S. 84. Цит. по: Асафьев Б. В. Предисловие к «Основам линейного контрапункта» Э. Курта, с. 13.

⁸⁹ Курт Э. Основы... С. 35.

Осознание присутствия в музыкальной структуре «незвучащего» (неакустического) пласта встречается также в теоретической литературе посвященной проблеме ритма. Анализ и диалог с самыми важными для нас работами будет осуществлен в следующих главах.

36. *Время-энергия как «незвучащая» (неакустическая) основа музыкального ритма, обладает своей внутренней и вполне определенной структурностью.*

В этой главе мы ставим задачу введения основной терминологии и обоснования общего метода работы, поэтому только перечислим основные структурные уровни этого феномена:

1. *Экспрессивная непрерывность*, как первичная, фундаментальная характеристика, обоснованная выше;

2. *Необратимость*, связанная с принципиальной векторностью, направленностью экспрессивного развертывания музыкального процесса, так сказать «ямбичность высшего уровня»⁹⁰.

3. *Пульсационность*, результат внедрения пульса, то есть элемента прерывности в континуальную природу временного «поля», то что мы предлагаем называть «первоначальной артикуляцией» (Urartikulation) «незвучащего» (неакустического) музыкального времени-энергии. Система пульса, представленная на уровне текста тактовой системой, но не ограничивающаяся тактом. Соотносится, несомненно, с понятием музыкального метра, но требует его принципиального теоретического уточнения.

⁹⁰ О связи ямбичности и активной направленности в музыке см. : Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 160-162.

4. *Агогичность*, временная вариантность как базовое свойство. Метрономичность (хронометричность) рассматривается здесь как в строгом, математическом смысле «вырожденное» состояние временной вариантности, свойственной метрике на акцентной, тактовой стадии развития.

5. *Гравитационность*. Особая характеристика, так же соотносимая с понятием метра, требующая особого же обоснования. Метрическая гравитация связана с арсисно-тезисной многопорядковой структурой соподчинения уровней пульсаций. Обращается внимание на нетривиальный смысл употребления таких привычных понятий как «тяжелая» и «легкая» доля, время, такт. Вводится также понятие *гравитационного акцента*, и, в связи с этим, предлагается различать два вида тяготения в музыке:

А) на «незвучащем» (неакустическом) уровне – временное, метрическое,

Б) на «звучащем» – ладово-гармоническое. И там и там обнаруживается своя автономная функциональная структура. (См также гл. 3).

Именно первое предлагается, во избежание терминологической путаницы, называть *гравитацией*.

6. *Конфликтное взаимодействие со «звучащей» тканью* в трех основных формах: а) синкопа, б) неметрическая акцентуация, в) агогическая и акцентная вариантность при перемещении «звучащих» структур, например мотива, относительно неакустического пульсационного континуума с его автономной гравитационно-динамической структурой (по терминологии Э. Ансерме структурой «ритмического каданса»⁹¹).

⁹¹ Ансерме Э. Структуры ритма//Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С. 186.

Это понятие необходимо отличать от аналогичного термина с другим смыслом у Л. Мазеля⁹².

Все эти понятия требуют соотнесения с терминологией и понятиями общепринятыми в теоретическом обиходе, что будет осуществлено в следующих главах.

37. Перечисленные уровни структуры «незвучащей» ритмической материи (еще раз обращаем внимание читателя на то, что речь идет именно о «незвучащих», неакустических, т. е. относительно независимых от звуковой конструкции свойств) должны пониматься, во-первых, как существенно динамические, энергетические, процессуальные характеристики, и, во-вторых, как характеристики, имеющие прямое отношение к принципу исполнительской креативности. То есть они не мыслимы без творческого усилия и даны в полноте своей реальности только в «исполнительском порыве», опирающимся на подробно прочитанный нотный текст⁹³.

Последнее замечание носит принципиальный характер, так как описываемая нами «двухосновная» ритмическая структура стала возможна в развитой форме только на письменной и нотопечатной стадии развития музыки⁹⁴, что будет рассматриваться ниже (гл. 2).

⁹² Мазель Л. Цит. соч. С. 154.

⁹³ Аналогичный подход возможен и в поэзии : "Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста". : Мандельштам О. Цит. соч. С. 58.

⁹⁴ О принципиальном значении для самой структуры музыкального процесса письменности и нотопечатания см. : Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции М., 1986. С. 19-20, 70-73. ; Орлов Г. Структурная функция времени в музыке/Исполнение и импровизация/. //Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974. С. 45.

38. Проблема «незвучащей» (неакустической) основы музыки и ее взаимодействия с основой «звучащей» может быть сформулирована также на языке педагогико-психологическом. В процессе обучения или самосовершенствования музыканту рекомендуется овладеть особым психологическим «гештальтом»⁹⁵: внутренним «незвучащим» (неакустическим) пульсационным потоком, гештальтом музыкального времени-энергии.

Это может быть сформулировано и как необходимость овладения, в результате определенного тренинга, психологически реальным и постоянно творчески и профессионально действующим образом «внутреннего дирижера»⁹⁶. Этот «внутренний дирижер» – не отбиватель такта (что тривиально), а интенсивно переживаемый и постоянно творимый внутренний «процессуальный гештальт» (термин М. Папуша), обладающий пульсационной автономией. Для этого можно ввести понятие *временной воли*, дополнительное к ряду понятий, обозначенных Мартинсенем как элементы звукотворческой воли⁹⁷.

Вторая крупная проблема, которую мы затрагиваем, это проблема артикуляции.

⁹⁵ Понятие "гештальт", которое переводится и как "образ", и как "структура", иногда будет использоваться как метафорический эквивалент понятию "феномен". Это тем более возможно, что генезис понятия "гешальт" в психологии связан с теорией искусства/Х. Эренфельс/. О связи гештальт-психологии и феноменологии см. : СЗФ. С. 78, 85., Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 355.

⁹⁶ О роли внутреннего дирижера в процессе исполнения см. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961; С. 46-47.

⁹⁷ Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966.

39. Тема артикуляции также одна из базовых тем, обсуждаемых в исполнительской теории⁹⁸. Я хотел бы связать тему музыкального времени, с его метроритмической структурой, и тему артикуляции в некое единство. На самом общем уровне это позволяет сделать принцип креативности, введенный выше.

Исходя из него, можно себе позволить ввести расширенное понятие артикуляции и придать ему базовый структурный смысл. Это тем более допустимо, что сам этимологический смысл латинских слов, легших в основу этого понятия этому вполне способствует⁹⁹.

40. Итак, я предлагаю понимать артикуляцию:

А. как процесс музыкального структурирования, творческого музыкального формирования на всех его уровнях, от микромотивного образования до структуры больших симфонических циклов. Композитор и исполнитель артикулируют музыкальный материал, то есть участвуют в процессе его онтологического формирования. Второе, дополнительное к первому, определение можно сформулировать так:

Б. Все многообразии взаимодействия «звучащей» и «незвучащей» (неакустической) основ в музыке, данное в исполнительском процессе (куда в определенном смысле включается и композиторская работа) называется музыкальной артикуляцией.

41. Соотнося это определение артикуляции с другими, в частности и в особенности с определением И. Браудо в его уникальной по пол-

⁹⁸ См., в частности, полемику Браудо с немецкими авторами: Браудо И. Артикуляция. С. 34, 110, 181-189.

⁹⁹ *Articulo, articulare* – расчленять, *articulus* – часть, раздел, стадия, момент, промежуток времени. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 99.

ноте и чистоте метода работе «Артикуляция», следует оговорить, что я говорю о музыкальной артикуляции в широком смысле¹⁰⁰. Тогда определение артикуляции Браудо, как произношения в узком смысле¹⁰¹ предстанет в соотношении с нашим определением как составной элемент артикуляции в узком смысле.

Это тесно связанный с нашей основной темой момент, поэтому на нем следует немного остановиться. "Произношение в узком смысле" И. Браудо определяет как последовательность *звучащей и незвучащей (!) части ноты*. Это определение неоднократно вызывало недоумение и критику, причем совершенно напрасно. В некоторой степени это происходило в связи с не вполне проясненным самим Браудо соотношением понятий *ноты и тона*.

Судя по контексту, Браудо обращает здесь внимание на значение понятия «ноты»¹⁰² как принципиально *текстовой*, а не акустической реальности, и, тем самым, реальности, более "полной", чем акустическая. Нота как текстовый знак, содержит в себе, внутри себя две варьируемые во времени части – звучащую, и «незвучащую», и только их сумма порождает реальность ноты, в отличие от «тона», который всегда является акустически реальным. Это противопоставление «тона» и «ноты» становится возможным только тогда, когда *письмен-*

¹⁰⁰ Это понятие не следует путать с понятием произношения в широком смысле Браудо: Цит. соч. С. 191.

¹⁰¹ Браудо И. Там же.

¹⁰² Там же, примечание на с. 190.

ность начинает входить как необходимый элемент в саму бессознательную структуру музыкального мышления и слуха.

42. Тон, как акустическая реальность может уже прекратить свое существование, а нота, как реальность текстовая – еще нет, что и определяет артикуляционную разницу между, скажем четвертью staccato, и той же четвертью tenuto. Если мы попытаемся, следуя формальной логике, изменить написание, скажем стаккатированной четверти на шестнадцатую, или восьмую с паузами, мы упростим богатую интерпретационную семантику нотного текста, сведем ее лишь к одному из множества возможных, скрытых в письме исполнительских вариантов.

Артикуляционное (последовательное во времени) взаимодействие звучащего и «незвучащего» (неакустического) в каждой ноте, описывается Браудо как внутренняя драма тона, как "некоторый переход от "быть" к "не быть"¹⁰³. Переход этот зависит в том числе от той, или иной (а не одной единственной) артикуляционной интерпретации текста.

Красноречивым является сам факт того, что музыкантам часто нужно специально напоминать этимологический смысл слова "нота", как именно знака, а не звука, настолько в нашем сознании и слухе это переплелось. И это бессознательное переплетение отнюдь не недоразумение, могущее быть "рационально" устраненным, а факт, имеющий глубокий историко-культурный смысл. Такое возможно только для понятий, принципиально связанных с эпохой письменности и

¹⁰³ Там же, с. 192

книго- и нотопечатания, когда о и другое становится частью бессознательного, «внутренней речью» музыканта (подробнее см.гл.2),

Непонимание, или забвение продуктивных противоречий нотного текста, отражающихся, в свою очередь, в структуре музыкальных понятий, приводит к поспешной критике нотного текста за "неточность", к рационализирующим попыткам усовершенствования нотной записи, созданию "идеальной" записи и пр. Само по себе эта инициатива вполне законна, вопрос заключается в том, будет ли такая упрощенная и «однозначная» запись столь же тонко отражать, и, главное, *порождать* всю противоречивость и сложность музыкального процесса, как это делает исторически сложившийся способ фиксации.

Нотное письмо активно участвовало в формировании самой структуры музыкального процесса и стало частью внутренней речи, внутреннего слуха музыканта, элементом «музыкального бессознательного». Но именно поэтому оно в этом своем бессознательном структурно-креативном качестве постоянно «забывается» и «репрессируется».

43. Наш подход к артикуляции подразумевает две конкретные функции артикуляции:

1. организация «незвучащего», неакустического непрерывного временного потока путем сотворения живой пульсационной основы. Предлагается обозначить эту функцию как первоначальную артикуляцию времени;

2. организация «звучащей» интонационной мотивной ткани в процессе ее исполнительского речевого порождения. Сюда включается и артикуляция в узком смысле, как мотивное и микромотив-

ное произношение, опирающееся на акцентные и штриховые закономерности.

Обе эти функции тесно взаимодействуют и приводят к целостному артикуляционному процессу в музыке, который мы предлагаем обозначить понятием **хроноартикуляционный процесс**.

Таким образом, с точки зрения принципа креативности, музыкальное время и музыкальная артикуляция не только тесно взаимосвязаны, но, вместе с ладовой структурой, составляют как бы речевой фундамент всей музыкальной ткани.

44. В этой работе делается попытка объединить в некое живое целое как теоретический анализ, так и анализ практически исполнительский. Это объединение есть следствие обнаружения того факта, что полнота музыкальной реальности, богатство музыкального бытия дается нам в исполнительском усилии, опирающимся на тонкую, противоречивую структуру нотного текста.

При этом связь с исполнительской практикой предполагается как непосредственная основа аналитической работы, осуществленная путем креативного вживания в анализируемый материал. Таким образом, теоретическая и практическая составляющие предлагаемой работы по замыслу образуют собой нерасторжимое целое.

45. Подведем некоторые итоги нашего вступительного методологического рассуждения. Вот основные выводы, к которым мы пришли.

Музыкальная реальность – не внешняя физико-акустическая, а принципиально субъект-объектная, креативная, то есть связанная с исполнительской практикой реальность. Переживаемый музыкантом, или компетентным слушателем музыкальный процесс – конкретен и деятелен. Структура его, это структура, возникающая в

исполнительской, пусть внутренней (интериоризированной), но всегда реальной музыкальной деятельности.

Более того, специфика и *полнота* музыкальной реальности заключается в том, что мы обретаем ее как таковую, то есть как целостный предмет исследования, только в процессе соучастия в ее конкретном исполнительском осуществлении, то есть профессиональном (в том числе внутреннем) музицировании. Это музицирование опирается на подробное исполнительское чтение-понимание нотного текста. Нотный текст, как мы уже говорили, становится, аналогично естественному языку, частью внутренней речи музыканта, важнейшей частью «музыкального бессознательного». Тонкая структура нотного текста, при условии ее понимания, предполагается не только «фиксатором», но и источником разнообразия и глубины музыкальной реальности¹⁰⁴. Иначе последняя нам просто не дана как живое целое (см гл. 2-3).

¹⁰⁴ " .нам остается быть бесконечно благодарными художественной практике человечества, сумевшей выработать известный нам сейчас способ нотной записи, столь совершенный в своем несовершенстве". : Гуренко Е. Г. Проблемы .С. 142. См. также Фейнберг С. Я. Пианизм как искусство. М., 1965. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988. В последней работе, впервые, насколько нам известно, в отечественной литературе, дается строго герменевтическое различие *эмоциональной и интеллектуальной зоны интерпретации* нотного текста, а также *композиторского и исполнительского* уровня в самой структуре авторского нотного текста. Эти различия оказываются близки по структуре к идеям создателя универсальной герменевтики Ф. Шлейермахера о двух взаимодополнительных методах понимания текста: 1. сравнительном, грамматическом, рациональном, и 2. психологическом, иррациональном, интуитивном (дивинация). Напомним, что это позволило Шлейермахеру выдвинуть парадоксальную, но чрезвычайно важную, в том числе для нашего исследования, методологическую формулу: интерпретатор может и должен понять автора лучше, чем он сам себя понимал, и чем его понимали современники, так как он "доводит до сознания то, что у них было

Музыкальная реальность многосоставна. Если мы не ухватываем ее сенсорную, экспрессивную, текстовую, то есть хроноартикуляционную структуру, мы перестаем ее понимать. «Если мы воспринимаем музыку одним лишь ухом, но не ощущаем ее всем телом, не содрогаясь от ее могущества, мы слышим лишь слабое эхо ее истинного существа»¹⁰⁵.

46. Музыкальное становление, музыкальное время континуально и, следовательно, дифференциально (вспомним о нетривиальной связи этих понятий в математике). Уже на уровне музыкального «бесконечно малого», на уровне «молекулярных» музыкальных событий, мы встречаемся с многосоставной реальностью. Микромотивные образования существуют в непрерывной пульсационной среде, и постоянно взаимодействуют с этой пульсирующей непрерывностью, «незвучащим», неакустическим временным полем произведения.

Из этого ясно, что уже в микромотивном образовании концентрируются все основные качества музыкального хроноартикуляционного процесса в целом. Этот целостный процесс мы связываем с понятием музыкального времени в широком смысле. Музыкальное время в специальном, узком смысле, это «незвучащая», неакустическая, непре-

неосознанным фактом". См. : Гадамер. Цит. соч. С. 232- 241. В рамках проблемы понимания нотного текста идеи Е. Либермана нельзя не признать новаторскими и эвристически чрезвычайно значимыми, так как они не только важны для герменевтики нотного текста, но и дают в руки исполнителей великолепный инструмент для ясного осознания самой глубинной структуры техники и психологии творческой работы с авторским текстом.

¹⁰⁵ Э. Жак Далькроз. Ритм. Пер. Н. Гнесиной, М., /б. г. /С. 150, цит. по: Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия//Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2. 1963;С. 200.

рывная и пульсирующая основа музыкальной ритмической реальности. Она находится в постоянном взаимодействии, плодотворном конфликте с основной акустически звучащей, что проявляется, в частности, и в особенности, в *несовпадении акцентной структуры пульса и акцентной структуры мотива*. Психофизической опорой для всего музыкального организма является среда неразрывно слитых внешнего физического и внутреннего творческого слуха, а также всего комплекса тонких телесно-сенсорных действий музыканта в процессе исполнения, проецируемых также и на слушателя.

Опорой для музыкального времени в узком смысле является в основном *активный внутренний слух музыканта*, его креативная мощь.

Здесь важна способность творить и проецировать во вне «процессуальные гештальты», то есть ритмические, музыкальные события, зафиксированные в тексте. Они, в силу своей сложности, могут быть скрыты от «обычного» слушателя, но без них невозможна целостная музыкальная реальность.

47. Музыкальное время, хроноартикуляционная структура, таким образом, есть реальное становящееся бытие. Оно не отчуждено от жизни всего одухотворенного человеческого организма в его участии и *соучастии* в исполнительском креативном усилии. Эта спаянность музыкального материала с его хроноартикуляционной, сенсорно-экспрессивной и текстовой реализацией может и должна стать предметом подлинно музыкального исследования.

Эту главу будет полезно заключить цитатой из Ю. Н. Холопова, выражающей основную стратегию современной живой музыкально-теоретической мысли: «Метод анализа есть способ, позволяющий

воспроизводить акт становления музыкального произведения, (...) Анализ – также вид музицирования...»¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа//Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 6. М., 1985. С. 148. Разрядка моя – М. А.

Глава 2

К проблеме генезиса основной ритмической (хроноартикуляционной) структуры новоевропейской музыки

1. Из предыдущего изложения становится очевидным, что понятия «хроноартикуляционный процесс», «хроноартикуляционная структура», самым тесным образом связаны с понятием ритма. Более того, в определенном смысле это понятия-синонимы. Описать структуру музыкального времени и описать ритмическую музыкальную структуру — почти идентичные задачи. И там, и там речь идет об описании структуры внутреннего музыкального времени.

Сложность ситуации заключается в том, что теория музыкального ритма до сих пор представляет собой серьезную проблему. Отсутствие единой «классической», по выражению В. Холоповой¹⁰⁷, теории, и даже общепринятой терминологии в области изучения ритма — известный факт.

«Из всех элементов музыки, ни один не возбуждал столько ученых споров, не давал повода для более отвлеченных и противоречивых суждений, чем ритм... тем не менее его общая теория до сих пор отсутствует...»¹⁰⁸. «Многообразие проявления ритма... породило множество, зачастую противоречащих друг другу определений ритма, что

¹⁰⁷ Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. С. 3-8.

¹⁰⁸ Цит. по: Ансерме Э. Цит. соч. с. 180.

лишает это слово терминологической четкости»¹⁰⁹. Этой ситуации в теории уделено специальное внимание в монографии В. Холоповой¹¹⁰.

2. Мы не будем сейчас вдаваться в причины такого удивительного положения в теории ритма, отметим только, что сама разноголосица в этой сфере свидетельствует об уникальной сложности и неуловимости объекта. В предлагаемой книге делается попытка поставить некоторые проблемы так, чтобы по возможности приблизить их разрешение. Для этого предлагается совершить некоторый понятийный сдвиг, некоторое эвристическое смещение исследовательского взгляда.

3. Для музыкальной теории XX века характерна специальная тематизация категории времени¹¹¹, о чем уже говорилось выше. Обычно это тесно связано с анализом современной музыки, в которой образ Времени осознается как один из самых главных, что определяется и новым ритмическим языком, и особым отношением к этой теме вообще в XX веке.

Несколько реже категория времени привлекается для попытки понять ритмическую структуру в музыке предшествующей эпохи, что понятно, так как классическая эпоха не тематизировала парадоксы времени и тему ритма с такой интенсивностью, как наше столетие,

¹⁰⁹ Харлап М. Г. Ритм. Статья в МЭ. т. 4. С. 657.

¹¹⁰ Холопова В. Н. Цит. соч. С. 3-57. См., также: Серов А. Н. Ритм как спорное слово // Критические статьи, т. 1. СПб. 1892. С. 632-639.

¹¹¹ см. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 224. ;Притыкина О. И. Музыкальное время... Диссерт. С. 11-45.

хотя именно классическая философия выдвинула эти понятия, как трансцендентальные¹¹².

Понятийный сдвиг, который мы предлагаем, заключается в попытке *обратить обычное соотношение понятий ритма и времени в музыковедении*. Мы предлагаем не разговор о ритме, как более привычной (но от этого не более ясной) категории для соотнесения с категорией времени, а, наоборот, по возможности строгое исследование музыкального времени для прояснения структур музыкального ритма в классической новоевропейской музыке.

4. Интерпретация проблем музыкального ритма в терминах музыкально-временного ряда должна, по нашей мысли, помочь прояснить постановку некоторых вопросов в этой области музыковедения, а также обратить внимание на некоторые проблемы, по школьной традиции считающиеся решенными и простыми, а на самом деле весьма далекими от решения.

Здесь имеются в виду, в том числе некоторые привычные, но ошибочные представления в области элементарной (т. е. фундаментальной) теории музыки. Может быть, это поможет приблизиться к созданию общей «классической» теории ритма, которая одновременно бу-

¹¹² Началом для общеевропейского обсуждения самой темы времени и пространства, положили, конечно, захватывающие трансцендентальные анализы И. Канта: Kant Imm. Kritik der reinen Vernunft. 1. Frankf. 1968. S. 78-96.; другую линию представляют известные размышления Гегеля о времени и ритме, уже непосредственно связанные с музыкой. Гегель настаивает, и это было тогда новостью, что время как таковое «составляет основную стихию музыки», и анализирует структурирующую функцию такта и ритма: Гегель. Соч., т. XIV, Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 110, 115-121.

дет и теорией музыкального времени, то есть теорией, описывающей структуру хроноартикуляционного процесса.

Здесь мы неизбежно сталкиваемся с еще одной проблемой, которая давно обсуждается как в западной, так и в отечественной литературе¹¹³.

5. Речь идет об исторической теории музыкального ритма¹¹⁴. В основу нашего рассуждения о генезисе той уникальной временной структуры, которая лежит в основе музыкального процесса исследуемого

¹¹³ См. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. ; Sachs C. Rhythm and Tempo. A study in music history, New York. 1953. ; Dahlhaus C. Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert//»AfMw» 1961. Jahrg. 18. No3-4;

¹¹⁴ В литературе на русском языке ведущим представителем этого направления, фактическим создателем основ исторической теории ритма и происхождения лада (что тесным образом взаимосвязано) следует признать М. Г. Харлапа. См. : Харлап М. Г. Ритмика Бетховена/Бетховен. Сб. статей. М., 1971. С. 370-421; его же: Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки//Ранние формы искусства. М., 1972. С. 221-273. ; его же: Метр. Статья в МЭ, т. 3. М., 1976. С. 567-573. ; его же: Исполнительское искусство как эстетическая проблема //Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 2. М., 1976. С. 5-677; его же: Ритм. Статья в МЭ, т. 4. С. 657-664.; его же: Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 48-104.; его же: Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986; см. также о М. Г. Харлапе: Мазель Л. Новая теория происхождения лада//Советская музыка, 1973. No 9. С. 85-87. ; его же: О природе и средствах музыки. М., 1991. С. 13, 24-27, 33-36. /. В этой главе, посвященной проблеме происхождения временной, ритмоартикуляционной структуры новоевропейской музыки, мы в основном будем опираться на результаты исследований М. Г. Харлапа и той линии исторического музыкознания, представителем которой он является. К этой линии принадлежат, в частности, исследования К. Закса и К. Дальхауза.

периода, мы кладем выдвинутую и разработанную М. Г. Харлапом, гипотезу о существовании трех основных стадий¹¹⁵ в развитии музыки вообще и музыкальной ритмики в частности. В описании этих стадий мы сразу попытаемся использовать терминологическую интерпретацию, о которой шла речь выше.

6. В своих исследованиях Харлап различает:

1. Стадию интонационного ритма первичного архаического фольклора;

2. Стадию квантитативной, времяизмерительной, ритмики¹¹⁶ устной профессиональной, но еще синкретической традиции;

3. Стадию акцентно-тактовой ритмики музыки как уже самостоятельного искусства эпохи господства письменности и нотопечатания¹¹⁷.

Рассмотрим каждую из них в отдельности и в последовательности. Каждая стадия, по нашему предположению, обладает своей специфической хроноартикуляционной структурой.

Стадия архаической интонационной ритмики характеризуется:

¹¹⁵ Подчеркнем, что речь идет именно о *стадиальной*, а не хронологической последовательности. Это различие носит для теории принципиальный характер. См. Мазель Л. О природе... С. 24.

¹¹⁶ У В. Н. Холоповой этот термин используется в несколько другом, не вполне точном смысле; см. Холопова В. Н. Вопросы ритма... С. 76-77, 100-101.

¹¹⁷ Харлап М. Г. Ритм. Ст. в МЭ. 4 т. С. 659-660, его же: Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986. С. 4-62, 102-103. ; Мазель Л. О природе... С. 25-45.; Орлов Г. Структурная функция... С. 40-45.

1. анонимностью, не выделенностью автора из процесса коллективного импровизирования;

2. синкретичностью, т. е. единством музыкально-интонационного, словесного и танцевального начал;

3. устной формой существования.

Структура времени здесь может быть описана как quasi-аморфная, лишенная *осознанной* организованности. Ритмическая периодичность определяется синтаксическим параллелизмом (*parallelismus membrorum*), поддержанным и структурированным параллелизмом интонационным. Последний представляет собой синтаксическое построение допускающее «членение на одинаковые по интонационному рисунку колоны (дыхательные группы—М. А.) и исключаящим восходящие интонации»... «Естественное понижение голоса к концу выдоха («каденция», «падение») определяет структуру интонационной стопы — сопряженного высокого и низкого опорных акцентов и, в связи с этим, деление стопы на две доли - арсис и тезис...»¹¹⁸.

Этот чисто мелодический ритм не связан с обязательной количественно-временной, или регулярно-акцентной структурой, что и позволяет его называть «свободным» или «несимметричным ритмом»¹¹⁹. На самом деле время здесь все же некоторым образом структурировано, иначе вообще не возникло бы понятие ритма. Но оно структурировано только интонационно-звуковысотным образом, и с опорой на спонтанный процесс дыхания, сердечного пульса или мышечной мо-

¹¹⁸ Харлап М. Г. Ритм и метр... С. 55.

¹¹⁹ Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб, 1858.

торики. Поэтому хроноартикуляционная структура может быть обозначена здесь как quasi-аморфная, т. е. не носящая сознательно структурированный характер.

7. К этому типу ритмики относится архаический первичный фольклор русской крестьянской песни, музыка племен ведда, минкоров, огнеземельцев, сохранившие в наше время наиболее стадияльно ранние формы. Сда же относится в определенном смысле (с оговорками) ритмика мензурованного григорианского хорала, знаменного распева и т. д.

Этот тип ритмики мы предлагаем называть также **синкретическим**, имея в виду здесь не синкретичность «триединой хорей», что как раз связывает эту стадию с последующей, квантитативной, а только характер временной организации. Здесь наблюдается отсутствие сознательно выдержанной количественной меры, время предстает как чисто качественная интонационная структура.

8. Эта ранняя стадия развития музыки, в своих основных характеристиках была, вероятно, свойственна всем культурам на архаическом этапе их развития, о чем косвенно свидетельствуют дошедшие до нас письменные источники античной, средневековой западноевропейской, средневековой восточной и других культур.

Такой же универсальный характер, свойственный всем известным нам развитым культурам, носила и следующая стадия:

9. **Стадия квантитативной или времяизмеряющей ритмики.** Эту ритмику мы предлагаем обозначить, в противовес предшествующей, как ритмику аналитическую, дискретную, статическую или «пифагорейскую». К этому типу относится ритмика античная, модальная средневековая. Мензуральная ритмика, начиная с *ars nova* XIV в.

представляет собой уже переходный тип, но типично квантитативными являются арабская доисламская и арабская классическая, а также индийская классическая.

Все коллизии и незавершенность европейской музыкальной теории ритма XIX-XX вв. связаны с тем, что хорошо развитые и оставшиеся в письменных источниках, и поэтому имеющие особый авторитетный статус представления античных и средневековых теоретиков накладываются и перемешиваются в сознании теоретиков XIX-XX вв. с понятиями нововременной ритмики. Но последняя отличается от квантитативной в такой же степени, в какой квантитативная отличается от архаической интонационной. Иными словами – отличается радикально.

10. Динамика и логика возникновения квантитативной, аналитической, количественной хроноартикуляционной структуры из структуры интонационной, первично-аффективной связана с разложением архаического коллективного анонимного творчества. Постепенное появление личного авторства (условного или явного), профессионального исполнительства, приводит к потребности **дописьменной фиксации** устойчивого инварианта произведения. Этот инвариант принадлежит уже к стадии устной *литературы*, или мусического искусства¹²⁰.

Роль такой дописьменной фиксации, роль *первичного музыкального письма* и выполняет строгая метризация до этого quasi-аморфного времени, что наблюдается во всех известных нам развитых культурах.

¹²⁰ См. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 180. ;Харлап М. Г. Ритм и метр... С. 68.

Квантитативная метризация, которая должна быть понята в самом узком, чисто количественном, математическом, даже «геометрическом» смысле, радикальным образом отличается от того, что мы наблюдаем на стадии более поздней тактовой метрики. Этот факт до сих пор смутно осознается как теоретиками, так и действующими музыкантами, что постоянно приводит к недоразумениям и явному противоречию элементарных теоретических представлений и живой практики. Эти латентные противоречия фиксируются сначала на уровне начальной школы, а затем и на всех других уровнях музыкального образования (что показать достаточно просто), но также и реального музицирования (что показать уже значительно сложнее).

Метризация квантитативной стадии представляет собой возникновение строго соизмеримых временных отрезков, как правило, пропорциональных, но *неравных*, определенная последовательность которых, часто остигатная, становится жесткой музыкальной формой и мыслится как некое осознанное художественное задание. Благодаря этой жесткости словесный стихотворный текст, или танцевальные фигуры, могут «укладываться» в метрическую форму, и тем самым запоминаться и воспроизводиться в течении большого исторического времени.

Пример этому — поэмы Гомера, гипотетического, условного, но уже несомненно личного автора, которые в устном виде передавались до того как были записаны из поколения в поколение в течении 2—3 веков, почти без изменений. Это стало возможным, благодаря 100% выдержанному квантитативному (а не акцентному, как в новоевропейских переводах) гекзаметру. Стопа античного гексаметра представляет собой последовательность одного длинного и двух коротких

слов, что совершенно не связано, вопреки переводу, с реальной речевой акцентуацией. Античный гекзаметр не является той типично новоевропейской «вальсовой» последовательностью одного ударного и двух безударных слогов, к которой привыкло наше ухо при чтении переводов поэм Гомера (или стихотворных опытов в гекзаметрах русских поэтов).

11. Понять принципиальное отличие этой ритмики, от других стадийных типов настолько важно как для нашей работы, так и вообще для теории музыкального ритма и музыкального времени, что мы позволим себе подробнее остановиться на описании ее специфических особенностей.

Эти особенности определяются, кроме всего прочего, коммуникативной семиотической ситуацией, отличающей ее как от предшествующей, что более или менее очевидно, так и от последующей стадии, что очевидно гораздо в меньшей степени.

На стадии первичного фольклора отправитель и получатель сливаются в единое целое — в лице соучастника коллективного творчества. Здесь коммуникация предстает в своей замкнутой форме, это автокоммуникация.

С момента разложения первичного фольклора и появления профессиональных певцов создается реальное разделение на аудиторию (в буквальном смысле — слушателей), авторов и исполнителей.

У Гомера появляется упоминание о рапсодах, профессиональных исполнителях, соответствующих европейским жонглерам и арабским равиам, и об аэдах, стадийно и типологически близких к кельтским бардам, или скандинавским скальдам.

Последние уже ясно осознавали себя в качестве творцов, авторов определенной стихотворно-музыкальной **формы**, при этом, содержание было отнюдь не предметом творчества, но канонизировано¹²¹. Певцы-поэты этого типа «пели славу» уже не героям прошлого, подобно гомеровскому, или скандинавско-германскому эпосу, а своим непосредственным заказчикам и современникам — или конунгам (как скальды), или князьям, как Боян в «Слове о полку Игоревом», или вождям, как упомянутые в «Одиссее» аэды.

12. Эта стихотворно-музыкальная форма, авторы которой уже были известны под реальными, или условными именами, и представляет собой особую хроноартикуляционную структуру, которая характерна для этой стадии развития временных искусств.

Эта форма выполняла фундаментальную мнемоническую функцию и, вследствие этого, была статично и жестко организована во времени. Кроме того, она представляла собой единство стихового и музыкального ритмов твердо связанных с определенными как ладовыми, мелодическими, так и текстовыми формулами, что и позволило этому комплексу форм на протяжении веков выполнять стабилизирующую, фиксирующую функцию, функцию «письма до письма», «письменности до письменности».

13. Квантитативная ритмика, это ритмика метрического стихосложения, которая в античности теоретиками относилась к *теории музыки*, в ее первоначальном значении — как мусического синкретического искусства, а не грамматики, и не поэтики. Аристотель не случайно не включает в «Поэтику» обсуждение проблем стиховой метрики. «Пра-

¹²¹ Стеблин-Каменский М. И. Скальдическая поэзия//Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 83-84.

вила квантитативного стихосложения – квантитативная метрика – это правила *укладывания слов* в квантитативную музыкальную ритмику (курсив наш —М. А.), образуемую количественно-временными, а не акцентными соотношениями»¹²².

14. Для создания квантитативной, времяизмерительной структуры необходимо было несколько условий, в том числе воспринимаемость, соизмеримость и дискретность временных отрезков. Для этого необходима была некоторая протяженная во времени, наименьшая, но легко воспринимаемая и неделимая единица измерения, практически – квант времени.

В античности эта единица имела греческое название «хронос протос» («первое» или «основное время») и латинское «мора». Естественным образом, поскольку речь идет о ритмике одновременно стиховой и музыкальной, длительность этой наименьшей единицы равнялась длительности короткого слога в тех языках, в которых было различие между длинным и коротким слогом, как в древнегреческом и латинском. Долгий слог равнялся обычно по длительности двум коротким, мог их заменить в стихе, и наоборот.

«Мора», «хронос протос» лежали в основе внутреннего «маятника», или «метронома», который отмерял временные отрезки, строго пропорциональные, но, как правило, неравные. Последовательность и соотношение этих отрезков образовывало квантитативную стопу. «В качестве квантитативных стоп возможны любые комбинации долгих и кратких слогов. Поскольку для каждого места в стопе имеется выбор из двух возможностей,... то число возможных квантитативных

¹²² Харлап М. Г. Там же, с. 47

стоп равно 2^n »¹²³. До нас дошли названия 28 античных стоп, вплоть до четырехсложных, хотя, судя по всему, их было больше.

14. Эти стопы были в строгом дискретном смысле - *метрами*, полностью регулируемыми временные (не речевые синтаксические, и не акцентные) соотношения в рамках мусического искусства. Метры, то есть микроформы, в которых было отлито время, сами по себе были как бы самостоятельными «геометрическими», «архитектурными» произведениями искусства, следствием изобретательности и комбинаторной виртуозности их авторов. Отсюда неимоверное богатство метрических форм квантитативной эпохи, которое часто путается с богатством ритмическим. На самом деле характерной особенностью этой стадии было именно в строгом математическом, количественном смысле метрическое, а, следовательно, обобщающее, жанрообразующее, канонизирующее формотворчество, в отличие от ритмического, индивидуализирующего, динамического формотворчества нововременной эпохи¹²⁴.

Все описанные особенности характерны и для других культур на этой стадии развития – арабской, индийской, западной средневековой. Но последняя некоторыми особенностями отличается от перечисленных, что окажется решающим для становления ритмики нового типа — акцентно-тактовой.

15. Квантитативная ритмика, классическим образцом которой может служить ритмика античная, впервые сознательно ставит и по-

¹²³ Там же, с. 30.

¹²⁴ Харлап М. Г. Исполнительское искусство... С. 26.

своему разрешает задачу овладения временем, создает особую хроно-артикуляционную структуру.

Задача овладения временем решена на этой стадии довольно парадоксальным, на первый взгляд, образом: время осознается как существенная реальность, но количественная, дискретная метризация приводит к его остановке, опространствливанию, отливанию «временной магмы» в статические и дискретные, готовые «геометрические» формы. Этот способ работы со временем напоминает функцию мифа по Леви-Строссу, как «машины для уничтожения времени», и в этом случае гораздо в большей степени, чем Вагнер, соответствует рассуждениям Леви-Стросса о музыке¹²⁵.

Комбинации этих готовых пропорциональных форм, своеобразных строительных «кирпичей» создают нечто, структурно подобное принципам архитектурной постройки. Эта аналогия здесь более правомерна и буквальна, чем где-либо, так как соответствует дискретной, специализированной¹²⁶, статичной форме количественной временной организации. Античная музыка – это звучащая архитектура гораздо в более точном смысле, чем западноевропейская. Следует, правда, еще раз оговорить, что речь идет о микроуровне структуры, а не о композиции в целом. Поэмы Гомера «составлены» из огромного количества маленьких, строго отмеренных временных «кирпичиков», и скорее

¹²⁵ Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса//К. Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1987. С. 480-482.

¹²⁶ О феномене специализации см. : Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений// Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 260-270, там же библиография.

могут напомнить постройки типа Великой Китайской стены, чем Парфенона. Типологическая (отнюдь не генетическая) вероятность такой аналогии больше, чем это кажется на первый взгляд, так как китайское сооружение строилось в эпоху стадийно совпадающую с эпохой зарождения квантитативного искусства.

Самое интересное для нас событие, которое произошло в квантитативной античной ритмике – это первое появление «незвучащей» ритмической структуры, как относительно независимой реальности. Доказательством этому могут служить, например, высказывания Августина, который утверждал «что стиховые стопы относятся к музыке (а не грамматике), так как они могут быть представлены словами, различными по значению, «звучанию букв» и акцентуации и сходными лишь по длительности слогов, из которых они состоят; но такие же стопы могут быть образованы ударами по струне или барабану»¹²⁷.

16. Таким образом, чисто количественные, дискретные временные соотношения становятся автономными по отношению к любому, наполняющему их звучащему материалу. Стержень, на котором держится эта временная организация – мора, отрезок времени, отмеряемый в сознании. Измерение, повторим, происходит в сознании, но при этом носит не субъективный, а принципиально интерсубъективный, т. е. укорененный в культуре, в профессиональной и слушательской традиции характер¹²⁸. Квантитативное измерение, «ощущение хронос

¹²⁷ Цит. по: Харлап М. Г. Ритм и метр... С. 5. ;

¹²⁸ Здесь необходимо обратить внимание на принципиальную роль визуальной, пространственной, в буквальном смысле эйдетической (eidos, др. греч. – вид, зримый образ), т. е. незвуковой и статической, не моторной ритмической структуры античного, (или, скажем, традиционного индийского) танца, как одного из трех основных элементов хорей. См. :

протос», мышление морами становится, таким образом, феноменом, интерсубъективным гештальтом, хроноартикуляционным эйдосом, особой интенциональной реальностью.

Наша гипотеза заключается в том, что именно так постепенно возникает интериоризированная в традиционном сознании, автономная к звучащему материалу хроноартикуляционная структура – «незвучащее» время, со своей внутренней формой. Эта форма в античности – стационарна, статична, дискретна – пользуясь соответствующим платоническим понятием – эйдетична¹²⁹.

И эта внутренняя форма пришла в противоречивое взаимодействие со звучащей речевой акцентуацией стиха. Количественная временная структура была не связана, существовала независимо, и, если так можно выразиться, «игнорировала» структуру речевой акцентуации¹³⁰.

17. Повторим, что статичная, дискретная, легко поэлементно воспринимаемая, но иногда весьма развернутая и сложная, как, например, в трагедиях Эврипида, хроноартикуляционная структура выполняла фундаментальную мнемоническую, фиксирующую функцию, крепчайшим образом связывая, сцепляя в единое целое музыкальную,

Харлап М. Г. Цит. соч. С. 92 -93. ;его же: Тактовая система... С. 70-71, со ссылками на Аристотеля и Аристида Квинтилиана.

¹²⁹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 271-281.

¹³⁰ Этот интереснейший феномен, как бы отдаленно, парадоксально предвосхищающий структурные особенности ритмики следующей исторической стадии, описан на примере древнегреческого стиха из "Одиссеи" М. Г. Харлапом: Харлап М. Г. Цит. соч. с. 32-33.

стиховую и танцевальную ритмику. Структура эта была в строгом смысле метрикой (мерой), полностью, без остатка детерминировавшей, ритм мусического искусства.

И если по отношению к новоевропейской динамической и континуально организованной музыке название главного труда Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» применимо в полной мере, то для античности, а так же стадияльно и типологически сходных культур правильным, по тонкому замечанию М.Г. Харлапа, будет обратное: «Музыкальный процесс как форма»¹³¹.

В данном случае форма понимается как платонический *eidos*, или аристотелевская *morphe*. Это связано именно с тем, что метрическая, квантитативная и ладовая организация в античной культуре (выражавшие статичный этос, а не динамичный аффект) служили формальным, структурным фундаментом для существования, исполнения и передачи произведений устной, но уже профессиональной традиции.

18. Распространение письменности постепенно усложняет всю коммуникативную семиотическую ситуацию. Произведения устной литературы начинают записываться через столетия после своего чисто устного существования, и причиной этого становятся профессиональные исполнители чужих произведений – рапсоды, жонглеры, и т. п.¹³².

¹³¹ Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система... С. 224.

¹³² Существовали культуры, в которых письменность, для эзотерических религиозных и бюрократических целей, как в Др. Египте, возникла даже раньше, чем развилась устная литература. "Однако наличие письменных текстов еще не лишает литературу устного характера, хотя бы по тому, что круг читателей надолго остается уже круга слушателей" (Харлап М. Г. Ритм и метр... С. 21). Устная литература существует только в форме непосредственного контакта с адресатом, и параллельное существование элитарной письмен-

Это свидетельствует о возникновении *мнемонического конкурента* для квантитативной ритмики, по сути, происходит тихая **мнемоническая революция**, которая медленно, но радикально изменяет всю прежнюю коммуникативную ситуацию а затем и саму структуру поэтических и музыкальных форм. Но вначале письменность вела себя «безобидно» (хотя «опасности» связанные с появлением письма вполне осознавались, как, например, в знаменитом обсуждении вреда письма в диалоге «Федр» Платона) и брала на себя функцию фиксации реально-речевого звучания исполняемого перед аудиторией устного произведения.

19. Это первоначальное «калькирующее» отношение речевой формы устного произведения и его записи в эпоху устной литературы важно зафиксировать, так как оно отличается качественным образом от отношения текст-произведение в эпоху господства письменности и ее предельного выражения – книго-, или нотопечатания. Эта принципиальная разница до сих пор с трудом осознается, в силу инерции и механизмов культурного «вытеснения».

Когда творчество было устным, а, следовательно, синкретическим, то непосредственный контакт с адресатом был доминирующей и предпочтительной формой коммуникации. Записанный текст не брал на себя функцию посредника, а был только дополнительной формой фиксации реально звучащего речевого «текста» произведения. Основной формой фиксации, повторим, была музыкальная сторона син-

ности не может этому помешать. Но развитие бытовой письменности неизбежно приводит к той «опосредованности письмом», которая влияет не только на тип коммуникации, но, в конце концов, и на фундаментальную структуру произведения.

кретического единства – квантитативная ритмика и *мелодико-ладовые формулы*. Автор адресовал свое сообщение «сейчас-и-здесь» слушателю, причем и слушатель, и, что существеннее, автор, чаще всего были высококультурными, но неграмотными людьми (что для нас совершенно непривычно), будь-то легендарный Гомер, или не знавший грамоты исторический Вольфрам фон Эшенбах.

20. Постепенно, с появлением все большего количества записанных текстов, с неуклонным расширением круга читающих людей и круга пишущих авторов, письменность, наконец, *снимает* с музыкальной структуры функцию и обязанность быть фиксирующей мнемонической формой для стихотворного текста. Тем самым развитая письменность освобождает музыку для поиска собственных специфических форм, и, главное, собственного аффективного содержания. Происходит постепенное отделение, автономизация прежде тесно слитых частей синкретического мусического искусства.

Если проследить этот процесс в античности, то он выражается в появлении в эпоху эллинизма самостоятельного чисто речевого, не связанного с музыкой стиха, где метрическая (в узком смысле), квантитативная структура, сменяется счетом слогов и акцентными соотношениями. Симптоматично, что такие стихи стали, в отличие от квантитативных метров, называться *ритмами*. Можно предполагать, что и музыка в поздней античности стала развиваться в сторону поиска собственных специфических выразительных свойств, связанных с динамикой переживания. На стадии квантитативной она была в большей мере искусством представления, чем переживания.

21. Так происходит постепенная смена эпохи квантитативной ритмики синкретической устной литературы¹³³, эпохой **ритмики акцентной**, когда словесность и музыка постепенно стали по своей внутренней структуре и способу бытования независимы друг от друга.

Проблематичность заключается в том, что *ни одна культура, кроме культуры западноевропейской, не прошла этот путь до конца*. Эпохи высшего, классического расцвета таких великих культур, как античная, арабская, индийская (период совпадает с тем, что К. Ясперс обозначил как «осевое время»¹³⁴ – *Achsenzeit*¹³⁵) связаны именно с квантитативной, синкретической стадией развития искусства. Элементы следующей стадии приходится, как в античности, уже на время постклассическое, на время «заката» («послеосевое»), и не успевают достичь полного выражения, оставаясь некоторой пусть явной, но только тенденцией в рамках более мощной предшествующей стадии.

22. Так мы подошли к проблеме специфики западноевропейской культуры, благодаря которой стала возможна музыка в нашем понимании этого слова: музыка как самостоятельное (абсолютное), аффек-

¹³³ О смысле и парадоксах самого этого понятия (литературы до «литеры») см. : Харлап М. Г. Народно- русская музыкальная система... С. 222;

¹³⁴ Понятие «осевое время» ничего общего не имеет с категорией «осевой пульс», которая будет введена ниже для обозначения метрической организации в музыке барокко.

¹³⁵ Jaspers K. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Muenchen, 1958. ; Ясперс К. Истоки истории и ее цель. М., 1991. Там же: Гайденко П. П. Философия истории Карла Ясперса.

тивное искусство, с ее особыми коммуникативными и структурными свойствами.

Эта специфика заключается в том, что в отличие от других развитых культур, в Западной Европе квантитативная эпоха устной литературы, в силу своей кратковременности, *не успевает стать классической*. Ей становится эпоха уже новой, до сих пор в полной мере себя не проявлявшей, но теперь, наконец, достигшей своего полного выражения и апогея, акцентной, если иметь в виду стихосложение, или акцентно-тактовой музыкальной ритмики.

23. Иначе говоря, вследствие определенных исторических причин, повлиявших отнюдь не только на судьбы искусства, но и на судьбы цивилизации, процесс распада синкретизма временных искусств был динамизирован и ускорен.

Это связано с совершенно особой ситуацией, которую мы обозначили как сильное стадияльное наложение, или скрещение культур¹³⁶.

История Западной Европы — это история варварских народов и государств, сложившихся на месте погибшей под их натиском Римской, и, что особенно важно — христианизированной империи. Наша культурно-историческая гипотеза заключается в том, что в результате этого наложения, этой принципиальной негомогенности, образовалось нечто, до сих пор небывалое в мировой истории. А именно: мо-

¹³⁶ Аркадьев М. А. Конфликт ноосферы и жизни (эскизное введение в "фундаментальную структурно-историческую антропологию"). //Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 77.

лодые, если использовать термин Л. Гумилева¹³⁷ «пассионарные», в основном германские, народы, находящиеся еще на архаической, «доосевой» стадии развития, и продолжающие интенсивно развиваться по собственным внутренним законам, получили от уничтоженной ими культуры мощное послеосевое наследство в виде активно действующей христианской Церкви, остатков римского права, латинской письменности и пр. В этот комплекс входило также и амвросианско-августинское церковное пение.

24. Это наложение времен, т. е. сосуществование в астрономическом времени радикально неодновременных культурно-исторических фаз (стадий), привело к социально-психологическому «шоку», к парадоксальной, принципиально амбивалентной, дуалистичной Средневековой культуре¹³⁸. Мы предложили назвать эту специфическую ситуацию «трагедией Средневековья»¹³⁹. Эта уникальная ситуация привела к образованию уже целостной сверхдинамичной «кипящей» ренессансно-нововременной западной культуры. Ее экспансия в социальной, экономической и культурной областях захлестнула весь мир, что при-

¹³⁷ Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Л., 1990. С. 258-298. Термин «пассионарность» удобен и выразителен, но мы отнюдь не солидаризируемся с историческими гипотезами цитируемого автора.

¹³⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 160-474.; Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 13, 371-325.

¹³⁹ Аркадьев М. А. Цит. соч. С. 77, 82-84.

вело к образованию мировой цивилизации со всеми ее специфическими особенностями¹⁴⁰.

Здесь мы не будем подробно останавливаться на анализе общекультурных последствий указанной ситуации, нас будет интересовать вопрос, как она повлияла собственно на историю музыки и на возникновение тех уникальных особенностей музыкального языка и структуры музыкальных временных отношений, которые являются основным предметом нашего исследования.

25. Дуалистичность Средневековья выразилась в процессе культурной диффузии: в христианизации варварства (что тривиально), и в глубинной *варваризации антично-христианского наследия*. Значение и масштабы последствий этой варваризации огромны.

В музыке варваризация сказалась на судьбе амвросианско-августиновского пения и связанной с ним античной нотации. Амвросианские гимны были метрическими, то есть квантитативными по временной структуре. Латинские стихи, используемые церковью и в поздней античности, и в Средние века часто принадлежали даже уже к следующей стадии — акцентной. Но григорианское пение и невменная нотация являются, скорее всего, примером влияния архаического фольклора на церковную музыку¹⁴¹: григорианский хорал, с его ритмом дыхательного типа и синтаксическим параллелизмом, пришедший на смену амвросианскому пению, вопреки логике стадийальной непрерывности, принадлежит к стадии интонационного ритма, а

¹⁴⁰ См. Ясперс К. Цит. соч. С. 108-118. ;Тойнби А. Постижение истории. М., 1991. С. 14, 32-33, 142-180.

¹⁴¹ См. Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М., 1983. С. 11-12.

невменная нотация¹⁴², с ее идеографической структурой, представляет собой гораздо более архаичный тип записи, чем развитая буквенная нотация, которой фиксировались амвросианские гимны в поздней античности¹⁴³.

26. Вся последующая динамика развития музыкального языка связана с этой непрекращающейся диффузией. Причем весьма активной, до поры до времени «немой», то есть не имеющей письменных памятников, стороной здесь была так называемая светская музыка устной традиции, то есть музыка, связанная с собственной историей варварских народов, населяющих Западную Европу.

История церковной музыки в Средние века и в эпоху Ренессанса может быть понята только с учетом этого непрекращающегося мощного влияния народного и светского искусства.

Смысл происходящего заключался в том, что новая культура, пришедшая на смену погибшей, была культурой молодых народов. Поэтому она должна была пройти все естественные стадии своего развития от архаического фольклора, с его интонационной ритмикой, к устной литературе, квантитативно организованному «мусическому искусству», и, затем, к стадии распада синкретического искусства, связанной с победой письменности над квантитативной формой фиксации.

¹⁴² Нельзя не упомянуть полезную критику этой гипотезы в кн.: В. Мартынов "Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси", М., 2000, с. 134-135. Подробное обсуждение этой темы требует дополнительного исследования, выходящего за рамки настоящей книги.

¹⁴³ Харлап М. Г. Ритм и метр... С. 35.

27. Все эти стадии и были пройдены, но специфичным оказалось то, что параллельно с этим существовала гетерогенная «пожилая» (не хронологически, а по своей «послеосевой» структуре), очень активная культура – культура позднеантичного христианства. Для нее характерны развитые механизмы самосознания, распространяемые благодаря сети приходов и институту исповеди¹⁴⁴, а также латинской письменности и традиции античного философствования, никогда не прерывавшейся в монастырской культуре. Это была развитая письменная форма позднейших стадий развития культуры, уже давно прошедшей точку «осевого кипения», и стадияльно отстоящей от молодой культуры «простецов», по крайней мере, на тысячелетие.

Немудрено, что культура Средних веков, в том числе и музыкальная, отождествлялась с культурой церковной. Последняя была письменной, а реальная молодая и развивающаяся культура только еще проходила две стадии, связанные с синкретизмом и устной формой существования, т. е. не оставившей после себя письменных памятников, что и является основной проблемой современной медиевистики¹⁴⁵.

Повторим, понять динамику развития церковной культуры, без учета ее сосуществования и взаимодействия с культурой «варварской» затруднительно¹⁴⁶.

¹⁴⁴ См. Гуревич А. Я. Народная культура... С. 53-72.

¹⁴⁵ Там же, с. 8-12.

¹⁴⁶ Там же, с. 13.

28. Возникновение следующей стадии – стадии квантитативной – тоже связано, судя по всему, с развитием светской культуры и ее влиянием на церковную¹⁴⁷.

Переход в *ars antiqua* (XIIIв.) к строго квантитативной модальной и в *ars nova* (XIVв.) к мензуральной ритмике является в этом отношении крайне показательным, и, более того, это момент переломный в той драме рождения новой музыки, завершившейся к 1600 г., перипетии которой мы пунктирно хотим здесь проследить.

29. Ключевой проблемой, от решения которой зависит та или иная точка зрения на историю музыки этого периода, является вопрос: как и почему на смену григорианскому хоралу с нерегулярной ритмикой (*quasi-аморфная структура времени*) приходит размеренная музыка (*mensurata*) с дискретно-аналитической хроноартикуляционной структурой? Генезис последней обычно связывают с деятельностью школы Нотр Дам, получившей свое классическое завершение в *ars antiqua* XIIIв¹⁴⁸.

Наиболее распространенный ответ заключается в утверждении необходимости мензурированности, и соответствующей ей нотации, для нужд полифонического пения. Но анализ показывает, что этот ответ сам по себе не достаточен, так как для респонсориального полифонического пения, исполняемого солистами и просуществовавшего в такой форме по крайней мере с IX-го (первые письменные памятники) до XIV в., когда, собственно, только и появилась хоровая полифония,

¹⁴⁷ Харлап М. Г. Цит. соч. С. 44-45.

¹⁴⁸ Евдокимова Ю. К. Цит. соч. С. 9, 18-72.

мензурированность вовсе не была необходимой, так как «для спевшихся солистов такое совместное исполнение было не более трудным, чем для русских народных певцов сочетание подголосков протяжной песни»¹⁴⁹.

30. Следовательно, возможен и необходим несколько иной ответ на поставленный вопрос. Он заключается в следующей серии аргументов. В известных работах Бека¹⁵⁰ и Обри¹⁵¹ выдвинута так называемая «модальная интерпретация», претендующая на раскрытие тайны ритмической организации поэзии трубадуров и труверов, и основанная на методе сравнительного анализа мензурированных и немэнзурированных средневековых текстов.

Эта теория, обнаружившая количественную ритмическую природу куртуазной поэзии, не смотря на продолжающиеся споры по поводу этого вопроса¹⁵², в своей основе до сих пор не была опровергнута. Это позволяет относиться к ее результатам с достаточной степенью доверия¹⁵³, тем более, что существуют подтверждения ее правомерности, носящие общий характер.

¹⁴⁹ Харлап М. Г. Цит. соч. С. 37.; Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо//Проблемы музыкального ритма. С. 7.

¹⁵⁰ Beck J. La musique des Troubadours, Paris, 1932.

¹⁵¹ Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932.

¹⁵² Харлап М. Г. Цит. соч. С. 42.

¹⁵³ Евдокимова Ю. К. Цит. соч. С. 36-39.

31. К ее результатам принадлежит принятие важнейшего факта, что ритмические модусы существовали, по крайней мере, уже за два века до их проникновения в церковную музыку. Причем существовали в устной поэтической традиции, так как песни трубадуров были записаны только в XIII веке, (уже в период утверждения модальной ритмики *ars antiqua*) а их авторы творили в XI веке¹⁵⁴.

Это значит, что в рамках внецерковной, так называемой «светской» культуры, к этому времени уже произошел независимый переход от фольклорной, анонимной стадии развития (через период устной эпической поэзии, что соответствует этому же процессу в античной или, например, индийской, культуре) к стадии устного авторского творчества. Последняя в точности соответствует стадии «мусического искусства» в античности.

32. Мы уже говорили, что возникновение григорианского хорала, вытеснившего квантитативно-метрически организованные гимны Амвросия Миланского и Августина, судя по всему, связано с проникновением в церковную культуру структурных элементов варварского фольклора. Это косвенно подтверждается сходными процессами влияния архаического менталитета «простецов» на прикладные церковные тексты¹⁵⁵.

Аналогично этому возникновение полифонии (органум) а затем, позднее, полифонической модальной ритмики в церковной музыке конца XII-XIII вв. определяется проникновением в нее, диффузией и,

¹⁵⁴ Там же, с. 36.

¹⁵⁵ Такие, как, например, пенитенциалии (покаянные книги). См. : Гуревич А. Я. Проблемы... С. 132-175.

наконец, ассимиляцией структурных элементов народной светской культуры, развивавшейся по своим собственным, но типологически сходным с другими культурами законам.

33. Фактом, подтверждающим и комментирующим уникальную гетерогенность западной культуры этого времени, является создание такого удивительного, не имеющего аналогов в других, более гомогенных культурах, жанра как мотет.

В мотете, типично *городском* жанре, связанном с школой Нотр Дам, которая, в свою очередь была связана с Парижским университетом, «соединяется несоединимое», в точности как на карнавальной площади¹⁵⁶: латинское литургическое песнопение, символ «старшей» культуры, и голоса с фривольными текстами на «молодых» светских языках (в основном на французском), причем каждый голос обладает своим независимым ритмом, что и было одной из причин поисков новой мензуральной нотации.

Таким образом, мотет представляет собой по структуре точный портрет культуры, к которой принадлежит. Его гетерогенная конструкция репрезентирует не только варварско-христианский субстрат средневековья, но и средневековый принцип единства макро и микрокосмоса. В данном случае этот принцип обнаруживается на том уровне, куда самосознание культуры обычно уже не проникает, т. е. на уровне мыслительных автоматизмов, на уровне ментальности¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Бахтин М. М. Цит. соч. С. 329-399; Гуревич А. Я. Цит. соч. С. 271-325.

¹⁵⁷ Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 г. //Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С. 52-55.

34. Существенным для понимания динамики эволюции ритма, т. е. музыкальных хроноартикуляционных структур в это время, является некоторая важная особенность, отличающая ритмику (метрику) школы Нотр Дам и *ars antiqua* от более поздних форм мензуральной музыки. Речь идет о модальности, т. е. подчиненности количественной временной структуры не просто принципу математической соразмерности, но определенным каноническим последовательностям длительностей – модусам и *ordines*, сходным с количественными античными стопами¹⁵⁸.

Эта особенность заставляет считать раннюю мензуральную музыку XI-XIII вв. классическим образцом количественной ритмики, по своим характеристикам совпадающей с этими же видами ритмики в других культурах – античной, арабской, индийской.

35. Но в отличие от перечисленных культур, в которых количественная метрика главенствовала в течении огромной, причем классической для данной культуры, исторической эпохи, на Западе, начиная с XIV века, началась эпоха энергичного преобразования количественно-дискретного типа организации времени в качественно-континуальный, акцентный.

Эта двухвековая переходная эпоха закончилась рождением тактовой музыкальной ритмики, и, как следствие этого, тактовой музыкальной нотации, причем как ритмика, так и нотация, что теорией осознается довольно плохо, *качественно отличаются* от предшествующего стадийного типа.

¹⁵⁸ Apel W. Die Notation der polyphonien Musik. Leipzig, 1970. S. 243-245.

К сожалению, изменения типов нотации принято описывать в терминах «постепенного совершенствования», без учета того, что эту эволюцию не корректно описывать как последовательность все более совершенных стадий. При современном развитии культурологического мышления, мы вряд ли можем утверждать, что григорианский хорал, или, скажем, песни труверов, менее совершенны, чем мензуральная церковная музыка XIV-XVI вв., или, что последняя менее совершенна, чем музыка раннего барокко и т. д.

Мы имеем в ценностном и структурном отношении самодостаточные явления, различающиеся типологически, но отнюдь не по принципу «лучше-хуже».

36. Так мы подошли к важнейшему вопросу: чем же объясняется такой необычно короткий период существования стадии количественного ритма в Западной Европе? Эта одна из загадок, разрешение которой в полной мере и с полной уверенностью вряд ли возможно, из-за ограниченности данных. Но возможны некоторые гипотезы.

Наша основная гипотеза, уже высказанная выше, заключается в том, что варварско-римско-христианская гетерогенность этой культуры, представляет собой сильное стадияльное наложение¹⁵⁹.

В силу этого, эволюция всех элементов составляющих культуру, была ускорена.

¹⁵⁹ В теории стадияльных наложений мы различаем их типы, по признаку удаленности в стадияльном смысле скрещивающихся культур. Наложение архаической доосевой стадии на развитую послеосевую, как это произошло в Зап. Европе в эпоху Великого переселения народов, обозначается как сильное наложение. См. Аркадьев М. А. Цит. соч. С. 77, 83.

37. В развитии музыки и связанной с ней на первых стадиях литературы, это можно объяснить тем, что рядом с развивающейся устной традицией на народных языках уже существовала письменная, сначала монастырская, затем университетская культура. Причем существовала не пассивно, и не латентно, а чрезвычайно активно. Этим ситуация радикально отличается, скажем от Древнего Египта, где письменность носила «эзотерический», жреческо-бюрократический характер. Христианская письменная культура сознательно, энергично, если не сказать агрессивно шла на контакт и взаимодействие с устной культурой «немотствующего большинства», с культурой «простецов»¹⁶⁰.

Этот постоянный, активный контакт привел к тому, что устная культура в XIV, а в Италии уже в XIII веке обрела свою письменность (литература на светских языках, развитая нотация) и стала стремительно преобразовываться в культуру книжного типа, что позднее было подкреплено эпохальным изобретением книгопечатания – изобретением уже чисто «новоевропейским». Книгопечатание, в свою очередь, изменив коммуникативную ситуацию, необратимо изменило тем самым и структуру временных искусств.

38. Тотальное, стремительное превращение в XIII-XIV вв., (когда только началось восхождение Запада к своему классическому апогею) устной культуры сначала в письменную, затем, с XVI в., в книгопечатную, быстро и необратимо лишило квантитативную ритмику основной коммуникативной функции – функции мнемонической фиксации произведений устного творчества. Тем самым лишило ее главной основы своего существования.

¹⁶⁰ Гуревич А. Я. Проблемы... С. 240-270.

Как только это произошло, стихосложение, быстро отделившись от музыки как формы, чем она являлась еще в куртуазной лирике, стало развиваться как уже чисто речевое искусство, в сторону речевой акцентной ритмики. Музыка же, освободившись от обязанности быть формой для поэзии и, обретя собственную письменность, а затем нотопечатание, стала превращаться в «абсолютное», то есть самостоятельное искусство, со своей специфической ритмической (хроноартикуляционной), ладовой и коммуникативной структурой.

39. Тенденции этого процесса уже ясны, начиная с *ars nova*. Мензуральная система освобождается от понимания ритмических модусов как канонических последовательностей временных величин. Своеобразным переходным явлением здесь оказывается сохранивший этот принцип, но видоизменивший его, так называемый «изометрический» мотет. Мензуральная музыка начинает переходить от принципа *складывания* пропорциональных и чаще неравных временных отрезков (результатом этого сложения и были модусы *ars antiqua*) к принципу *деления* времени на все более мелкие равные доли, мензуры, или модусы в более позднем понимании.

Характерным является то, что центральными жанрами переходной мензуральной эпохи XIV-XVI вв. становятся месса и мадригал.

Это, судя по всему, одни из первых в истории музыки жанров, где не стихи создаются на заданную, музыкальную мелодическую и ритмическую форму¹⁶¹, а наоборот — музыка начинает сочиняться на

¹⁶¹ Речь идет о ранее нами не упомянутом, но базовом для квантитативной стадии принципе подтекстовки (контрафактуры). Контрафактура (укладывание поэтического текста в «тон») теснейшим образом связана с дописьменной ладо-ритмической фиксацией стихотворного текста, реликтовой формой которой явились в XVI веке профессиональные принципы мейстерзингеров.

стабильный литературный текст, каким, например, является основной текст литургии (*Missa ordinarium*).

Таким образом, музыка постепенно начинает выполнять ранее совершенно не свойственную ей функцию – функцию *интерпретации* словесного текста. Это связано с изменением системы культурной коммуникации, всей семиотической ситуации. Музыка из статичного и жанрообразующего для поэзии и танца квантитативного искусства «этоса» постепенно становится динамичным, и интерпретирующим поэзию искусством «аффекта», что произошло, и было в полной мере осознанно к началу XVII века.

40. Нам осталось кратко проследить основные этапы эволюции аналитической хроноартикуляционной структуры мензуральной музыки к тому, что мы предлагаем обозначить как синтетическую, аф-фективно-динамическую, гравитационную ритмику музыки Нового времени. Затем, закончив эскизное описание генезиса, мы перейдем к описанию самой этой уникальной ритмической (хроноартикуляционной) структуры в ее фундаментальных особенностях.

41. Этапы эволюции мензуральной системы к тактовой системе определяются процессом постепенной замены принципа складывания соизмеримых (благодаря наличию наименьшей единицы временного измерения, *chronos protos, mora*) временных отрезков (греч. *chronos*, лат. *tempus*) принципом последовательного деления непрерывного времени на все более мелкие доли. Первый принцип предполагает ограниченное количество непосредственно оцениваемых восприятием длительностей, от 1 до 5 мор, причем эта пятиступенная «временная гамма» обща всем известным нам квантитативным системам.

В мензуральной музыке *ars antiqua* эта пятисупенная последовательность приобрела показательно специфический вид: если в основе ее лежат три обычных квантитативных отрезка, образуемые сложением величины, выполняющей функцию *chronos protos* в мензуральной музыке – *brevis*, то два других отрезка выражались уже дробями от *brevis*.

Для придания этому ряду соизмеримости уже необходимо ввести более мелкую мору, равную половине наименьшей длительности. *Ars nova* (пожалуй, первое сознательно модернистское течение в искусстве Западной Европы) делает этот шаг – Витри вводит обозначение *minima*. Принципы Витри вызвали резкую отповедь Ж. Льежского, что и привело к противопоставлению *ars antiqua* и новой музыкальной системы. Так начался процесс все более мелкого дробления времени. В конце концов, при свободе ритмических последовательностей, образуются такие соотношения длительностей, которые уже не могут точно и непосредственно оцениваться нашим восприятием, в то время как подобная оценка была одним из основных и сознательных критериев квантитативной ритмики. Это значит, что нотные длительности постепенно приобретают характер не связанный с восприятием конкретной физической величины, а становятся обозначением того или иного импульсного уровня в многопорядковой и континуальной в основе пульсационной сетке.

42. Важным следствием этого процесса является превращение моры как наименьшей измерительной величины в счетную долю, занимающую *среднюю* позицию, аналогичную общему знаменателю, в увеличившемся каталоге нотных длительностей.

Такой величиной в мензуральной музыке стала первоначально наименьшая величина, теперь подвергнутая дроблению, *semibrevis*.

Наша гипотеза состоит в том, что в музыкальных композициях типа мотета или крупных частей мессы, она стала выполнять функцию, которую мы предлагаем назвать функцией *мензурального осевого пульса*¹⁶², благодаря которому ритмическая временная форма при всей своей сложности сохраняла твердую соизмеримую структуру.

43. Этот «осевой пульс» и стал прообразом тактового пульса в системе, пришедшей на смену мензуральной. В этой системе *semibrevis* уже не наименьшая, и даже не средняя величина, а величина целой ноты, целого такта, или отбиваемого рукой (*tempo della mano*, по выражению Монтеверди), или отсчитываемого мысленно, и разделяемого ударами меньшей силы, которые в свою очередь могут выполнять функцию осевого пульса.

Но для музыки эпохи барокко, осевая *внутритактовая* пульсация оказывается пока еще более значимой, чем пульсация тактовая (см. ниже), что, судя по всему, непосредственно связано с ее мензуральным генезисом.

44. Одновременно происходит другой процесс, может быть еще более важный в контексте нашей проблематики. С усложнением и дроблением структуры времени происходит изменение самой феноменологической структуры, гештальта, эйдоса времени в музыке.

Это происходит также в силу превращения музыки в самостоятельное искусство, требующее собственной непрерывной аффективной связности и структурированности.

¹⁶² Еще раз напомним, что категория осевого пульса не связана с понятием «осевого времени» у Ясперса.

Время из дискретной, статичной структуры (время-количество) постепенно превращается в переживаемую непрерывность, в экспрессивный континуум (время-качество). Теперь это уже не первичная quasi-аморфная структура эпохи интонационного ритма, а синтез континуальности и дискретности. Дискретность здесь представляет собой превращенную, преобразованную квантитативную форму, данную теперь в форме живого пульса. Время становится экспрессивным пульсационным континуумом, континуально-дискретным образованием, с фундаментальным приоритетом непрерывности.

45. Для развитой мензуральной музыки этот пульсационный континуум был своеобразной «матрицей», по своей внутренней форме полностью совпадавшей с ритмической структурой звучащего материала.

Но здесь уже происходит событие, показывающее нам, как временная структура начинает жить независимой неакустической жизнью, превращаясь в автономную «незвучащую» основу музыки. Зарождение этого обнаружилось и в античной квантитативной ритмике.

Речь идет о произошедшем в *ars nova* разделении ранее слитых в тождественное единство ритмической и мелодической структуры, то есть о различении *talea* (ритмический модус) и *color* (мелодическая формула) в изометрическом мотете.

Благодаря этому различению один и тот же в звуковысотном отношении материал при повторе обретал иную метрическую форму. Ясно, что это возможно только тогда, когда временная неакустическая структура становится автономной по отношению к звучащему материалу, т. е. превращается в особую ритмическую временную реальность.

Так рождается феномен неакустического «незвучащего» непрерывного музыкального времени, обретший свое полное выражение только к концу XVI, началу XVII века, с появлением уже вполне сложившейся новой стадии в развитии музыки.

46. В этот момент происходит подлинный переворот, изменивший весь облик музыкальной культуры, и сделавший музыку не только абсолютно самостоятельным и осознавшим себя в этом качестве, аффективным, выразительным искусством, но, со временем, к концу XVIIIв., поставивший ее в положение *центрального искусства, выражающего как бы самую сущность экзистенциального мира человека Нового времени.*

Суть происшедшего, как уже говорилось, тесно связана с тем, что музыка из устного искусства превратилось в письменное, с опорой на нотопечатание, что повлекло принципиальное изменение коммуникативной структуры, и что важно, изменила структуру адресата (получателя) музыкальной информации.

Именно этот факт наименее замечен теорией, хотя носит базовый характер.

47. Превращение музыки, и литературы в книжное явление¹⁶³ означает не только чисто количественное увеличение распространяемых произведений, а знаменует собой качественное изменение в мышлении и направленности (интенции) как отправителя (автора) так и получателя сообщения.

¹⁶³ Имеющие отношение почти ко всем нашим темам блестящие рассуждения о роли графики и метра, как динамизирующих факторов в стихосложении, встречаем у Тынянова. См. : Тынянов Ю. Н. Теория литературы. Глава I. Ритм как конструктивный фактор языка. В кн.: Литературная эволюция. Избранные труды. — М.: Аграф. 2002. — Сс. 31-70

Письменный текст, и, наконец, текст печатный входят как бы в самую глубинную структуру творческого процесса, изменяет сам характер и тип музыкального слышания.

Более того, само понятие произведения, его центр тяжести смещается с того, что *импровизируется и слушается*, на то, что *пишется и читается*. То есть создание сначала письменного, а затем печатного текста связано с сущностью и структурой произведения, а не просто играет роль внешнего мнемонического фиксатора, вроде «узелка на память»¹⁶⁴.

Так образуется *новый тип адресата*, который оказывается сложным, комплексным образованием. Принято считать, что композитор пишет музыку для слушателей, а нотный текст и исполнитель только передаточный, медиативный механизм в семиотической цепочке. Мы хотим обратить внимание на то, что такое, стандартное понимание коммуникативной структуры закрывает саму возможность корректного описания музыкальной реальности, в том числе ритма.

Адресатом (получателем) сообщения (произведения) в новоевропейской музыкальной культуре, начиная с XVII века, является «неклассический» персонаж, обладающий комплексной природой. Его можно обозначить как «читатель-исполнитель-слушатель», причем все три составляющие принципиально неотделимы друг от друга.

48. Сама структура произведения, структура музыкальной речи такова, что ее элементы даны в полноте взаимосвязей не только и не

¹⁶⁴ О соотношении письменности как "узелка на память", и письменности, онтологически связанной со структурой произведения, см.: Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс//Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. ст. М., 1973. С. 16-22.

столько слушателю¹⁶⁵, сколько: а) читающему нотный текст, б) способному его услышать и в) креативно-исполнительски его воссоздать во всех фундаментальных элементах (пусть во внутренней, интериоризированной форме) адресату.

Это связано с тем, что *некоторые принципиально важные элементы музыкальной ткани всегда и неизбежно ускользают от незнающего нотную грамоту слушателя, и даже от пассивно ориентированного читателя нотного текста.* Другими словами «чистый» слушатель имеет дело только с надводной частью того «айсберга», которым является целостная музыкальная структура.

Это можно интерпретировать и как *фундаментальное изменение самой структуры музыкального слуха*, который теперь сущностно опирается на сложную, противоречивую и разветвленную структуру исполнительского, креативного, в том числе психофизического, сенсорного «поведения» музыканта, тонко зафиксированного в нотной записи. В основном речь идет здесь именно о хроноартикуляционной, т.е. *метроритмической и мотивно-артикуляционной структуре музыкального языка.*

Парадоксы временного и артикуляционного аспектов нотного текста, которые в нашем контексте оказываются тесно связанными, неоднократно были предметом обсуждения и полемики в теоретической литературе, начиная, по крайней мере, с Г.Римана. Эти парадоксы помогут нам углубиться в более подробное описание временной ритмической ткани в музыке стадии акцентно-тактовой ритмики.

¹⁶⁵ Ориентация строго на слушателей, реальную «здесь-и-сейчас» аудиторию принадлежит, напомним, предшествующей стадии – устной синкретической традиции.

Глава 3

Основная структура хроноартикуляционного процесса новоевропейской музыки

1. Упомянутые в конце предыдущей главы парадоксы нотной записи связаны с несовпадением *записанного и воспринимаемого, напечатанного и слышимого* в музыке. Эти парадоксы обычно интерпретируются или как следствие несовершенства нотного письма, или как неудачно найденная форма записи композитора.

Но как раз эти многочисленные, и упрямые парадоксы (наличие которых раздражает и подстегивает теоретиков, включая и автора настоящей работы), составляют как бы самую суть нотной записи Нового времени. Именно эти парадоксы указывают нам на наличие «незвучащей» неакустической основы ритма – подводной, фундаментальной части всего музыкально-структурного «айсберга», взаимодействие которой со звуковыми элементами определяет тонкую временную структуру музыкальной ритмической ткани.

2. Парадоксы эти связаны с тем, что система тактовой нотной записи, генетически восходящая к мензуральной нотации, в традиционном музыкознании ошибочно считается системой, сохранившей все основные особенности и задачи своего мензурального прототипа.

Считается, что передвижение по вертикали обозначает изменение высоты тона, а горизонтально расположенные последовательности обозначают ритм в узком римановском смысле – как рисунок строго соизмеримых временных длительностей, (их величины при этом мыслится как относительные, и зависят от скорости движения, т. е. тем-

па). Тактовая черта понимается как основной элемент, помогающий расчленять и складывать время из равных по длительности отрезков.

В отношении вертикали (обозначения высоты) нотация действительно сохранила и усовершенствовала принципы более ранней системы, восходящей к реформе Гвидо из Ареццо. Этого никак нельзя сказать о горизонтальном, т. е. временном, ритмическом измерении.

3. На самом деле смена системы ритмики, фундаментальное изменение временного гештальта, самой структуры ритмического хроно-артикуляционного процесса, приводит к тому, что *нотация времени тоже радикально трансформирует свой смысл.*

Система тактовой нотации по своей смысловой структуре так же отличается от мензуральной нотации, как и новая тактовая ритмика отличается от квантитативной.

Прежде всего, это касается значения *нотных длительностей*, которые, как показывает анализ, часто не имеют не только абсолютного, но и *относительного временного смысла*¹⁶⁶, и указывают не количественные временные соотношения, а, скорее, соотношения по смысловой, экспрессивной, психологической *весомости*¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Харлап М.Г. Тактовая система...С.90-93.; его же: Ритм. Ст.в МЭ, т.4.С.663-664. Подробно анализ парадоксов обозначения музыкальных длительностей содержится в работе: Харлап М.Г. Нотные длительности и парадокс их реального значения. Музыкальная академия, 1991, No1, 2.

¹⁶⁷ См., например, "Тангейзер", увертюра, где примерно одинаковые по метроному длительности обозначаются Вагнером в 4 раза более крупными ритмическими категориями, для придания большего масштаба, тяжести и значительности репризному проведению темы.

Это не значит, что точные математические отношения по длительности исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко, это значит, что эти отношения становятся *вспомогательными*, и служат целям *акцентуации в широком смысле, т. е. экспрессивного подчеркивания*.

Точная длительность ноты или паузы не исключается, а сохраняется в качестве одного из возможных, хоть и редких, средств выразительности. Это настолько плохо осознается, что нужны специальные исследования для обнаружения этого, в общем, очевидного факта. Этот факт определяет преэссенциальность, как в самой ритмической системе, так и в системе нотации и позволяет нам называть тактовую систему синтетической¹⁶⁸.

1 Andante maestoso
schr gehalten

1 Assai stretto

Но если здесь сохраняются хотя бы относительные значения, то в следующем отрывке из c-moll'ного ноктурна Шопена теряются и они.

1

sf

Примеры заимствованы из: Харлап М.Г. Тактовая система...С.50,92.

¹⁶⁸ См. также: Мазель Л.О природе...С.42.

Нотные длительности, а, следовательно, и такты одного достоинства, принимаемые теорией за равные в математическом смысле, что унаследовано от количественных представлений, на самом деле *реально почти никогда не бывают равны в этом чисто количественном смысле*. Как раз их абсолютное равенство является *исключением*. Происходит это при крайне редко встречающейся жесткой метрономичности движения, которое при этом воспринимается как механистичное и мало музыкальное.

4. Это связано с принципиальным изменением, происшедшем на уровне всей культуры, об **изменении внутренней глубинной структуры музыкального времени**¹⁶⁹, того, что, пользуясь и варьируя терминологию исторической школы «Анналов»¹⁷⁰, можно назвать «ментальностью Времени». Речь идет о смене в основном *неосознаваемых*, или плохо осознаваемых данной культурой представлений, при этом носящих фундаментальный характер. Но изменение ментальности выражается *в языке*, что позволяет косвенно обнаружить эти неосознаваемые сдвиги.

В данном случае идет речь об изменении смысла слова «темп» («tempo», «temps»), обозначающего буквально «время».

«Первоначальное латинское tempus, как и греческое chronos... означало именно длительность какого-либо определенного временного

¹⁶⁹ О смене исторических типов ощущения музыкального времени см.: Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 165-174.

¹⁷⁰ О школе "Анналов" и проблемах ментальности см.: Одиссей. Человек в истории. Культурно антропологическая история сегодня. Отв. ред. Гуревич А.Я. 1991. С. 7-124.

отрезка»¹⁷¹. Другими словами понятие времени отождествлялось с дискретной, количественной, замкнутой структурой, и не имело характера непрерывности и движения, как это свойственно более позднему, в том числе нашему, представлению.

В мензуральной музыке «темп» (tempus) - это определенная величина («перфектная» (троичная), или «имперфектная» (двоичная) бревиса, что было унаследовано английской теорией и перенесено на понятие доли такта (time). Во французском и итальянском языке «темпом» до сих пор называется тактовая счетная доля, а само понятие такта (mesure-фр., misura-ит) генетически тоже восходит к предшествующей стадии. На этих языках понятие темпа как типа движения и скорости обозначается как movimento (ит.) и mouvement (фр.), правда в последнем случае понятие используется и для обозначения части произведения. Необходимо заметить, что в квантитативной музыке такие, связанные с семантикой движения слова для обозначения временных понятий вообще не могли возникнуть.

В русском же и немецком языках само понятие «темп» стало относиться именно к движению, скорости, энергии, т. е. незаметно преобразовалось, трансформировалось из статического понятия в понятие процессуальное. И это преобразование свидетельствует о том, что на уровне ментальности, которую Ле Гофф определяет как «коллективные автоматизмы» в сфере культурного сознания¹⁷², произошел существенный сдвиг, а именно: *временные категории приобрели динамический,*

¹⁷¹ Харлап М.Г. Тактовая система... С.85-86.

¹⁷² Ле Гофф Ж.С небес на землю//Одиссей 1991.С.26.

энергетический, не статический смысл. Это значит, что и неосознаваемые временные представления, гештальты, лежащие в самом фундаменте культуры претерпели радикальное изменение.

Смена фундаментальной интуиции времени в музыке, а также поэзии, ставших самостоятельными, можно определить как смену гештальта времени, обладающего статической структурой «представления» гештальтом времени, обладающим процессуальной структурой «переживания». Эта смена аналогична происходящему примерно в это же время превращению средневекового и раннеренессансного театра представления (театр масок) в позднеренессансный и барочный театр переживания. Таким образом, речь идет о постепенной «психологизации» искусства. Недаром свое новое понимание музыкального движения Монтеверди обозначил термином «tempo dell affetto dell anima» («темп (время, пульс, такт) душевного аффекта»).

Время из статичного объекта количественного оформления – а это требует хорошо осознаваемых и постоянно возобновляемых в таком качестве, «измерительных» процедур (отсюда развитая теория ритма в античности и средневековье), постепенно становится внутренним континуумом, превращается в *переживаемый поток экспрессивного становления*. Именно опора на *переживание* определяет *неосознанность* в рамках музыкальной теории упомянутой радикальной трансформации. Ведь то, что интуитивно чувствуется, не всегда стремится быть до конца выраженным в понятии, а часто избегает такого выражения.

Отсюда, вероятно, и некоторая недооценка музыкальной теорией важного факта изменения структурного смысла ритмической *нота-*

ции, по внешним признакам так обманчиво похожей на мензуральную.

Время в музыке становится, как уже говорилось, экспрессивным пульсационным континуумом, временем-энергией. При этом многопорядковая пульсационность здесь носит отнюдь *не времяизмерительный* характер. Пульс служит, вопреки устоявшемуся мнению, не для количественного овладения ритмом и временем, а представляет собой живую акцентно-гравитационную сетку, выраженную во внешнем, или внутреннем жесте дирижера. В этой сетке количественные временные отношения отступают на задний план, подчиняются *агогическому* и *аффективному* по природе распределению тяжелых и легких долей, т. е. импульсов в движущемся гравитационном поле.

5. Прежде чем мы более подробно приступим к обоснованию этих характеристик, вернемся к проблеме парадоксов тактовой нотации. Некоторым из этих парадоксов посвящена специальная работа, хорошо известная и цитируемая в отечественной литературе по теории и восприятию ритма. Речь идет о статье О. М. Агаркова¹⁷³.

В работе Агаркова экспериментально доказывается, что в большом количестве случаев слышимая и записанная автором метроритмическая форма *не может быть адекватно воспринята на слух*, если слушатель не имеет перед глазами нотного текста. Есть несколько, особенно ярких примеров подобного рода.

¹⁷³ Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука, вып. 1. М., 1970. С. 95-135. См., также: Холопова В. Н. Вопросы ритма... С. 55.

На подобные аномалии нотной записи неоднократно указывалось и в других, как отечественных, так и зарубежных исследованиях¹⁷⁴.

Посмотрим несколько примеров:

Бетховен Большая fuga op.133



Шуман Увертюра «Манфред»

The image shows a two-staff musical score in G major, 3/4 time, marked 'Langsam' (slow). The tempo is further specified as 'Rasch' (fast). The notation includes dynamic markings 'pp' and 'f' (forte). The score shows complex rhythmic patterns with irregular intervals and rests, particularly in the first few measures, which are highlighted as examples of notation anomalies.

¹⁷⁴ См. Харлап М.Г. Тактовая система... С.80-84.; Havlik A. Uber die adequate Notierung ryhythmischer und metrischer Formen//Schweizerische Musikzeitung,1958,No1.

Вагнер. Вступление к «Парсифалу»



Очевидно, что во всех этих примерах ни инерция восприятия, ни аккомпанирующие голоса не могут поддержать у слушателя восприятие метrorитмической формы, т. е. того столкновения, или интерференции «внутреннего толчка» на сильной доле и «объективного» акцента на слабой, о которых говорил Б. М. Теплов¹⁷⁵.

В своих работах М. Г. Харлап описывает эту ситуацию как превращение динамического нововременного метра в чисто психологическое, воображаемое явление. Оно фиксируется часто только на письме и в сознании владеющего этим письмом адресата¹⁷⁶.

Агарков, в принципе, приходит к аналогичным выводам, но склоняется к мысли, что в таких крайних случаях как начало «Манфреда» Шумана, виновата небрежность композитора. Вестфаль и Римап часто вообще склонялись к немыслимому сегодня смещению в авторском тексте тактовых черт и артикуляционных указаний в соответствии с так называемой «объективной» акцентуацией. Эта мнимая «объективность» на самом деле была следствием определенных искусственных теоретических процедур, следствием неосознаваемой теоретической интерпретации.

¹⁷⁵ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.- Л., 1947. С.278.

¹⁷⁶ Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. с.376; его же: Тактовая система...С.80-81.

7. С нашей точки зрения все подобные музыкальные примеры, а их бесчисленное множество, невозможно понять, если не принять в качестве фундаментального теоретического и исполнительского факта, что композитор фиксирует в тексте некую существенную для него и для музыки **реальность**. Эта реальность состоит в том, что пульсирующее живое время со своей внутренней формой, то есть то, что мы называем метром, начинает существовать *независимо* от физически звучащих мотивных конструкций. **Метр обретает форму «незвучащего» неакустического пульсационного континуума.**

Тактовая нотация, с ее постоянным «несоответствием» как фразировочным, так и мотивным образованиям, что так часто ставилось ей в вину, на самом деле есть выработанный поколениями мастеров тонкий и адекватный способ письменной фиксации (адресованной читателю-исполнителю-слушателю) взаимодействия двух пластов: а. «незвучащей», неакустической, но музыкально совершенно реальной энергетической пульсирующей непрерывной основы и б. звучащей интонационно-мотивной ткани.

8. Таким образом, мы подошли к **необходимости уточнения понятия метр**, в применении к новому типу ритмики. Оказывается, что это понятие *не обладает универсальным смыслом*, а зависит от того в какой системе мы его рассматриваем. *Другими словами метр как количественное образование и метр качественный, тактово-акцентный совершенно различные, диаметрально противоположные явления.*

В эпоху количественной ритмики метр регулировал точные (в количественном отношении) и дискретные временные структуры, и служил средством стабилизации, оформления импровизационного

потока. Он был средством заковывания до того аморфного времени в жесткие статические структуры, выполняя тем самым фундаментальную *мнемоническую* функцию, что и осознавалось как основная функция мусического искусства «мусикэ тэхне», недаром Музы считались дочерьми богини памяти Мнемозины.

В эпоху качественной, акцентно-континуальной ритмики *количественное* понимание времени (изохронизм) отходит *на второй план*, становится частным, предельным случаем, служащим иногда, очень редко, *дополнительным средством самой акцентуации*.

При этом метр становится импульсно-энергетическим по внутренней форме и служит не столько стабилизирующим (эту функцию давно взяли на себя нотная запись и нотопечатание), сколько **динамизирующим фактором**. Эта функция динамизации действует благодаря принципиальному для нововременной ритмики наличию агогической нюансировки и «ритмических диссонансов» – синкоп и т. н. неметрической акцентуации¹⁷⁷.

Пульсационно-тактовая метрическая сетка, по самой своей природе, *совершенно не нуждается в изохронизме*, так как регулирует не количественные, а качественные, акцентно-импульсные, энергетические временные соотношения. Даже наоборот, она обладает *агогическими закономерностями*, некоторыми зонами так сказать «наибольшей агогической вероятности», как например, микроагогически про-

¹⁷⁷ О понятии ритмического диссонанса см.: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С.30,87, со ссылкой на Ф. Ноймана.; Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С.380,384; его же: Тактовая система... С.82.; о расширении понятия диссонанса см. Курт Э. Основы... С.63.

дленная тяжелая доля такта, независимо, кстати, от того «озвучена» она, или нет.

9. Это имел в виду, видимо, Риман, когда вводил определение агогического акцента и определял метр как систему распределения акцентов в музыкальной ткани, причем различал акценты не по силе (ударности), а по тяжести (*leicht – schwer*), т.е. вводил представление о **гравитационной** природе музыкального метра.

Такое определение метра в отношении к ритмике тактовой вероятно наиболее адекватно, если учесть именно то, что Риман как раз не учитывал. Его недовольство как тактовыми, так и артикуляционными авторскими обозначениями – следствие смещения звуковых и незвуковых музыкальных феноменов. Теория, видимо, не была готова принять тот факт, что в тактовой ритмике метрическая гравитационная структура живет **автономно по отношению к звучащим конструкциям**, относится к **«незвучащей», неакустической форме музыкального времени**, и достаточно тонко и точно фиксируется исторически сложившейся системой тактовой нотной записи.

Кроме того, **основная функция нововременного метра** заключается не столько в регулировании межтактовых соотношений, что было положено в основу римановской метрики, сколько в **реализации динамики и конфликтности пульсационной и мотивной и микромотивной структур *внутри такта***, так сказать на микроуровне музыкальной ткани.

10. Именно эта особенность новоевропейской метрической организации, где метрическая хроноартикуляционная структура обладает своеобразной автономией, позволила Г. Конюсу ввести различение покровных («звучащих») и скелетных, зодческих («незвучащих») ти-

пов членения. Причем конюсовское понятие «метротектонизма» интересно именно введением гравитационного критерия (тектоника¹⁷⁸). Другое дело, что Конюс следовал тем же предрассудкам, что и Риман, и более того, предпочитал внепроцессуальную, пространственную интерпретацию тектоники. Но конюсовские различия, вероятно, небесполезно актуализировать. Единственно, в чем они на наш взгляд нуждаются, это в существенной динамической, процессуальной трансформации, так как у автора они даны в статической форме.

Принципиальное, с нашей точки зрения, достоинство подхода Конюса заключается в рассмотрении музыкальных явлений, скрытых от внешнего слуха, но зафиксированных в нотах как *реальных*. Это его выгодно отличает, скажем, от психологичности подхода Б. М. Теплова (для него внутренний толчок «не объективен»), или некоторого позитивизма во всех других отношениях безукоризненных определений М. Г. Харлапа, который предпочитает противопоставлять «воображаемый аккомпанемент», «воображаемый метр» «реальному» звучанию¹⁷⁹.

Об ограниченности и методологической некорректности такого понимания объективности в отношении к музыкальной, принципиально субъект-объектной, т. е. феноменологической реальности, мы уже подробно говорили в первой главе.

¹⁷⁸ Конюс Г. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933; его же: Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932. О близости метода Конюса к феноменологии свидетельствует восторженное отношение А.Ф.Лосева к его теории. См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. С. 367-368.

¹⁷⁹ См. также: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С. 58, 76.

11. Полезными для углубления нашего понимания «незвучащей», неакустической структуры являются исследования Э. Ансерме в области проблем ритма и музыкального времени¹⁸⁰.

В рассуждениях Ансерме на первый план выдвигается представление об аффективной, энергетической природе музыкального времени, с его кадансной структурой (смысл этого понятия см. ниже), что делает очевидным его принадлежность не только к феноменологической, но и к энергетической школе. Это закономерно, в силу некоторого тождества основных принципов, что особенно заметно у Э. Курта и И. Браудо.

Интересно, что при этом Ансерме уверенно, даже несколько запальчиво, придает такому пониманию времени, как и ладовой гомофонно-гармонической структуре, всеобщий характер и энергично восстает против количественного понимания времени в музыке. Предметом для критики он выбирает так изумительно интерпретируемого им И. Стравинского. Делает он это, конечно, напрасно. Здесь сказывается его нежелание учесть исторически-реальный квантитативный тип ритмики, элементы которого стали так отчетливо, и вполне закономерно вновь проявлять себя в музыке XX века, в результате кризиса всей новоевропейской музыкальной системы.

12. Итак, Ансерме предлагает ввести в обиход, и даже в музыкальные словари, понятие ритмического каданса, и кадансной природы музыкального времени и музыкального такта.

Это понятие в отечественной литературе было предложено Л. Мазелем¹⁸¹, но у последнего имеет отношение не к структуре музыкаль-

¹⁸⁰ Ansermet E. Op.cit.; Ансерме Э. Цит. соч.

ного времени, а только к моменту мелодически-ритмического суммирования.

Новаторство же Ансерме заключается в попытке придать понятию «каданс» некоторый, повторим, базовый смысл.

Рассуждения его таковы: наше дыхание и наш пульс обладают некоей живой цикличностью, некоторой ритмической формой (cadence). Это систола-диастола и вдох-выдох. Эти два элемента, как сердцебиения, так и дыхания, связаны между собой неким энергетическим соотношением, которой можно уподобить соотношению арсиса и тезиса, т. е. формы «вверх-вниз», «напряжение-разрешение». Если мы активны, кадансы нашего пульса и дыхания спонтанно принимают бинарную форму, где арсис по времени примерно равен тезису; если мы находимся в состоянии отдыха, также спонтанно, кадансная структура становится тернарной, где тезис в два раза длиннее арсиса.

13. Эти первичные физиологические структуры, по мысли Ансерме, являются как бы неосознаваемой основой ритмов нашей экзистенциальной, аффективной природы. Поэтому любой бинарный, или тернарный музыкальный ритм есть а priori некоторой производной структурой этих элементарных жизненных кадансов.

Поэтому первичное музыкальное время и одна из его форм - такт, не метричны в узком количественном смысле, и *не метрономичны, а кадансны*, то есть с самого начала имеют живую функциональную, фазовую структуру, т. е. структуру чередования напряжения и разрешения.

¹⁸¹ Мазель Л. "О мелодии" М., 1952. С. 154. См. также: Холопова В. Н. Вопросы ритма... С. 81.

Отсюда Ансерме выводит определения темпа, которое он отделяет от понятия скорости как таковой, и связывает темп с соотношением «экзистенциального каданса», т. е. структуры музыкального пульса, максимально близкого к пульсу сердца, и каданса мелодического, т. е. того уровня тактовой пульсации, который связан с основным движением мелодии. Если мелодический пульс быстрее экзистенциального, то мы переживаем движение музыкального времени как скорое, если наоборот – как медленное.

Ансерме на любом уровне тактовой пульсации призывает видеть не равнодушное последование одинаковых длительностей, а гибкое (т. е. агогическое) функциональное, кадансное соподчинение пульсаций. В определенном смысле это представляет собой развитие идей Римана о метрической функциональности, с учетом внутритактовых уровней пульсации¹⁸².

14. Отделение в теории Ансерме экзистенциального пульса от мелодического говорит о том, что для него было ясна некоторая автономия тех или иных уровней пульсации от мелодической фразировки, которая особенно проявляет себя в моменты неметрического акцента и синкопы. С нашей точки зрения, Ансерме принципиально недооценивал¹⁸³ *автономию* кадансно (т. е. структурно-динамически) понятого метра, по нашей терминологии – музыкального времени в специальном смысле.

¹⁸² О метрической функциональности в римановском смысле см.: Мазель Л. Цит. соч.; Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 105-163.;

¹⁸³ Ansermet E. Op. cit. p. 148.

В рассуждениях Ансерме нам особенно важно именно понимание музыкального времени как живого, качественного, аффективного, со своей пульсационной и агогической структурой.

15. Пользуясь несколько переосмысленными понятиями Ансерме, мы можем сказать, что «незвучащее» время-энергия, экспрессивный пульсационный неакустический континуум обладает *кадансной ар-сисно-тезисной структурой*. Здесь эта кадансная структура, в отличие от количественной ритмики, соответствует соотношению тяжелой и легкой долей, на каком бы уровне пульса мы не остановились, т. е. структуре *тяготения*, которую мы ощущаем независимо от звуковых построений. Эту фазовую структуру мы обнаруживаем в любой, сколь угодно малой области временного континуума.

Это значит, что *любая пара длительностей*, будь то «звучащие» ноты, или «незвучащие» паузы – например, берем крайние случаи – две 1/128 или два бревиса, будут соотноситься как тяжелая, гравитационно сильная, или легкая, гравитационно слабая. Повторим – *неважно будет ли это ноты, или паузы*. Другой случай – тройка (триоль) длительностей – будут соотноситься как одна тяжелая и две легких. Причем, так называемые легкие, или слабые времена (второе в бинарном пульсе и, в особенности, третье в тернарном) носят как бы функцию ритмического водного тона к следующей тяжелой доле. Последняя, в свою очередь, выполняет функцию метрической тоники, то есть локального гравитационного устоя.

Таким образом – перед нами структура поля тяготения, или гравитационного поля. Последнее предстает перед нами или как бинарно («на два», «на четыре»), или как тернарно («на три», «на

шесть», «на девять») структурированное, причем бинарная форма доминирует.

Простым указанием тактового размера композитор обозначает не структуру динамических «звучащих» акцентов, не структуру мотива, не структуру фразировки, или, тем более, гармонических соотношений, а живую и независимую функциональную структуру метрического тяготения, структуру «незвучащего», неакустического пульсационного поля. На этот упругую пульсационную ткань будут положены «звучащие» элементы музыкальной ткани, со своей собственной, отнюдь не изоморфной метру акцентной инициативой.

16. Этот вид тяготения необходимо отличать от структуры тяготений ладовых. **Метрические тяготения автономны по отношению к ладовой структуре**, хотя достаточно часто эти два типа тяготения выступают параллельно, когда, например, последний тонический аккорд произведения совпадает с тяжелой долей такта и с тяжелым тактом¹⁸⁴. В таких случаях ощущение общей устойчивости возрастает. Но подобная параллельность отнюдь не универсальна.

¹⁸⁴ Об аналогии между ладовыми и метрическими тяготениями см.: Мазель Л. Цит. соч. С.140-142; Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. С.138.; Харлап М.Г.Тактовая система...С.79.; Холопова В.Н.Цит.соч.С.83-87.

Один из радикальных примеров не параллельности – последние такты сонаты оп. 106 Бетховена:

(Allegro risoluto)

The musical score shows the final measures of a piece. It is marked '(Allegro risoluto)'. The tempo is indicated as 'grava' (gravity) with a dashed line above the staff. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) throughout. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music features a syncopated rhythm in the final measure, with a complex harmonic structure.

Здесь ясное и мощное в своей лапидарности и предельно устойчивое в гармоническом отношении окончание, сочетается с не менее мощным неразрешенным *ритмическим диссонансом* – парадоксальной и в ритмическом отношении чрезвычайно неустойчивой и конфликтной *синкопе* на последнем тоническом аккорде.

17. Многочисленные факты несовпадения подобного рода, причем настолько многочисленные, что составляют скорее правило, чем исключение, заставляют нас утверждать, что новоевропейская музыкальная система обладает двумя фундаментальными основами, названными нами «звучащая» и «незвучащая» (неакустическая), каждая со своей динамической системой тяготения.

Для того, чтобы их терминологически различать, мы предлагаем феномен временного, метрического тяготения, то есть структуру динамических соотношений тяжелое-легкое, устой-неустой, в «незвучащем», неакустическом метре, или музыкальном времени в специальном смысле, называть *гравитацией*. А «незвучащие» (неакустические) метрические акценты, как, в частности, в случаях резкой

динамической, громкостной акцентуации на слабых долях такта, когда на тяжелых долях паузы:

A musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a grand staff (middle). The music features a series of chords and single notes. Vertical arrows point to the first, second, and fourth beats of each measure, which are weak beats. The notes on these beats are accented, while the notes on the strong beats (third, first, and second) are unaccented.

или неакцентированные звуки:

A musical score in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of a single treble clef staff. The music features a series of eighth-note chords. Vertical arrows point to the first, second, and third beats of each measure, which are strong beats. The notes on these beats are accented with a forte (*sf*) dynamic marking.

называть *гравитационными акцентами*, и строго отличать их от других видов акцентуации. В последнем примере выписанные Бетховеном *sforzandi* отчетливо демонстрируют свою не гравитационную, а чисто динамическую природу, а звуки, приходящиеся на сильные доли – спокойны и гравитационно устойчивы, причем, только потому, что написаны на основных долях такта. Именно эта устойчивость, гравитационная «консонантность», и является основной характеристикой этого типа «внутренней» (используя термин В.Холоповой) акцентуации.

Гравитационные акценты принципиально отличаются от всех других тем, что обладают полной музыкальной реальностью *независимо от того, выражены они в физическом звучании, или нет*. Курт, судя по всему, имел в виду именно этот особый тип акцента, когда писал: «В ритмическом акценте заключена весомость (Gewicht), тяжесть (Schwere)... Акценты пульсируют в нас как ощутимые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука».¹⁸⁵

Эти латентные, но живые акценты должны ощущаться и «конституироваться», как сказал бы Э. Гуссерль, т. е. внутренне твориться музыкантом (композитором, исполнителем, теоретиком), а затем уже и слушателем. Это особая и необходимая реальность, подробно и отнюдь не случайно зафиксированная автором в нотном тексте. Эта фиксация осуществляется не звуковысотными обозначениями, а временной структурой длительностей, пауз и тактовых черт, *по которым мы можем с достаточной определенностью восстановить почти все уровни независимой «незвучащей», неакустической пульсации*. Эта постоянная, и, в основном неосознаваемая герменевтическая процедура, с большим, или меньшим успехом применяемая любым музыкантом при чтении нотного текста. Одна из практических задач нашего исследования – обеспечить *возможность полного осознания* этих интуитивно ощущаемых закономерностей. **Это осознание, несомненно, полезно и необходимо для совершенствования профессионального исполнительского аппарата.**

Гравитационный акцент в принципе эквивалентен метрическому, но это значит, что необходимо **решительно пересмотреть стандартную точку зрения на метрический акцент**. Его фундаментальным

¹⁸⁵ Курт Э. Основы...С.68.

свойством является, как правило, *отсутствие дополнительного динамического усиления*, за исключением специально выписанных автором случаев.

18. Наличие синкопы, как акцентно-гравитационного *конфликта* в ритмической (хроноартикуляционной) структуре нововременного музыкального языка – момент отнюдь не тривиальный, и нуждается в осознании.

Синкопа в нашем западноевропейском понимании не могла существовать ни в одной другой ритмической системе, хотя в каждой системе были свои способы образовывать конфликтные структуры¹⁸⁶.

19. В интонационной, синкретической, протодинамической ритмике, ритмике первичного архаически-анонимного, коллективного переживания, относительно «безконфликтной» и «безыскусственной», все же возникала своеобразная переакцентировка ударений в тексте, в связи с арсисно-тезисной хроноартикуляционной структурой, например:

«Оставалась у Микиты любимá семья,

Ай любима́ семья-та – молодá жена»

или:

«А мы ко́ней пу́стили пу́стили» и пр.

М. Харлап пишет по этому поводу: «В этих случаях, очевидно, не словесные ударения определяют размер, а, наоборот, он сам определяет акцентуацию даже вопреки ударениям прозаической речи»¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Эта структурная конфликтность, судя по всему, радикально отличает художественно-ритмическое мышление человека от любых природных ритмов.

¹⁸⁷ Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система...С.229.

20. В квантитативной, аналитической, дискретной ритмике, ритмике представления, внутренний конфликт создается за счет безразличия жесткой временной организации к акцентной структуре текста, что было нами интерпретировано как зарождение автономной хроно-артикуляционной « незвучащей» неакустической структуры.

Первые две ритмические системы объединяются по одному существенному признаку: обе они принадлежат к эпохе слитного единства музыки и стиха. Необходимый для художественного, «искусственного» (в отличие от природного «естественного» ритма) конфликт, наличие обязательных, как минимум, двух противоречащих друг другу организующих ткань структурных рядов, выражается здесь в конфликте собственно музыкального (ладо-ритмического) ряда с рядом речевой акцентуации.

Но для музыки в ее уже совершенно независимом от стиха существовании, что впервые стало возможно только в западноевропейской культуре, на определенной ее стадии, необходим был *собственный, внутримызыкальный механизм, продуцирующий конфликтные образования*, ритмические диссонансы. То же самое относится и к поэзии, отделившейся от музыки.

21. Так родилась синтетическая, тактово-акцентная, континуальная, энергетически-гравитационная, чисто музыкальная ритмика, ритмика музыкально-аффективного индивидуального переживания. Параллельно с ней в поэзии возникла ритмика акцентного типа, тоническая в широком смысле, обладающая определенными, весьма суще-

ственными чертами структурного сходства с музыкальной, но и отличающаяся от нее в не менее значительных моментах¹⁸⁸.

Упомянутым внутримузыкальным продуцирующим механизмом стало взаимодействие «звучащей» и «незвучащей», неакустической структур, причем последняя есть метр, понятый процессуально-энергетически, а не квантитативно-статически. Благодаря этому стали возможны специфические конфликтные образования, типичным проявлением которых является синкопа – «гражданка Синкопа», по выражению Г. Нейгауза¹⁸⁹.

22. В современном стиховедении, пытавшемся понять, что именно остается в структуре лишенного рифмы и метра свободного стиха (верлибра), позволяющее называть его *стихом*, и строго отличать от *прозы*, появилось определение: «стихосложение – это возможность переносов» («*versifier c'est pouvoir enjamber*»)¹⁹⁰. «Возможность переносов» это такая *запись*, которая, несмотря на отсутствие размера в обычном смысле, сохраняет *визуальное* деление на строчки¹⁹¹. В этом

¹⁸⁸ Харлап М.Г. О стихе. М., 1966.: его же: Квалитативное (качественное) стихосоложение //КЛЭ, т.3; его же: Квантитативное/количественное/ стихосложение// там же; его же: Тактовая система... С.55-69.

¹⁸⁹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М. 1961 С.70.

¹⁹⁰ Grzedzielska M. Les tendances a attenuer la distinction entre le vers et la prose//Poetics, Poetyka, Поэтика, I. Варшава, 1961, p. 292. Цит. по: Харлап М.Г. Тактовая система... С.68.

¹⁹¹ Прием этот сознательно, с постмодернистским гротеском обнажен в верлибре Веры Павловой, где подчеркнуто «прозаический», взятый из словаря, эпиграф, полностью совпадает с текстом самого стихотворения, при этом мы неожиданно, и именно благодаря

чисто визуальном делении *письменно* зафиксированно *метрическое намерение* поэта. Намерение это в данном случае сведено к минимальному пределу, но, как любое предельное явление, тем самым обнажает фундаментальные закономерности.

Аналогично в музыке, можно сказать, перефразируя: *сочинение тактовой музыки в классическом новоевропейском смысле – это возможность синкопировать*. Заостренность этой формулировки не должна обескураживать – в ней выражены предельные логические и структурные особенности новоевропейской музыкальной ритмической организации.

Аналогия со свободным стихом особенно очевидна в ситуации со свободным тактовым метром, как, например, в поздних романсах Рахманинова, где автор меняет такт, не указывая размера:

графическому виду текста, обнаруживаем связь семантики стихотворения с одной из главных лирических тем поэта:

«Гологамия (греч holos – полный gamos – брак) – простейший тип полового процесса (у некоторых зеленых водорослей, низших грибов), при котором сливаются не половые клетки, а целые особи. Энциклопедический словарь

Гологамия (греч. holos – полный,
Gamos – брак) – простейший тип
Полового процесса (у некоторых
Зеленых водорослей, низших грибов),
При котором сливаются не половые
Клетки, а целые особи.»

Цит. по : Вера Павлова. Небесное животное. Стихи. М.1997. С. 245

Lento

Ночь ю в саду у меня

23. Пример (впрочем, один из многих) интересен тем, что оказывается серьезным аргументом против попыток традиции Вестфалья-Римана отождествить такт со строением звучащих мотива и фразы. Если бы речь в данном случае шла о соответствии фразировки и такта, и если бы Рахманинов, как можно было бы ожидать, менял структуру такта с «римановскими» намерениями, он, скорее всего, первый же такт вокальной партии записал в размере 3/4, а второй на 2/4. Это совпадало бы с ударениями в стихотворном тексте и в мелодии, и, главное, полностью совпадает с «наивным» слушательским восприятием:

Совершенно ясно, что в оригинале для автора было важно выявить в записи «незвучащую», неакустическую пульсационную структуру своего *внутреннего слышания*. Именно поэтому первый же аккорд у фортепиано записывается Рахманиновым как выразительная и драматичная синкопа, и ей отвечают экспрессивные синкопы в вокальной партии. **Никакие привычные соображения теоретического харак-**

тера не в состоянии объяснить необходимость подобного типа записи.

Здесь очень хорошо видна разница между громкостным акцентом и гравитационным: соотношение последней в двойном: гармоническом и ритмическом смысле, диссонантной четверти второго такта и тихого разрешения диссонанса на сильной доле следующего. Вся эта тонкая структура временных гравитационных взаимодействий, может быть воспринята только нашим семиотическим кентавром: читателем-исполнителем-слушателем в одном лице.

Таким образом, выяснив **фундаментальную функцию синкопы**, мы можем напомнить, что существуют и различные *стилистические различия в манерах синкопирования*. Синкопа как раз и существует для того, чтобы выявить энергетическую структуру и тип «незвучащей», неакустической музыкальной основы, тип музыкального времени в узком смысле.

Синкопа ни в коем случае не уничтожает метр, и не переводит данную метрическую форму в другую, что бывает, но чрезвычайно редко, например, в авторских «гемиольных» сменах размера, и то их можно оспорить. Наоборот синкопа возможна как факт только при наличии активной и независимой внутренней метрической пульсации. В синкопе, понятой по Теплову, как интерференция «объективного» акцента и «внутреннего толчка» мы слышим характер самой «незвучащей», неакустической пульсационной основы.

Именно этот плодотворный энергетический конфликт создает живую динамику музыкального становления в каждой точке его непрерывного развертывания. Участвовать в музыкальном процессе значит

творчески участвовать в каждом кванте этого экспрессивного становящегося поля.

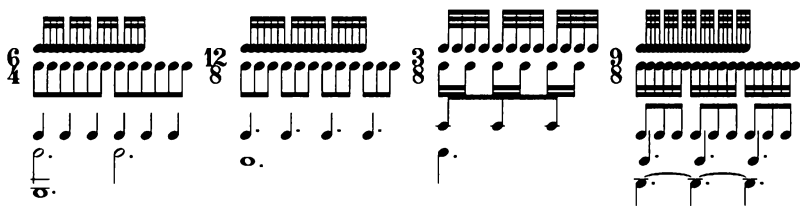
В отличие от физико-математического квантования, «квантование» в музыке, разумеется, не есть численный, количественный процесс, но процесс эмоционально-качественный и креативно-конкретный. *Также и непрерывность в музыке не абстрактна. Она не отвлеченно постулируется, а конкретно и актуально переживается\оформляется творческой волей музыканта. Музыкальный метрический континуум - это континуум живой.* Непрерывность экспрессивной материи концентрируется во внутренней креативности всего исполнительского организма, с его, в том числе, и телесно-пластической, и психофизической структурой.

24. Схематически¹⁹² пульсационные структуры тактового «незвучащего» временного континуума можно обозначить таким образом:

ОСНОВНЫЕ СХЕМЫ СТРУКТУР
"НЕЗВУЧАЩЕГО" ПУЛЬСАЦИОННОГО КОНТИНУУМА

The image displays four rhythmic schemes for 'silent' pulse structures. Each scheme consists of a top staff with a dense cluster of notes and a bottom staff with a sparse rhythmic pattern. The schemes are labeled with time signatures: C, 3/2, 6/8, and 3/4. The first scheme has a '1' below the first note and a '1' in a circle below the first measure. The second scheme has a 'b.' below the first note. The third scheme has a 'p.' below the first note. The fourth scheme has a 'p.' below the first note.

¹⁹² См. аналогичные метрические схемы у В.Н.Холоповой:Цит.соч.С.60,



Именно в таком виде, а не в виде пирамиды, как их обычно рисуют в учебниках элементарной теории, эти схемы условно отражают внутреннюю, «подводную» пульсационную метрическую структуру. Относительно нее «звучащие» длительности могут перемещаться как угодно по горизонтали, образуя разного рода конфликтные соотношения с этой реальной, но «незвучащей», неакустической, воспринимаемой креативным внутренним слухом, пульсационной основой.

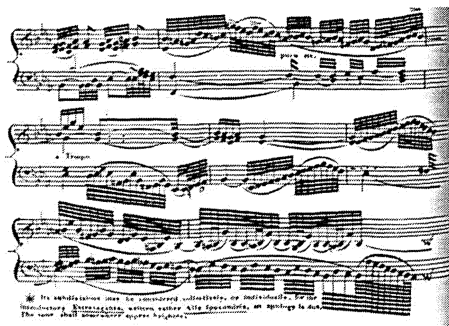
Из схем расположенных таким образом, становится понятным, что доли такта, независимо от того «озвучены» они или нет, являются более «тяжелыми», а точнее более гравитационно сильными, точками наибольшего притяжения, тогда, когда на них (если смотреть по вертикали) в данный момент приходится наибольшее количество виртуальных (потенциальных) одновременных импульсов.

25. Так же становится понятным, что в этой пульсационной структуре понятие «легкая» или «тяжелая» доля вещь принципиально относительная. По существу здесь не существуют в чистом виде «слабые», «легких», т. е. неустойчивых, долей, а только относительно сильные, тяжелые, и наоборот, так как каждая доля принципиально делима на более слабые фазы. То есть, скажем, в паре, или четверке 64-х первая всегда устойчива, гравитационно активна и т. д.

Недаром, в отличие от стихотворного метра, мы не говорим «ударная» и «безударная» доли, но говорим о том, или ином количестве ударов, то есть импульсов в такте.

Другое дело, что практика нотной записи ограничивает делимость категорий уровнем 128-х, поэтому слабая, то есть попадающая на четную позицию 128-ая - как бы «абсолютно» легкая доля в этой системе. Но это ограничение не принципиально, а исходит из удобства нотной записи. Писать больше штилей или вязок просто утомительно. Хотя, иногда встречается и такая экстремальная запись, хорошо иллюстрирующая потенциально-бесконечную делимость, о которой мы говорим, где длительности доходят до двух 2048-х (!!):

Anthony Phillip Heinrich, *Toccata Grande Cromatica* (около 1825)¹⁹³.



26. Здесь совершенно необходимо ясно осознать фундаментальную разницу между принципом измерения, соизмерения, складывания дискретных отрезков времени, положенного в основу квантитативной

¹⁹³ Пример заимствован из: Gallery of Interesting Music Notation Donald Byrd, IndianaUniversity2011. <http://www.informatics.indiana.edu/donbyrd/InterestingMusicNotation.html>

хроноартикуляционной структуры и принципом делимости и функционального счета импульсов энергии в непрерывно движущейся временной ткани, определяющим природу тактово-акцентного хроноартикуляционного мышления.

В первом случае в сознании на первый план выступает величина дискретных, складываемых, строго пропорциональных, но необязательно и даже чаще неравных отрезков. Наиболее характерные пропорции – 1:2, 2:3, 3:4. Здесь звуковое, или мысленное «тактирование» служит только для четкого, количественного разграничения «на слух» этих отрезков, и не связано ни со смысловой акцентуацией, ни с записью.

Во втором на первый план выходит представление о принципиальной непрерывности и, как следствие, импульсно-энергетической делимости (дифференциальности) аффективного потока времени, где важна не столько величина временного промежутка между «ударами», сколько именно то или иное соподчинение и относительная весомость импульсов.

27. Для нас разница, скажем, между размером $3/4$ и $4/4$, или $6/8$ и $9/8$, или $2/4$ и $3/2$ принципиальна, и никогда не связана с математически точно измеряемым временем, хотя чаще всего мы не отдаем себе в этом отчета, и даже бываем уверены в обратном. В новоевропейском обозначении метров скрывается явный математический парадокс, который мы просто игнорируем, почти не замечаем – **некоторые математически идентичные размеры не имеют между собой ничего общего по функциональной метрической структуре**, как, например, размеры $3/4$ и $6/8$. То есть мы отлично знаем разницу между этими размерами, но забываем, что эта разница свидетельствует о

том, что дроби используются в музыке совершенно не математично, их нельзя, например, сократить и пр.

Кроме того, ясно, что мы не можем заранее сказать, какой из этих тактов будет больше, или меньше, даже если указан темп, так как в любом темпе возможны и совершенно естественны его модификации. Неестественно воспринимается именно жесткий метрономический темп¹⁹⁴.

Это делает величину такта принципиально переменной, зонной, причем зона может колебаться весьма значительно при строгом сохранении, то есть константности его внутренней функционально-пульсационной структуры, благодаря которой мы всегда, при любых временных отклонениях, конечно, если речь идет о профессионально исполненной музыке, отличим 3/4-ой такт от 4/4-го и т. д.

Ярчайший, но отнюдь не уникальный пример этого – метрическая структура вальса, который является своеобразным символом нововременного танцевального мышления, прямо противоположного квантитативному танцу с его статическими, дискретными «па»¹⁹⁵. Континуальная вальсовая метрика полностью сохраняет свою тернарную внутритактовую и бинарную межтактовую форму при любых, так

¹⁹⁴ Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. М., 19

¹⁹⁵ "Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской... В основе вальса чисто европейское приращение к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку". Мандельштам О. Цит. соч. С.34; см. также: Харлап М.Г. Ритм и метр... С.71.

характерных для вальса выразительных или изящных темповых отклонениях, как, например, в «Прекрасном голубом Дунае» И.Штрауса, когда начальный такт темы играетя всем оркестром чуть ли не в три-четыре раза медленнее, чем ее продолжение. Это касается и традиционных «дирижерских» фермат на второй доле в любом классическом венском вальсе.

28. Наличие двух основных форм существования временного метрического континуума – бинарная\тернарная пульсационная структура – строго соответствует факту существования двух основных ладовых структур – мажор\минор в новоевропейской музыке.

Бинарная форма это как бы метрический «мажор», а тернарная – «минор». Доминирование четности в этой ритмической системе тоже некоторым образом противоположна квантитативным, мензуральным представлениям, где тернарность главенствовала. Вполне вероятно, что это связано с указанной Ансерме экзистенциальной разницей между «тернарным покоем» и «бинарной активностью». Это наблюдение может прояснить связь между предпочтением формы пульса и тем фактом, что средневековая церковная культура была в целом устремлена к божественному покою Св. Троицы, а новоевропейская – к индивидуальной деятельности и активности.

29. И ладово-гармоническая и ритмическая темпорально-пульсационная структуры новоевропейской музыки, как мы видели, эволюционно возникли из предшествующих им ладовых и метрических форм. Они представляют собой, если рассматривать их в статическом «кристаллизованном» аспекте (на самом деле сущность их функционирования в энергии и динамике креативного процесса), две в определенном смысле **автономные системы функциональных от-**

ношений. И эти системы: 1. ритмическая временная и 2. ладовая совместно задают как бы поле всех возможных (виртуальных) музыкальных событий, жизненную среду со сложной многомерной процессуальной структурой, в которой будут разворачиваться потенциальные музыкальные события¹⁹⁶.

30. Пришло время обратить внимание еще на одну базовую проблему – проблему **артикуляционных парадоксов**, или амбивалентных артикуляционных структур, которые мы предлагаем рассматривать как столь же фундаментально значимые для всей ритмической хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки, как и рассматриваемые временные парадоксы нотной записи.

31. Речь идет о давно замеченном, чрезвычайно распространенном и подробно обсуждавшемся еще Г.Риманом, загадочном несоответствии между мотивной структурой, стремящейся к ямбическим построениям и системой употребляемых композиторами артикуляционных (не

¹⁹⁶ Здесь становится ясной необходимость феноменологического различения этих систем в их двух формах:

1. **Системно-статическом**, свернутом, парадигматическом, когда они рассматриваются как пространства потенциальных, возможных состояний. Здесь уместна аналогия с сосюрским понятием «языка». В этом случае «незвучащая», неакустическая основа музыки предстает как пространство-время с заданной фазовой структурой. (Для прояснения этой, несомненно, чисто метафорической аналогии см.: Эйнштейн А., Инфельд Л. Эволюция физики. М. 1956. С.197-205, 227-236. Напомним, что эта книга Эйнштейна была одной из настольных книг Марии Юдиной). 2. **Системно-динамическом**, развернутом, синтагматическом, когда они начинают реально действовать в данном конкретном произведении. Их креативно-процессуальная (по Соссюру – «речевая») форма задается структурой авторского текста. Именно динамический аспект и является наиболее важным для настоящей работы.

фразировочных) лиг, носящей откровенно хореический характер. Подробно эту проблему и суть полемики, с разбором конкретных примеров, рассмотрел И. Браудо¹⁹⁷. Он же предложил ее разрешение, изложив идею двузначности тонов и двузначности лиг. В отечественной теории этот результат не был всерьез замечен, хотя он носит фундаментальный характер. Предлагаемая нами идея артикуляционных парадоксов и амбивалентных¹⁹⁸ артикуляционных структур является попыткой подхватить и развить взгляды И. Браудо.

32. Амбивалентность (двойственность, двузначность, парадоксальность) представляет собой одну из существенных особенностей временной организации акцентно-тактовой ритмики и связана с основной структурой пульсационного неакустического континуума. Само качество непрерывности и непрерывного пульса определяет амбивалентность внутренних процессуальных связей.

Обратим внимание на *четные* уровни организации пульса в любом бинарном метре. Мы уже говорили, что понятие сильной и слабой долей – вещь в определенном смысле относительная. Это связано с принципом неограниченной делимости гравитационного временного потока, когда любая доля или длительность может быть разделена на две или три, следовательно, сама приобретет характер опорный, а ее внутренние доли – относительно опорный, и так до бесконечности. Обычная практика ограничивает делимость на письме уровнем 1/128. Но на уровне конкретного восприятия такого ограничения нет, оно

¹⁹⁷ Браудо И. Артикуляция. Л., 1961.

¹⁹⁸ Термин, как известно, ставший употребительным благодаря Бахтину: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле...

появляется только в связи с перцептуальным барьером, который у современного человека довольно высок.

33. Итак, любая слабая четная доля в «незвучащем» пульсационном континууме бинарной метрической структуры (2\4, 4\4 и т.п.) обладает качеством амбивалентности, по крайней мере, в двух взаимосвязанных смыслах:

1. Она может стать относительно сильной для пульса на более мелком уровне.

2. Она является хореически связанной с предшествующей долей и ямбически с последующей. То есть одновременно может выполнять функцию слабого хореического окончания и активного ямбического начала. Обе эти особенности подчинены одному общему принципу и, благодаря ему, получают обоснование и объяснение – *принципу непрерывности*.

Первое качество, как мы уже показали, определяется неограниченной делимостью, что является основным свойством любого континуума.

Второе определяется экспрессивной направленностью временного развертывания и непрерывностью пульса. В «незвучащем» неакустическом временном потоке новоевропейской музыки, как второй, равноправной основы музыкального развертывания, принципиально *нет, и не может быть* членения на структурные единицы, на которые членится звуковая ткань – мотивы, фразы, предложения и т. д.

Необратимая временная структура *противоречит и борется с любыми попытками звучащего синтаксиса разорвать непрерывность развертывания*. Такой внутренней структурой не обладала

квантитативная ритмика, где время изначально мыслилось и переживалось как дискретное образование.

Один из способов борьбы с разрывами в ткани заключается в том, что так называемые слабые доли непрерывно перетекают от предшествующей доли к последующей, и в процессе этого перетекания **незаметно меняют функцию**. То есть превращаются из «хореической тени» (выражение Браудо) в ямбический затакт¹⁹⁹. То есть слабые доли двойственны, амбивалентны по природе. Тоны звучащего потока, попадающие в позицию слабой четной доли неизбежно приобретают характер двойственности, «хориямбичности»²⁰⁰.

34. В статье «К вопросу о логике баховского языка» Браудо так описывает это качество: «Удвоение узловых точек есть сопротивление непрерывности попыткам разрубить ее. Это – как бы струп, нарастающий на разрезанной живой ткани»²⁰¹.

Это стремление времени-энергии к абсолютной непрерывности определяет и особый характер артикуляционных приемов и обозначений, используемых в новоевропейской музыке. Артикуляционные лиги как генетически, так и структурно связаны с непрерывным, но сменяемым вниз\вверх движением смычка, а также с обозначаемым схожей артикуляционной лигой распевом одного слога в вокальной музыке. В дан-

¹⁹⁹ Проявление на микроуровне принципа переменности функций Бобровского. см.: Бобровский В.О переменности...

²⁰⁰ Квантитативный хориямб в античном стихе не имеет ничего общего с описываемым феноменом.

²⁰¹ Браудо И.К вопросу о логике...С.27.

ном случае речь идет об артикуляции в узком смысле – как процессе связывания или расчленения звукового потока на уровне мотива и связанного с ним штриха.

Рассмотрим несколько типичных примеров:

Бетховен, Вариации Es dur, Симфония №3:



Бетховен, финал Скрипичного концерта:



Первый из этих примеров был как раз одним из объектов полемики по поводу точности\неточности авторских указаний, полемики связанной Риманом. Некоторые редакторы²⁰², обнаружив несомненный факт, что эта тема состоит из ямбических мотивов, сделали решительный, но поспешный вывод о мнимой ошибке, допущенной Бетховеном при записи ее артикуляции. Действительно, с завидным упор-

²⁰² "Учение Римана о затактном строении музыкальных мотивов и фраз дала теоретическое основание многочисленным редакторским изменениям лиг, поставленных Бетховеном": Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С.400.

ством Бетховен перекрывает хореическими лигами те моменты, которые связаны с очевидной необходимостью синтаксической цезуры. Подобная же картина, не менее парадоксальная, и в примере из финала Скрипичного концерта. Количество подобных примеров из любой эпохи и любого стиля может быть увеличено в неограниченной степени.

35. Эти артикуляционные (а не фразировочные) лиги, вызывавшие и до сих пор вызывающие споры²⁰³, если взглянуть на них с точки зрения принципа непрерывности получают свое обоснование. Они есть один из способов борьбы экспрессивного континуума с дискретностью синтаксического высказывания («струп, нарастающий на живой разрезанной ткани») и служат подчеркиванию амбивалентности тонов на слабых позициях такта. При этом сама лига приобретает амбивалентный характер: она связывает окончание мотива с началом следующего, но при этом наше слышание отдельности мотивной структуры не только не смазывается, но скорее наоборот, обостряется.

Точно также как пауза или цезура часто служат функции связи, сохраняя функцию разрыва, так и здесь лига, связывая, разделяет (Браудо называл это явление «обращенной цезурой»). Эта амбивалентность и парадоксальность является естественной формой музыкальной тка-

²⁰³ См. полемическое, и с моей точки зрения, совершенно неверное утверждение С. Фейнберга, о необязательности и неисполнимости(!) этих лиг для пианиста: Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 55., Пусть простят меня поклонники этого, несомненно, выдающегося мастера, но, боюсь, что подобные утверждения свидетельствуют просто о неумении, *потере московской (в отличие от петербургской того времени) школой традиции осуществлять микроартикуляцию на рояле.*

ни в континуальной ритмической системе, присуща ей как отличительная и сущностная черта.

Подобно тому, как пауза, или цезура является «просветом» «незвучащего» неакустического времени-энергии, так и артикуляционная лига в музыке несет на себе печать энергетического импульса, по сути, являясь лигой-энергией, квантом энергетического артикуляционного «поля».

36. Особенно эта энергетическая природа артикуляционной лиги становится очевидной в случае амбивалентной «хорямбической» лиги, или частного ее случая – лиги *парадоксальной*. К парадоксальным лигам мы относим случаи хорейского перекрывания пунктирного ритма, когда ямбическая устремленность связанной короткой ноты чрезвычайно сильна и не оставляет возможности для хорейского толкования:

Бах, месса A dur, BWV 234



Бах, кантата BWV 108





В таких случаях физически ощутима энергия, накапливаемая лигой для активного перехода акцентированного затакта через микроцеуру к опорной доле.

Вспомним, что артикуляционная лига есть не просто интересный значок в нотном тексте, а экспрессивно-сенсорная реальность для конкретного исполнителя. Внутри амбивалентной лиги мы ощущаем энергетическое напряжение, связанное непосредственно с живым и креативным мышечным поведением музыканта. В артикуляционной лиге музыкант переживает живую реальность музыкального микромира, здесь он творит озвученный квант времени-энергии. Как нигде здесь достойны упоминания известные слова И. Сеченова: «...звук и мышечное ощущение дают человеку представление о времени, притом не всем своим содержанием, а лишь одной стороной, тягучестью звука и тягучестью мышечного чувства»²⁰⁴.

37. Таким образом, мы можем сформулировать важный тезис: *амбивалентность, парадоксальность «молекулярных» связей в новоевропейской музыке фундаментальна, и относится к сущностным проявлениям континуально-энергетической и экспрессивной природы музыкального процесса. Парадоксальность, конфликтность являются естественным и плодотворным проявлением жизненности музыкального языка и не должны игнорироваться в теоретическом осмыслении, а наоборот приниматься как необходимые эле-*

²⁰⁴ Сеченов И. Избр. труды. М., 1935; С.250; разрядка моя – М. А.

менты целостного и противоречивого хроноартикуляционного процесса.

Глава 4

Стилевые проявления хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки (барокко, классицизм, романтизм)

1. Для конкретизации рассматриваемых проблем проанализируем несколько примеров подробнее.

В фуге g moll из 2 тома WTK мы обнаруживаем, что первый мотив - это четвертная нота «ре», взятая изолированно на второй доле 3/4-го такта, в котором на первой доле – пауза.



Естественно, что соотношение между первой, в буквальном смысле «незвучащей» долей и мотивом сохраняет здесь функциональную внутритактовую структуру. Первая доля должна быть для нас (момент долженствования здесь связан с исполнительским заданием, выраженным в тексте) тяжелее второй. И она действительно тяжелее в тернарной (3\4) пульсационной структуре, которую мы воспринимаем нашим целостным музыкантским слышанием, несмотря на, несомненно, интенсивное, риторическое произнесение звука «ре». Невнимание исполнителя к этому конфликтному соотношению уничтожило бы весь напряженный экспрессивный смысл темы.

В каком смысле для нас первая неакустическая доля этого такта «тяжелее»? Не в громкостном, конечно, отношении. Первая доля такта, это как бы *точка притяжения, гравитирующая зона*, метрический

устой во временном метрическом потоке, который мы совершенно отчетливо «воспринимаем», а на самом деле воспринимаем только если одновременно, пусть бессознательно, творим его нашим внутренним слухом, опирающимся на авторскую запись.

Для слушателя, незнающего баховской записи, и поэтому находящимся в более пассивной позиции, эта структура не будет воспринята вплоть до появления других голосов, которые «озвучат» тяжелую долю такта.

Из этого не следует, что этот первоначальный конфликт «незвучащего» неакустического гравитационного акцента и «звучащего» динамического станет менее реален. Допустить это нельзя из простого уважения к зафиксированному в нотном тексте намерению композитора.

2. Но взаимодействие «звучащего» и «незвучащего» отнюдь не исчерпывается в этом примере относительно простым и очевидным соотношением «звучащего» акцента-неустоя и паузированного, т. е. в прямом смысле «незвучащего» акцента-устоя («внутреннего толчка» по Теплову). Скрытая жизнь музыкальной ткани здесь организована еще сложнее.

Еще один уровень пульсации проявляет себя в озвученном виде в четвертом такте темы – это пульс восьмых, данный здесь в виде пульсирующей звучащей точки (звук «до»).

3. Так Бах обнаруживает основной тип пульсации, присущий его музыке, но характерный и для барокко в целом, который генетически восходит к мензуральному времяизмеряющему пульсу, но приобретает здесь иной смысл – это *внутритактовый мелкий пульс*, который

мы предлагаем называть **осевой пульсацией**, или **осью непрерывного пульса**.

В отличие от мензурального осевого пульса (см. гл. 2), служащего средством количественной соизмеримости дискретных длительностей, здесь внутритактовая пульсация приобретает характер экспрессивной структуры непрерывно развертывающейся временной ткани, с которой начинает интенсивно и конфликтно взаимодействовать линейная мотивная ткань.

Именно здесь проявляет себя особый тип барочного «незвучащего» времени, отличающийся и от классического, и от романтического стилистического типа.

Естественен вопрос: почему мы утверждаем, что это форма именно «незвучащего» временного континуума, когда в данном примере очевидна именно его «звучащая» форма?

4. Принять отвлеченно «теоретически» необходимость такого понимания пульса не просто. Мы предлагаем здесь, прежде всего, вслушаться и внутренне управляя пульсом и временем, исполнить эту тему во всех ее интенсивных интонационных и метроритмических связях, пытаясь максимально адекватно воссоздать внутреннюю форму, заложенную в авторском нотном тексте, пытаясь услышать разные пульсационные варианты.

Тогда становится очевидным, и дальнейшее изучение Баха это подтверждает, что постоянный внутренний пульс, в данном случае – восьмых, сосуществующий с пульсацией четвертей, и возникающий уже в момент выписанной начальной паузы, доминирует в баховской ткани, организует аффективную жизнь временной материи, ее экспрессивную непрерывность. Он только *проявляет* себя в звуковой

форме в 4 такте, на самом же деле существует как реальность *до* этого проявления.

Сложность этого процесса заключается в том, что пульсационный неакустический континуум, задаваемый простым указанием тактового размера, содержит в себе виртуально, потенциально все уровни пульсации в статичной, свернутой (языковой) форме.

Но осевой пульс выходит из виртуального состояния, благодаря нашему творческому усилию, еще *до* его озвучивания в интонационной ткани. Пульс становится реально присутствующим и структурно необходимым для баховской ткани именно в своей уже развернутой (речевой), но «незвучащей», неакустической форме.

Проявление время от времени в звучании, как бы «всплывание» на звуковую поверхность постоянно присутствующего внутреннего осевого пульса вообще характерно для Баха,

Особенно это очевидно в камерных, оркестровых и хоровых произведениях, где та, или иная группа инструментов может в какой-то момент взять на себя функцию осевого пульса как, например, в первой части концерта ре минор для клавира и оркестра:

The image shows a musical score for the first part of the Concerto in D minor for Clavier and Orchestra by J.S. Bach. The score is in 4/4 time and consists of five staves. The top two staves are for the Clavier (treble and bass clefs), and the bottom three staves are for the Orchestra (treble, bass, and a grand staff). The music is in D minor. A specific section is marked with 'p' (piano) and 'ОСЕВОЙ ПУЛЬС' (axial pulse) above the third staff, indicating the emergence of the axial pulse from a virtual state.

или в финале Бранденбургского концерта №3:



В клавирной музыке, где возможности такого «звучащего» проявления осевой пульсации гораздо более ограничены, типичный пример – Прелюдия из Английской сюиты ре минор:



Об осевом пульсе у нас будет более подробный разговор в 5 главе, полностью посвященной барочному типу времени на материале клавирного Баха. Сейчас для нас важно продемонстрировать основные особенности хроноартикуляционного процесса нововременной музыки на различных примерах²⁰⁵.

²⁰⁵ Интересные наблюдения см. в: Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования В кн. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 238-247.

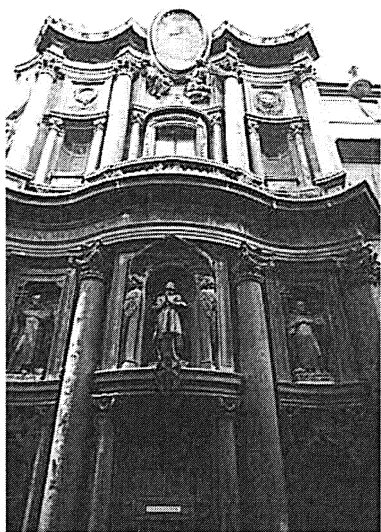
5. Что касается Баха, и того, как в его ткани проявляются типичные для барокко черты, здесь мы хотим добавить еще несколько аналитико-герменевтических соображений.

Мы выдвигаем гипотезу, что структура музыкального времени не только в широком смысле²⁰⁶, но и в узком смысле, то есть в «незвучащей» форме, аналогична структуре барочного пространства, выраженного, в частности, в архитектуре, в динамической ветви барокко.

Эта аналогия в музыке проявляется уже на «молекулярном» уровне тканевой структуры, который в нашей работе является основным уровнем рассмотрения.

В качестве наиболее характерного и яркого примера динамики барочного архитектурного мышления рассмотрим знаменитый фасад церкви Сан Карло алле кватро фонтане Франческо Борромини в Риме:

²⁰⁶ См., например, Эскина Н. А. Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII в. Авто реф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Л., 1983. С. 16-17.



Вот что пишет о нем З. Гидион в своей книге «Пространство, время, архитектура»: «Стена собора... выражает движение. Отдельные фрагменты фасада не отделены друг от друга; непрерывная цепь связующих элементов пересекает их... все это создает впечатление движения... Не просто отдельный элемент, но вся стена была трактована посредством волнообразного движения; волнистая поверхность... явилась великим изобретением Борромини... В настоящее время легко различить те силы, которые проявляются во всем архитектурном облике Сан Карло, в напряженности стен, в разрывающих плоскость стены нишах, в гармонии контрапунктирующих элементов²⁰⁷».

Вот что пишет о Борромини Р. Арнхейм, один из ярких последователей гештальт-метода в искусствоведении: «... Борромини,... для того

²⁰⁷ Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1984. С. 86-87.

чтобы оживить архитектурную форму, использовал противоположные отношения выпуклой и вогнутой поверхности.... По-видимому, *внешнее пространство, вступая в соприкосновение с плотным массивом здания, оказывает сопротивление энергичной форме* (курсив мой – М. А.) архитектурного сооружения²⁰⁸».

6. В этом рассуждении Арнхейма нам важен не только момент, связанный с конкретным анализом архитектурной формы, но и методологический ход, позволяющий более строго проводить аналогии между структурой музыкальной ткани и архитектурой. Имеется ввиду принципиальное различие в современном архитектуроведении пустого пространства и массы, а также их активного взаимодействия²⁰⁹.

Арнхейм один из первых, выйдя за пределы позитивистской методологии, указал на реальность воздействия пустого пространства на жизнь архитектурных и скульптурных форм²¹⁰.

Таким образом, оппозиция «пространство-масса» в архитектуре аналогична оппозиции «незвучащей» (неакустической) и «звучащей» материи в музыке. Разница заключается в том, что «незвучащий», неакустический временной континуум в музыке более активен, сложно организован и дифференцирован по сравнению с пустым архитектур-

²⁰⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 237. Ср. : Ястребова Н. А. Пространственно-тектонические основы архитектурной образности (Ритм, пространство и время... С. 225-226.

²⁰⁹ Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М., 1985. С. 69-84.; Габричевский А. Пространство и масса в архитектуре: «Искусство», 1923, No1. С. 296.; Venturi R. Complexity and contradictions in architecture. New York, 1966. p. 86-88.

²¹⁰ Арнхейм Р. Цит. соч. С. 232-237

ным пространством. Но фундаментальное системное сходство позволяет проводить серьезные и произвольные параллели, причем структурно обоснованные²¹¹.

7. Возвращаясь к конкретным особенностям барочного пространственно-временного мышления, мы хотим обратить внимание на тонкую структуру временных модификаций в баховской ткани.

В уже упомянутой 1 части ре минорного клавирного концерта первое проведение темы Tutti в унисон пронизано двухуровневой (четверти и восьмые) формой осевого пульса, причем непрерывный пульс восьмых доминирует, что показывает все разворачивание части. Благодаря этому возникает конфликтная структура, указанная в примере.

1 Allegro

1 микроагогические акценты

осевой пульс

Существенно, что в моменты синкоп конфликтное напряжение достигает такого уровня интенсивности, что мы ощущаем в точках метрических гравитационных устоев (благодаря скрытому осевому пульсу и синкопам это ощущение тяготения переживается в моменты нечетного пульса восьмых) как время растягивается. Возникает агогический временной микроакцент, почти не воспринимаемый акусти-

²¹¹ Надо сказать, что подобные параллели, метафоры и аналогии входят в качестве естественного элемента в феноменологический метод. См.: Шпигельберг Г. Феноменологическое движение). Природа философского знания, ч. II. М., 1977. С. 97-98.

чески, но сосредотачивающий в себе колоссальную внутреннюю энергию.

Благодаря этому, микровременная континуальная структура как бы искривляется, перестает быть «эвклидовой», уподобляется структуре архитектурного пространства Борромини²¹².

8. Аналогичная структура обнаруживается во второй части «Итальянского концерта», сопоставление которого с итальянским барокко представляется еще более оправданным.

Здесь осевая пульсация отнюдь не совпадает со слышимой – знаменитый пульс восьмых в этой части внутренне пронизан напряженным «незвучащим», неакустическим пульсом 16-х, на которых «держится» вся изощренная орнаментальная ткань, изложенная экспрессивными пластическими 16-ми, 32-ми и синкопами.

Здесь тоже почти в каждой точке возникают временные аномалии – агогические «искривления», превращающие экспрессивную временную структуру этой части в прямой аналог волнообразному, пре-

²¹² В качестве другого примера можно указать крупного представителя немецкого архитектурного барокко, Балтазара Неймана (1687-1753), сверстника Баха: Гидион З. Цит. соч. С. 99 -101

дельно напряженному пространству барокко. Аналогичный случай - 25 вариация из «Гольдберг-вариаций».

9. Что касается упомянутой части из «Итальянского концерта», то ее структура позволяет увидеть еще одну неожиданную, но значимую аналогию с конкретными барочными архитектурными мотивами. Остаточный мотив двух повторяющихся восьмых в басу, с «говорящими» паузами между ними, представляет собой, по нашему мнению, прямое соответствие мотиву сдвоенной колонны, характерному для итальянского барокко.

Благодаря сильному сокращению классического расстояния между колоннами выявляется напряжение и экспрессия межколонного пустого пространства. Всю структуру этой части можно уподобить, улице Уффици во Флоренции, построенной Вазари.



Уфицци представляет собой шедевр глубокой барочной перспективы, созданной чередующимися парными колоннами и пилястрами, в перспективу включена башня синьории²¹³. Созерцание улицы с изумительной башней, парящей и доминирующей в этом уникальном ансамбле, причем созерцание в динамике, в процессе прохождения, приближения, точно соответствует развертыванию звуковой конструкции Баха.

Движение терциями в среднем голосе - это тихие шаги идущего; мотив повторяющихся, как капли времени, восьмых в басу (почти *ostinato*), что символизирует неотвратимость вечности и смерти - это сдвоенные колонны с их пространственно-энергетическим напряжением и мистической барочной символикой, а парящая, насыщенная одновременно одиночеством, страданием и сдержанной медитацией баховская мелодия подобна созерцаемой башне флорентийской синьории.

10. Подобные параллели возникают, конечно, не потому, что их специально задумывал композитор – Бах не мог видеть улицу во Флоренции. Но именно так проявляются законы ментальности – интерсубъективного мышления, «коллективного бессознательного» эпохи. Неожиданное совпадение структуры раннего итальянского архитектурного барокко со структурой позднего северонемецкого музыкального барокко не случайно и доказывает фундаментальное стилевое единство²¹⁴, которое вполне могло в полной мере не осознаваться самими творцами.

²¹³ Гидион З. Цит. соч. С. 59-60.

²¹⁴ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М. -Л., 1930. С. 9.

11. Таким образом, давая эскизную общую характеристику барочного музыкального времени (как в широком, так и в узком смысле), показанного на некоторых примерах из Баха, можно сказать следующее: оно характеризуется высокой экспрессией и напряжением. Доминирующая пульсационность дана в форме мелкой, внутритактовой пульсации, обозначенной нами как осевая неакустическая пульсация.

Мотивная полифоническая ткань находится в постоянной напряженной борьбе с осевой пульсацией. При этом, чем интенсивнее линейная энергия мелоса, с его сложной микромотивной структурой, тем сильнее гравитационное сопротивление пульсирующей временной среды. Временная ткань становится здесь как бы напряженно выгнутой, искривленной подобно барочному пространству. Чем изощреннее линейная орнаментика мелоса, тем сильнее экспрессивная «выгнутость», выраженная в микроагогических, энергетических и акцентных «аномалиях» временного потока.

Взаимная насыщенность, плотность, сопротивляемость «незвучащего», неакустического временного потока и микромотивной ткани переживается реально, и в некоторые моменты достигает уровня, когда предельная экспрессия становления, данная в исполнительском, креативном усилии музыканта, соответствует барочной символике страдания.

12. Рассмотрим другой пример:

Бетховен, IX симфония, финал.

Allegro assai vivace $\text{♩} = 84$
Alla Marcia

В этом примере для нас будут важны как общие моменты, демонстрирующие базовую структуру ритмического хроноартикуляционного процесса, так и специфические черты, позволяющие нам дать эскиз классического временного мышления.

Этот пример, которым автор обязан М. Г. Харлапу, важен именно тем, что он является типичным случаем, в котором обнаруживаются основные парадоксы организации и записи новоевропейского музыкального времени. Мы вернемся еще к нему в 6 главе. Здесь лишь кратко остановимся на его особенностях.

Совершенно очевидно, что здесь никакие средства, за исключением жеста дирижера, который носит отнюдь не внешний, но структурный смысл, не могут помочь слушателю, не знающему нотный текст, т. е. занимающему пассивную коммуникативную позицию, воспри-

нять метроритмическую форму происходящего. Для нас это, однако, не только не является препятствием, но наоборот свидетельствует о плодотворно-сложной коммуникативной структуре музыкального процесса.

13. Само собой понятно, что для Бетховена здесь был важен синкопированный характер звучания, подтверждаемый всем дальнейшим развитием эпизода. Для исполнителей и креативно-активных читателей, а также для тех слушателей, которые знают, понимают и могут следить за авторской партитурой²¹⁵, «незвучащие» (в буквальном смысле) сильные доли обладают явно выраженным характером внутренних метрических опор, т.е. здесь мы встречаемся с наиболее обнаженным примером радикального отличия гравитационного акцента от всех других.

Но Бетховен не ограничивается здесь внутритактовым гравитационным уровнем. Здесь перед нами типичный пример многопорядкового иерархического строения тактовой гравитационной структуры, описанной Риманом. Но если принять римановскую ямбическую интерпретацию (а мы с ней не согласны), по которой четные такты – тяжелые, то здесь особенно парадоксальным предстает выписанная Бетховеном конструкция: 2-й и 4-й такты паузированы. Я думаю, если бы Риман попытался применить свою схему к этому, и подобным ему случаям, он, будучи предельно честным исследователем, вынужден был бы признать некоторую проблему. К сожалению, Риман, как и абсолютное большинство исследователей, не различал «звучащий» и

²¹⁵ Вспомним принятый еще до сих пор в Германии обычай продавать перед концертом карманные партитуры исполняемых произведений.

«незвучащий» (неакустический) уровень строения музыкальной ткани. Попытки Конюса изменить ситуацию, не дали ожидаемого результата, и, пожалуй, наоборот, в силу некоторой спорности конкретных результатов, скомпрометировали само направление исследований.

15. На самом деле, возвращаясь к нашим проблемам, представляется логичным считать, что сверхтактовая структура, понятая именно как «незвучащая», неакустическая, т. е. в терминологии Конюса «скелетная», *изоморфна внутреннему строению такта*. То есть нечетные уровни пульсационного континуума, включая сюда и такты высшего порядка, мы считаем *гравитационно (а не динамически) сильными*. Это подтверждается также важным для нашей проблематики наблюдением, высказанным в «Анализе...» Л. Мазеля и В. Цуккермана²¹⁶, и поддержанном В. Холоповой²¹⁷, о стремлении ямбических структур к дискретности. Это свойство способствует, по определению, расчлененности ткани. Хореические же структуры тяготеют к связности, что поддерживает континуальность, непрерывность развертывания²¹⁸. Поскольку, основная функция «незвучащей», неакустической основы состоит в обеспечении непрерывности музыкального процесса (с акустической точки зрения совершенно дискретного), то хореическая гравитационная структура представляется более аргументированной (сравни, также с «трохеем второго рода» Катуара).

²¹⁶ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ... С. 162.

²¹⁷ Холопова В. Н. Вопросы ритма... С. 19.

²¹⁸ Добавим от себя, что непрерывность обеспечивается именно амбивалентностью ямбических и хореических импульсов в музыкальном потоке.

Этот вывод подтверждается не только логикой, но и конкретными наблюдениями.

16. Анализ бетховенского отрывка, показывает, что метрически-гравитационный, неакустический пульсационный континуум живет своей сложной жизнью и определяет тип развертывания и тип взаимодействия со «звучащей» музыкальной материей. Причем, приведенный нами пример, в силу буквальной *очевидности* и обнаженности «незвучащей» материи в структуре пауз, очень удобен для демонстрации основных положений настоящей работы. Но и опасен в силу тех же причин.

Мы уже подчеркивали, что «незвучащая» несущая временная конструкция *не есть паузирование*, и проявляет себя на протяжении всего музыкального процесса, являясь абсолютно непрерывной по своей фундаментальной структуре, еще даже до внедрения в нее пульсационного ряда (напомним, что рождение пульса в непрерывной среде мы предложили называть первоначальной артикуляцией «незвучащего» экспрессивного континуума).

17. Уже приводимый ранее пример из финала 1-го бетховенского Концерта для фортепиано с оркестром, позволяет убедиться в действии гравитирующего «незвучащего» акцента уже в сплошном звуковом потоке.



Пример удобен тем, что в нем совершенно ясным становится разница между динамическим (громкостным) и гравитационным акцен-

том, т. е. в данном случае между неметрическим акцентом-неустоем и метрическим акцентом-устоем (т. е. тем же гравитационным акцентом).

Очевидно, что весьма энергичные, поддержанные инструментальной *sforzando* на слабых 4-х долях такта не мешают совершенно отчетливому восприятию как ямбического строения мелодии, так и внутри-тактовой функционально-метрической структуры.

Почему? Отнюдь не только потому, что этому способствует гармоническая основа, но и потому, что в рамках зафиксированной в тексте формы непрерывного тактового пульса мы умеем различать гравитационно устойчивые, если брать их в статическом аспекте, или гравитирующие (термин, соответствующий процессуальной природе рассматриваемого феномена) внутритактовые доли от гравитационно слабых. Их соотношение задается на письме простым указанием размера, который нужно воспринимать как указание на один из уровней процессуальной, функциональной структуры «незвучащего» неаккустического пульса, а отнюдь не как чисто количественную временную меру.

Можно провести эксперимент, сдвинув в записи этой мелодии *только* тактовые черты, полностью сохранив звуковысотность, динамику, артикуляцию.



Мы получаем совершенно иную заданную структуру внутренних гравитационных опор, где они стали совпадать со *sforzando* и *совершенно иную, неузнаваемую мелодию*.

18. Если пример из IX симфонии демонстрирует относительно редкую ситуацию, то этот, в своей авторской записи, абсолютно типичен и репрезентативен. Акцент на слабой доле здесь обладает ярко выраженным неустойчивым характером, причем создается впечатление, что чем активнее будет исполнен и воспринят этот акцент, тем неустойчивее он покажется, и тем интенсивнее он будет стремиться к гравитационно-опорному, никак не выраженному громкостно, акценту-икту на тяжелой, и поэтому спокойной доле.

О чувстве «успокоенности» в отношении метрически опорных моментов говорил Люси²¹⁹. Это качество спокойствия и относительной (в процессе временного развертывания) устойчивости гравитирующих, опорных долей, в противовес акцентированной «возбужденности», должно быть теоретически подчеркнуто и выделено.

Как раз активный громкостный акцент, в силу своей интенсивности и беспокойства совершенно необязателен, и иногда просто противопоказан форме «незвучащего» неакустического гравитационного устоя – метрической «тоники». Во всяком случае, на этих примерах, мы надеемся, становится отчетливо видна разница между структурой «незвучащей», неакустической, задаваемой в тексте тактовой структурой, и «звучащей» акцентуации.

19. Подобные примеры, а их, повторим неограниченное множество, демонстрируют еще одну фундаментальную, а, следовательно, элементарную вещь: *структура стопы* в рамках тактово-

²¹⁹ Там же, с. 10.

гравитационной метрики определяется *только* положением мотивной структуры относительно тактовой черты, то есть выраженного *на письме* «незвучащего», неакустического пульсационного континуума. Метрический континуум обладает автономной и совершенно специфической, не выраженной громкостно, акцентной структурой, и это качество никак *не* связано со структурой всех других видов акцентуации.

Здесь в очередной раз проявляется радикальное отличие тактовой континуально-энергетической ритмики той эпохи, когда музыка стала самостоятельным, письменным и нотопечатным искусством, от других типов ритмической организации. В том числе, и в особенности, от античной. В литературе царит постоянная путаница, связанная с недостаточной критичностью в использовании античной стопной терминологии.

Например: *ямб в условиях нововременной ритмики, есть такая позиция мотива из двух звуков, в бинарно организованном метре, когда первый звук совпадает с выраженной на письме относительно слабой (любой четной), а второй со следующей относительно сильной (нечетной) долей (или тактом).*

Определяемый таким образом ямб остается ямбом при любом акцентировании первого звука. Первый звук ямбического мотива можно акцентировать динамически, гармонически, агогически, инструментовкой, фактурой, словесным текстом и пр²²⁰. но его стопная структура, определяемая *положением «незвучащего» гравитационного икта*

²²⁰ О разнообразных типах «звучащей» акцентуации см. Агарков О. М. Цит. соч. с100-103; Холопова В. Н. Цит. соч. С. 65-75.

на письме, останется незабываемой. Тоже касается и структуры хорей и других стоп.

20. Разобранный выше пример из 1-го Концерта Бетховена демонстрирует конститутивный принцип стопной структуры в тактовой ритмической системе. Кроме того, он обнаруживает еще одну фундаментальную, т. е. элементарную, уже обсуждавшуюся проблему: проблему артикуляционных парадоксов или проблему амбивалентных артикуляционных структур, также специфичных именно для рассматриваемого типа временной организации.

Обратим внимание на то, что структура артикуляционных лиг в этом примере носит так называемый хорейческий, а по нашей терминологии – амбивалентный (типично «смычковый») характер. Эта хорейность лиг оказывается дополнением к громкостному и выраженному в инструментовке акценту на слабой доле!

Но и этот комплекс средств *не может* уничтожить ямбического тяготения 4-ой доли к гравитирующей 1-ой следующего такта. «Незвучащая» функциональная внутритактовая структура, выраженная на письме, и фиксирующая креативное метрическое намерение композитора, которое должно быть воплощено в креативном усилии читателя-исполнителя-слушателя мощнее всего этого комплекса «звучащих» средств.

21. Что касается общей специфики классического типа временной организации, так, как она представлена у Бетховена, о ней можно сказать следующее.

В отличие от Баха хроноартикуляционный стиль Бетховена отличается мощной и ясной организацией пульса на уровне тактовых и сверхтактовых структур. По сравнению с Бахом здесь совершенно

другой тип музыкального времени как в широком, так и в узком смысле. Временная «незвучащая», неакустическая непрерывность перестает быть «всюду плотной» и насыщенной в каждой своей точке. Время у Бетховена (за исключением позднего творчества, о котором разговор, как всегда, особый) течет свободно и энергично.

Плотность баховского времени, его сопротивляемость, как бы «закрытость» сменяется здесь почти пленэрной открытостью и заполненностью воздухом, как в Пасторальной симфонии, ранних квартетах и т. д. Время Бетховена стремится к свободному по внутреннему ощущению соподчинению крупных сверхтатковых тектонических образований, широких «временных пространств» (полезный парадокс, см. бахтинское понятие «хронотопа»). Достигается это за счет, как ясного тактового пульса, так и за счет структуры «незвучащей» временной материи на ее континуальном уровне. Она течет свободно и без внутреннего напряжения.

22. Временная воля здесь должна быть направлена не на продвижение временного потока (он свободно течет сам), а на ясную тактовую пульсацию. И. Браудо характеризует венско-классический тип как «ряд волевых вспышек в безвольном времени²²¹». Смысл этой несколько полемически заостренной характеристики заключается, видимо, в следующем. У Баха чрезвычайную роль играет непрерывная временная воля²²², направленная как на экспрессивную континуаль-

²²¹ Браудо И. Единство звучности. В кн.: Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С. 80.

²²² Здесь, вероятно, бесполезно вспомнить рассуждения А. Шопенгауера о музыке, как непосредственном проявлении мировой воли: Шопенгауер А. Мир как воля и представление. Кн. 3. М., 1900. С. 264-276; о фундаментальной связи со временем: там же, с. 275.

ность, так и на осевую пульсацию, воля, доходящая иногда до трагических сгустков энергии, как в орнаментике медленных скорбных пьес. У Бетховена же время отпущено на свободу и течет без всяких усилий, как бы само по себе, организуемое внутренней акцентной энергией тактометрической сети. Если у Баха время течет как «прогорклый мед из разбитой склянки» (Мандельштам), то у Бетховена оно мощным потоком и без усилий радостно достигает заключительного каданса.

23. Отличие баховского стиля от венско-классического, по Курту, состоит в том, что, если в классицизме основной стилем является преобладание «ритмической энергии»²²³, то фундаментом стиля Баха является линейная энергия мелоса²²⁴. С Э. Куртом здесь можно поспорить, и вот в каком отношении. Дело в том, что ритмическая энергия не есть столь ясное и до конца определенное понятие, как это хочет, из желания полемически заострить проблему, показать Курт. Во всяком случае, сейчас уже ясно, что вряд ли стоит отождествлять его с венско-классическим типом ритмики.

Суть, вероятно, заключается в том, что ритмическая, она же временная энергия у Баха и венцев, в данном случае у Бетховена, *стили-*

Несомненно, что К. А. Мартинсен, энергично подчеркивая значимость иррационального волевого начала и вводя понятие «schöpferische Klangwille», следовал традиции Шопенгауэра.

²²³ Курт Э. Основы... С. 67, 126-134.

²²⁴ См. аналогичные рассуждения Швейцера: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 276-281.

стически различны. Временная ритмическая энергия Баха характеризуется непрерывным неакустическим осевым пульсом, движением пластичного «незвучащего вещества», с его постоянным взаимодействием с микромотивной инициативой мелоса.

Ритмическая энергия Бетховена принципиально иная. При сохранении фундаментальной хроноартикуляционной структуры, свойственной всей новоевропейской музыке, сам тип «незвучащей», неакустической основы и тип его взаимодействия с основой «звучащей» меняется. Этот тип определяется вторжением в музыкальное мышление энергии реального площадного танца, городской песенной стихии и маршевых ритмов эпохи Великой французской революции.

24. Если у Баха время и мотив сплетены в равносильном экспрессивном противоборстве, то мотивная, фактурная, динамическая ткань Бетховена служит целям наиболее ясного выявления четкой и живой тактовой и сверхтактовой пульсационной структуры. Этому служат характерные для Бетховена конфликтные синкопированные образования, опять же своим взрывным, или наоборот нежным характером отличающиеся от предельно экспрессивных синкоп Баха.

Благодаря этому время у Бетховена, и у венских классиков вообще, пренебрегая в данный момент существенными различиями уже в рамках этого стиля, носит скорее экстенсивный характер, в отличие от сугубо интенсивного времени барокко. Бетховенское время редко бывает «искривлено» внутренними сверхнапряжениями (за исключением его великих *Adagio*). Бетховенское время уподобляется классицистическо-

му, или ампириному архитектурному пространству. То есть оно скорее «эвклидово» по своей структуре, а не «риманово»²²⁵, как у Баха.

25. Тем интереснее трансформация, которая происходит в поздний период творчества Бетховена. Интереснейший и яркий пример этого – медленная часть 29-ой (Hammerklavier, op. 106) сонаты. Здесь взаимодействие пульса и микромотивной структуры достигает такой степени напряжения, что мы начинаем ощущать физическое сопротивление временного потока, что с одной стороны отсылает нас к барокко, а с другой, превосхищает романтический стилистический тип, что отнюдь не противоречит одно другому.

Особенно ярко барочные черты проявились во вступлении Largo к фуге этой же сонаты, к чему мы еще вернемся в 6 главе. Здесь Бетховен отказывается от тактовой организации, и, кажется впервые в истории музыки, *сам обозначает и комментирует словами «незвучащий», неакустический осевой пульс*, что является совершенно уникальным случаем как в самом творчестве Бетховена, в венско-классическом стиле вообще, да, пожалуй, и во всей европейской музыке до XX века²²⁶.

²²⁵ Имеется в виду «риманово пространство», названное так в честь однофамильца музыковеда, великого математика Б. Римана, коллеги Лобачевского по созданию неэвклидовой геометрии.

²²⁶ Надо сказать, что, ни раньше, ни потом подобная форма записи, насколько нам известно, не употреблялась, но в своих редакциях Гольдберг-вариаций, Хорошо темперированного клавира и Искусства фуги я предлагаю ей воспользоваться, как удобной для обозначения структуры барочной осевой пульсации.

В целях дальнейшего изложения, нам важно было подчеркнуть прорастание нового, уже романтического типа временного развертывания, как в указанной части «Adagio molto sostenuto. Appassionato e con molto sentimento» 29 - ой сонаты, или в «шумановской» сонате ор. 109, или в *Adagio* сонаты ор. 110 и т. п.

26. Итак, переходя к следующему – романтическому ритмическому хроноартикуляционному типу - необходимо сказать, что он является синтезом двух предшествующих. Особенно это очевидно в творчестве Брамса. Мы рассмотрим его творчество как удобный образец указанного синтеза, который явился естественным следствием эволюции музыкального языка. Но прежде, чем мы перейдем к Брамсу, рассмотрим пример из творчества другого великого композитора-романтика, подтверждающий и развивающий наши основные наблюдения.

Во Вступлении к «Парсифалю» Р. Вагнер в обнаженной и недвусмысленной форме обнаружил как само наличие «незвучащей» (неакустической) материи, так и своеобразный, синтезирующий предыдущие, тип ее взаимодействия со звуковой тканью:



Мелодия, начинающая всю оперу («мотив причастия»), полная напряженной экспрессии изложена унисоном (струнные и дер. духовые), без всякого сопровождения. Записана она при этом в основном «перетекающими» пластическими синкопами и начинается с паузы на сильной доле. В течении первых двух тактов нет ни одного совпаде-

ния начальной атаки звука с сильной или относительно сильной долей такта. Нет ни одного аргумента, позволившего бы незнакомому с текстом слушателю воспринять сложную, выразительно синкопированную структуру темы.

27. Это один из тех случаев, который О. М. Агарков отнес бы к «промахам» композитора (как он это сделал в отношении первых аккордов шумановского «Манфреда»), так как само «чистое» звучание не в состоянии ничем подсказать пишущему диктант, будь это даже теоретик с идеально натренированным слухом, метрическую, а, следовательно, и ритмическую форму отрывка; надо сказать, что и дальше, с появлением трепещущего и весьма текучего и синкопирующего сложным образом аккомпанемента, положение не на много улучшается.

Пример очень хорош тем, что как раз в этом случае у нас нет никаких оснований предполагать, что Вагнер допустил ошибку, или неточность - на протяжении всей оперы эта тема предстает именно в такой иррациональной форме, где «неуловимый» ритм играет лейтмотивную функцию. К тому же репутация Вагнера-мастера слишком высока для такого предположения. Любой музыкант согласится с тем, что в данном случае композитор записывал некую чрезвычайно важную для него реальность. Какова же эта реальность?

28. Специфика этой реальности заключается, прежде всего, в том факте, что ее полнота доступна только понимающему нотный текст, причем тонко понимающему, креативно настроенному музыканту, обладающему развитым дирижерским ощущением «незвучащего» времени и пульса. Обычный слушатель, даже имеющий богатый слушательский опыт, да и средний музыкант тоже, просто никогда не

услышит ту изошренную и абсолютно необходимую ритмическую форму, в которой записана эта тема. Он ее сможет только слегка почувствовать при условии пристального внимания к видимому дирижерскому жесту, да и то частично.

Эта форма начинает разворачиваться как насыщенная напряжением тишина первой паузы, которая уже в своем молчании, через внутренний, или внешний дирижерский жест, задает особый характер экспрессивной, тягучей непрерывности с глубоким и пластичным пульсом, в которой будут помещены звуковые события.

Появление синкопированной ткани сразу определяет скрытый, латентный конфликт между «незвучащими» гравитирующими долями такта и звуковой конструкцией. Благодаря этому конфликту мы ощущаем в точках перетекания звучности в область гравитационных устоев, постоянную иррациональную агогику ткани, которая напоминает баховский тип времени, только гораздо более вязкий и чувственный. Параллель с Бахом подчеркнута одноголосием, как в темах медленных фуг, кроме того, начало вступления дирижируется «на 8», то есть внутритактовыми «осевыми» длительностями.

29. Суть происходящего заключается в том, что Вагнер (также как и Брамс, см. ниже) уплотнил классическую тактометрическую временную материю до степени экспрессии и пластики, приближающейся к баховскому типу. То есть, по сути, сохранив классическое представление о такте, он изнутри преобразовал его непрерывное временное наполнение до качественно иного типа. Сделал он это путем внедрения в классическую тактовую сеть качественно иного мелоса, приближающегося по своей линейности к мелосу Баха. Важно, что сходство мелоса Вагнера и Баха (это касается и мелодики Брамса) коре-

нится не столько в интонационном строе, сколько в самой насыщенности мелоса линейной энергией.

В примере из «Парсифаля» мы явственно «слышим» сопротивление «незвучащего», неакустического времени, пульсирующего восьмыми, тягучему продвижению мелодической линии. Это сопротивление ощущается нами как то сверхэкспрессивное разворачивание мелодии на фоне пульсирующего временного потока, которое заставляет нас переживать становление непрерывного музыкального смысла совершенно материально, всем нашим телесно-эмоциональным составом. Аналогичную форму взаимодействия мелоса и неакустического пульса мы находим и в знаменитых первых нескольких тактах Вступления к «Тристану»

30. Творчество позднего Вагнера, представленное этим отрывком, позволяет также провести некоторые параллели с архитектурным пространством. На этот раз аналогия требует особого обоснования, так как при жизни самого Вагнера только начал зарождаться тот архитектурный стиль, который типологически стал близок структурным и эстетическим представлениям позднего романтизма и раннего экспрессионизма - стиль модерн²²⁷. Его зарождение условно может датироваться 1881 годом, когда в Бельгии стал издаваться журнал «L'art modern»²²⁸.

²²⁷ «... элемент модерна, “югендстиля”, (...) Вагнер ввел в Германии задолго до того, как появился сам термин. Аура “чистого простеца” Парсифаля близка ауре слова “юность” (“Jugend”) в 1900 г., а небрежно набросанные девы-цветы напоминали тогда орнаменты “югендстиля”; (...). Идея мистерии — это во всем идея религии искусства, как понимал ее модерн;» Т. Адорно. Заметки о партитуре «Парсифаля». Избранное: Социология музыки. С. 71

²²⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1986. С. 75.

Сопоставление архитектуры модерна и поздне-романтической музыки представляется интересным по ряду причин. Эти явления типологически, несомненно, сходные: и то, и другое является реакцией на академизм предшествующей традиции; и там, и там наблюдается поиск особых форм выражения, поиск новой целостности; и там, и там чувствуется особая экспрессия и конфликтность в изложении материала, особая пластичность форм.

Оба эти явления, с одной стороны, опираются на предшествующее развитие, как бы завершая собой большую линию развития новоевропейской культуры, причем оба с ориентацией (явной, или неявной) на пространственные принципы барокко: пластика, экспрессия, «неэвклидовость» формы²²⁹.

С другой – и там, и там присутствует осознание себя как «нового искусства», «нового стиля», и действительно, они порождают следующие непосредственно за ними «конструктивистские» направления в архитектуре и музыке XX века. Кроме того, сами архитекторы модерна ссылались на музыку²³⁰.

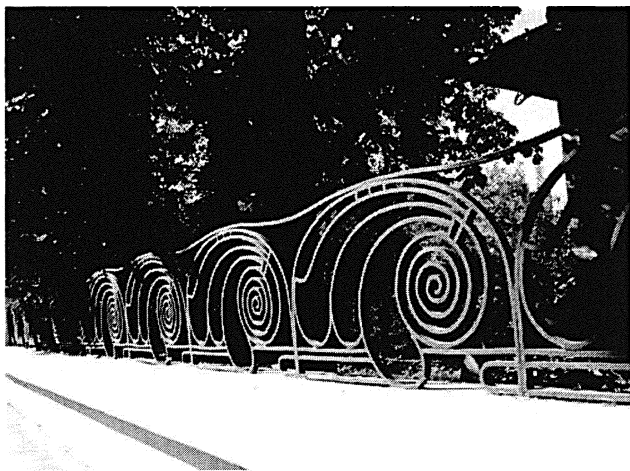
31. В модерне начинает преобладать «ритмическая» (иррациональная) организация, в отличие от доминирования «метрической» (рациональной, регулярной) функции, как это было в эклектике²³¹.

²²⁹ Ревзин Г. И. Ренессансные мотивы в архитектуре неоклассицизма начала XX века. В кн.: Иконография архитектуры. М., 1990. С. 200.

²³⁰ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910 гг. М., 1978. С. 289, 308.

²³¹ Там же, с. 232-237.

Этот факт часто выражается в конфликте между метром и ритмом, как, например, в типичных решетках особняков модерна – например в решетке особняка Рябушинского (Шехтель) на Никитских воротах в Москве.



Регулярность «метра» – нижние части опор решеток – входит в конфликтные взаимодействия с непрерывностью, иррациональностью ритмической внутренней структуры элементов самой решетки, где преобладают плавные, экспрессивно изогнутые линии («мотив волны»). В точках наибольшего конфликта возникают орнаментальные детали, подчеркивающие конфликт между метром опор и «мелодическим» ритмом самой решетки. При этом сам метр очевидным образом находится под влиянием мотива волны, каждая вертикальная опора непрерывно и «иррационально» переходит в ритмический изгиб орнамента, что напоминает временную гибкость (агогичность) долей «незвучащего» неакустического континуума в музыке. Эти же прин-

ципы организации сохраняются в структуре фасадов и интерьеров модерна.

32. Вагнер, с одной стороны, полемизирует с регулярностью классицизма, с другой, сохраняя метр в его вполне классической форме, дает особый конфликт между ним и ритмичкой мелодической линии. Последняя у Вагнера представляет собой явный аналог линии модерна – изогнутость, экспрессия, пластика. Именно эти качества входят в напряженное взаимодействие с «незвучащей» метрической основой, что усиливает общую экспрессию ткани. Нередко в точках особого напряжения возникает специфичная орнаментика («вагнеровские группетто»).

Особенно яркая и впечатляющая эстетическая и структурная параллель к творчеству Вагнера – гениальные архитектурные творения и эстетический утопизм А. Гауди, который стал строить еще при жизни композитора (1880-е годы). Именно в это время Гауди начинает постройку собора Sagrada Familia в Барселоне:



Трудно удержаться от впечатления, что его неоготика²³² и элементы «архитектуры будущего» (модерн) в некотором смысле соответствуют идеям позднего Вагнера, с его «неоготическим» и одновременно утопическим «Парсифалем».

Все это сочетается с работой Гауди по поиску «неэвклидового» архитектурного пространства, с его смелым преобразованием архитектурного мышления в сторону пластики, скульптурности, экспрессивного динамизма. Точно так же, как без Вагнера был бы невозможен Регер, Р. Штраус, Дебюсси²³³, Малер, Шенберг или Берг, так же и без Гауди невозможна Капелла в Роншане (Ле Корбюзье) и вся «органическая архитектура» XX века.

Таким образом, мы видим, что принципы работы зодчих модерна с пространством схожи с работой композитора, олицетворяющего собой «кризис романтизма» (Курт), с музыкальной материей. Поздний музыкальный романтизм, экспрессионизм и архитектурный модерн – типологически сходные формы в искусстве, завершающие развитие новоевропейской культуры XVII-XIX вв. Интересно, заметим по ходу, что подобно архитектурному барокко, которое членится на классическое (Бернини) и динамическое (Борромини), модерн подразделяется на «рациональный» и «иррациональный».

33. Что касается Брамса, то он обычно представляется наследником венской классической школы, а, вернее, прямым наследником Бетховена. Но на самом деле, несмотря на всю очевидность и оправ-

²³² Moravanszky A. Antoni Gaudi. Warszawa, 1983. p. 8-11.

²³³ «...наиболее сильным было влияние “Парсифаля” на “Пелеаса и Мелизанду” Дебюсси; опера французского антивагнерианца по своей музыке — таинственно ирреальная тень музыкальной драмы Вагнера.» Т.Адорно, там же.

данность этого представления, в творчестве Брамса бетховенские принципы организации музыкальной материи претерпели столь существенные изменения, что образовался совершенно новый, качественно иной стиль, естественно в рамках новоевропейского музыкального мышления.

Различия коренятся так глубоко, обнаружить их оказалось столь непросто, что как современники, так и последующие поколения музыкантов мыслили Брамса как автора «Десятой симфонии Бетховена», как композитора «заковавшего романтическое содержание в классические формы» (Соллертинский). Несмотря на происшедшие в позднем творчестве Бетховена радикальные сдвиги, на которые мы обратили внимание выше, утверждения подобного рода представляются все же достаточно наивными. В развитии музыкального языка произошел скачок, а Бетховен, все-таки, всегда оставался «классицистом» и был близок ампиру (Ж.Л.Давид) по своим основным композиционным и эстетическим принципам.

34. Брамсовский язык почти всегда представляет собой некоторую антитезу классическому мышлению, и это ярчайшим образом проявляется именно во временном материале Брамса. Мы уже говорили, что мелодика Брамса (как и Вагнера), своей напряженной линейностью представляет собой некоторую синтезирующую параллель к мелосу Баха. Кроме того, их связывает обращенность к протестантской религиозной и музыкальной культуре.

Иной, характер языка Брамса по сравнению с языком венско-классической школы и тяготение Брамса к «баховскому» типу мышления, но при этом с иным интонационным материалом, демонстрируется, например, во вступлении к Allegro симфонии с moll, которую

совершенно напрасно отождествили с «10-ой» Бетховена. Это вступление – характернейший пример специфически брамсовского синтезирующего временного стиля:

The image shows a musical score for the introduction of Brahms' Symphony No. 1, Op. 1. The score is written for woodwinds and strings. The top system includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, and Trombone. The bottom system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo marking is "Un poco sostenuto". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

35. Этому вступлению присуще качество, резко отрывающее Брамса от венско-классической традиции и не менее резко приближающее его к барочной традиции. Речь идет о появлении *осевой пульсации* временного потока – триольные восьмые у контрабасов, контрафагота и литавр. Это воплощение идеи осевого пульса баховского типа. Одного этого мощного и живого как биение сердца, насыщенного и вязкого остигатного пульса достаточно, чтобы убедиться, что представления Брамса гораздо дальше от Бетховена, чем это принято считать, и гораздо ближе к Баху. Вязкость и сопротивляемость, экс-

прессивная материальность временного потока ощущается в этом вступлении с предельной отчетливостью.

Нельзя не заметить прямого сходства этого отрывка, например, с первым хором из *Mathäus Passion*. Но мелос у Брамса иной. Здесь его линия как бы вообще не хочет члениться на мелкие мотивные образования – она максимально протяжена и непрерывна. Типичный пример «бесконечной» позднеромантической мелодии с синкопированной линейностью, конфликтующей с внутренним пульсом непрерывно текущего времени.

36. Упомянутое совершенно специфическое для Брамса, буквально культивируемое им, пластическое синкопирование принципиально отличается, скажем, от Бетховенского.

Синкопа Бетховена предельно обнажает нерушимость и определенную жесткость тактовой сети. (Симфония №3, 1 ч.)



Синкопа же Брамса - всегда пластична и является как бы естественным и постоянным элементом его временной и фактурной ткани.

При этом Брамс часто использует синкопы одновременно на нескольких уровнях времени:

Брамс, Немецкий реквием

The image displays a complex musical score for Brahms' German Requiem. It consists of multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including syncopation, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the dense and layered texture of the music.

Благодаря этому в конфликтном «резонансе» оказываются как бы сразу несколько пульсационных «незвучащих» потоков.

Возвращаясь к началу 1 симфонии, необходимо сказать, следующее: первый же такт погружает нас в такую плотную временную и звуковую среду, которая нам нигде почти не встретится у Бетховена. Брамс заставляет нас страдать от напряженности продвижения временного потока, и опять мы вспоминаем о Бахе, и о том, что именно Брамса упомянул О. Мандельштам, когда в «Разговоре о Данте» гово-

рил о музыке, которая подобна «меду, текущему из наклоненной склянки», или о «соучастнике дифференциальной муки» и «страсто-терпце бесконечно малых»²³⁴.

Сопротивляемость «незвучащего» времени, взаимоупор и борьба временной и звукотворческой воли – вот то принципиально новое, что ввел Брамс в самые недра венско-классического мышления.

37. Своеобразие его временного мышления заключается в несравненно большей, чем в венском классицизме, агогичности и пластике тактового времени. Один из выводов, следующих из анализа «незвучащей» неакустической основы, заключается в том, что такт и тактовая сеть, как система функционально-непрерывного соподчинения пульсаций, представляет собой живое агогическое образование еще как бы *до* заполнения его звуковым материалом. Но агогичность тактового «пульсационного континуума» меняется в зависимости от стилевой системы, от индивидуального почерка композитора, от того, какой звуковой материал «бросается» на временной неакустический пульсирующий поток. У Бетховена внутри и межтактовая агогика иная, чем у Баха; у Брамса иная, чем у Бетховена, хотя все они подчинены некоторым общим фундаментальным закономерностям нововременной хроноартикуляционной структуры.

Простейший закон тактовой агогики, заключается в том, *что при прочих равных условиях, тяжелая тактовая доля, на любом временном уровне, есть зона наибольшей агогической вероятности*. Гравитирующая тактовая доля стремится к большей временной продленно-

²³⁴ Мандельштам О. Цит. соч. С. 41.

сти. Напомним - речь идет именно о «незвучащей», неакустической пульсационной структуре.

Это конечно не значит, что слабая доля не может быть агогически выделена, напротив это ситуация встречается довольно часто, но она и наиболее опасна для непрерывности временного потока, поэтому продление слабой доли, затакта должно использоваться с большой осторожностью. Агогические же продления сильных позиций в такте, особенно микроагогические акценты, почти не влияют на естественность движения²³⁵.

38. Различие трех рассматриваемых стилей заключается кроме всего прочего в том, что время у Баха и Брамса зачастую более агогично, чем время Бетховена, но Брамс, в свою очередь, более агогичен, чем Бах.

Непрерывность «незвучащего» временного потока Баха существует, поддерживаемое осевой, сквозной пульсацией, тяготеющей к временному расширению, если пренебречь микроуровнем, преимущественно в моменты кадансов.

Время же Брамса вообще неохотно расстается с опорной позицией и опорным тактом. Сам пульс Брамса как бы с усилием реализует себя в вязком, непрерывном временном потоке. Время Брамса тягуче и пластично. Оно плавно переходит от доли к доле, стремясь к опорным, более протяженным долям. Все это должно выражаться в пластике дирижерского жеста, даже если дирижер этот «внутренний».

²³⁵ Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950. ; Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.

«Незвучащее» сложно взаимодействует с полифонизированной, насыщенной пластическими синкопами звуковой фактурой.

39. Одна из типичных для Брамса форм взаимодействия экспрессивного пульсационного неакустического континуума и протяженной линейной мелодики, это форма, представленная в III части Концерта В dur для ф-но с орк.:



Первая четверть с точкой у виолончели solo находится в спокойной и опорной позиции сильной доли. Вторая, несмотря на кажущуюся ритмическую, если следовать римановскому определению ритма, идентичность, на самом деле принципиально иная. Это типичная для Брамса пластическая синкопа.

Промежуточный гравитационный устой на второй половине такта 6/4 реализуется в пульсе «несущего» временного потока и поддержан *pizzicato* виолончелей и контрабасов. Если ограничить смысл этого материала поверхностной «ритмической» (в римановском смысле) интерпретацией, и не учитывать перетекание потока времени ко второй (=четвертой) гравитирующей доле такта, то ускользает сама суть и экспрессивная диалектика брамсовской музыкальной материи.

40. Дирижер, который, следуя за инерцией чисто слухового восприятия, склонного к субъективной бессознательной метризации услышанного²³⁶, избрет здесь сетку на 3/2²³⁷, не просто совершит здесь

²³⁶ О субъективной метризации см., в частности, : Агарков О. М. Цит. соч.; Теплов Б. М. Цит. соч.; Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

мануальную техническую ошибку²³⁸, но непоправимо упростит структуру внутренней жизни этой изумительной части.

И неверным также было бы говорить, что мелодия здесь написана на 3/2, а метр, в противоположность этому двухдолен. В том то и суть, что мелодия *уже с самого начала услышана* композитором как живущая в двухдольном времени 6/4-го такта. В самой «молекулярной» структуре мелодии для Брамса важно различать звуки совпадающие с опорной позицией и звуки синкопированные²³⁹.

41. В результате возникает то напряженно выразительное высказывание, помноженное на особый тембр виолончели, которое, веро-

²³⁷ На то, что даже выдающиеся композиторы часто смешивают размер 3/2 и 6/4 указывают О. М. Агарков и Г. Н. Рождественский (оба – дирижеры). Это показывает, насколько могут быть сильны квантитативные «реликты», «предрассудки» восприятия и интерпретации ритмической формы записи, о чем мы подробнее останавливаемся в гл. 6. См. Агарков О. М. Цит. соч. С. 115-116. Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. Л., 1971. С. 4-5. См. также общение Ансерме и Стравинского по поводу более адекватной записи финала «Весны священной»: Ансерме Э. Музыка и ее исполнение. В кн.: Статьи... С. 112.

²³⁸ На такого типа дирижерскую ошибку специально обращал внимание еще Берлиоз, в связи с синкопами в «Сцене у ручья» в «Пасторальной» Бетховена: Berlioz H. Le chef d'orchestre. Paris, 1856. p. 21. ; См. также: Холопова В. Н. Цит. соч. С. 54.

²³⁹ Возможная ссылка на гемиолу в этом и аналогичных случаях не меняет ситуации. При исполнении гемиолы со сменой титульного метра (что культивируется некоторыми дирижерами) музыкант переводит внутренне (интенсивное) взаимодействие звучащего мелоса и «незвучащего», неакустического метра, во внешнее (экстенсивное) соположение разных метров. В некоторых случаях это допустимо, и может быть интересным, но нужно помнить, что исполнительский вариант с синкопой содержит в себе в качестве дополнительного, второй вариант, но не наоборот.

ятно, имел в виду Мандельштам: «Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения.... виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки... Виолончель задерживает звук, как бы она не спешила. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите у Данта – он это слышал»²⁴⁰.

42. Надо сказать, что описанный нами конфликт «звучащего» и «незвучащего», так сказать основная глубинная драма музыкального процесса, проявляет себя еще в одной характерной конфликтной форме, употребляемой Брамсом, но также характерной для позднего романтизма в целом (Брукнер, Малер, Чайковский). Речь идет о взаимодействии в одновременности бинарного и тернарного вида пульсации.

В Концерте Брамса *B dur* тема валторны движется как бы во времени особого материального состава:

²⁴⁰ Мандельштам О. Цит. соч. С. 41.

Allegro non troppo

Несмотря на отсутствие внешних акустических признаков, мы ощущаем с самого начала определенную временную вязкость интонирования, особенно в триольном мотиве. Позже мы понимаем, что триоль в теме концентрирует в себе скрытое противоборство мелоса и пульсирующего неакустического времени: здесь латентно присутствует пульс простых, дуольных восьмых. Это тематическое взаимодействие триольного и «незвучащего» дуольного пульса полностью реализуется в звучании дальше:

Триольный поток в реплике фортепиано тоже испытывает на себе вещественную сопротивляемость времени, не допускающее легковесное и бесконфликтное интонирование.

То же самое мы наблюдаем и в Двойном концерте:

Триольный ритм в главной партии может быть верно проинтонирован только с учетом проявляющегося далее в звучании, но реально присутствующего с самого начала конфликта с «незвучающим», неакустическим дуольным пульсом.

Для Брукнера же, эта форма чрезвычайно характерна, причем проявляет она себя не только в синхронном, но и в диахронном варианте:

Брукнер. Симфония №8

Klar 2 in B
1 Fag 1
breit und maßig
p cresc mf cresc
p arco cresc mf cresc
p arco cresc

В этом случае наложение бинарности на тернарность поддержана и инерцией восприятия, что дало повод Э.Курту назвать этот ритм «Брукнер-ритмом».

На самом деле, и это характерно, вероятно, для позднеромантического мышления в целом – в этом типе конфликта пульса с мотивом проявляется особая пластика и экспрессия временных интуиций этой эпохи, напоминающая выразительную, изогнутую (но совершенно иначе, чем в барокко) «незвклидовую» структуру пространства в архитектуре модерна.

43. Рассмотренные нами стилевые проявления основной ритмической (хроноартикуляционной) структуры новоевропейской музыки – структуры взаимодействия «незвучащего», неакустического экспрессивного континуума и «звучащего» мотивного материала – могут характеризоваться соотношением, как это уже стало ясно, гегельянской триады: *барокко*, представленное творчеством Баха – тезис; *классицизм*, представленный Бетховеном – антитезис; *романтизм* в лице Брамса, Вагнера и др. – синтез.

Выше уже было отмечено некоторое подобие этой триады триаде трех основных стадий в развитии временных искусств²⁴¹. Их сходство на самом деле оказывается достаточно глубоким, чтобы можно было настаивать на важности этого факта.

Мы уже неоднократно подчеркивали, что тактово-акцентная гравитационная ритмика Нового времени - это ритмика синтетическая, то есть она обобщает особенности двух предшествующих крупных стадий, давая им новый контекст и смысл. Аффективность синкретической интонационной ритмики (тезис) и статичность аналитической квантитативной (антитезис) объединяются в новой синтетической структуре, где количественные (аналитические) временные отношения удерживаются, для того чтобы быть одним из множества средств выявления аффективной, синкретической структуры непрерывного временного потока.

44. Аналогия с соотношением стилей в рамках уже собственно тактовой ритмики оказывается оправданной, потому что классицизм (антитезис) обладает качествами, делающими его по структуре более «квантитативным» чем барокко и романтизм, благодаря чему он и выполняет в этой триаде функцию аналогичную функции аналитической (квантитативной) ритмики.

В классицизме момент времяизмерительности (со всеми оговорками) выступает более определенно. Недаром метроном был изобретен в эпоху активной работы зрелого Бетховена и мастером лично знакомым с ним (Мельцель; патент 1816 г.).

²⁴¹ См. выше, Краткое введение, с. 2, а также: Харлап М. Г. Ритмика Бетховена. С. 388

Момент квантитативности в классицизме, кроме всего прочего, связан с тем, что, как отмечал, в частности, Курт, классическая ритмика тесно связана с танцевальной (Моцарт) и маршевой (Бетховен) стихиями. Причем имеется в виду танец (менуэт, например), не вышедший еще в полной мере из квантитативной стадии, в отличие от вальса. Именно это позволило Моцарту осуществить авангардное совмещение нескольких размеров\метров и трех оркестров в конце I акта «Дон Жуана».

The image shows a complex musical score for three orchestras (Orchestra I, II, and III) from the end of Act I of Mozart's Don Giovanni. The score is written for Violins (Viol.), Violas (Vcl.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A vocal line is present at the top with the lyrics "Um passim na rra - e - na/". The score is divided into three sections, each labeled "Orchestra I", "Orchestra II", and "Orchestra III".

Такое наложение размеров и оркестров возможно только при полной изохронности исполнения, при этом функциональная структура такта (как тернарных, так и бинарного) неизбежно теряется при восприятии²⁴².

²⁴² Наше ощущение этого смелого моцартовского приема как авангардного, можно объяснить тем, что реальный авангард, т. е. слом нововременной музыкальной системы в начале XX века так же вызвал (что не было вполне осознанно) возрождение существенных элементов квантитативной ритмики. И это было воспринято тогда как радикальное ритмическое открытие и "освобождение ритма". Новое, как всегда, это хорошо забытое старое. Ритмическая революция XX века связана с возрождением метричности в его квантитативном понимании, что очень хорошо было почувствовано Ансерме. Вспомним знаменитые философские высказывания Стравинского о времени в «Хронике» или «Му-

Что касается марша, то изохронность свойственна ему вследствие спонтанной моторной равномерности шага, отсюда склонность молодого и зрелого Бетховена к большей равномерности тактового пульса. Однако сам Бетховен, несмотря на его большой интерес к метроному, прекрасно понимал границы этой равномерности.

45. Таким образом, мы видим воспроизведение триады на двух, весьма различных исторических и культурных уровнях. Как это стало возможным?

Пусть этот вопрос останется открытым, и предстанет как некоторая проблема, которая может стать интересной для исследователей. Впрочем, это, так или иначе, относится ко всем темам, затронутым нами. Эта книга претендует скорее на попытку постановки проблем, чем на их окончательное решение. Автор уверен, что такая претензия была бы с самого начала обречена на неуспех.

зыкальной поэтике», его откровенная склонность к театру представления и полемику с ним Ансерме (цит. соч.), или, например, несомненно квантитативные, со ссылками на восточную традицию, ритмические идеи Месссиана в "Technique de mon langage musical", Paris, 1944 и т. д. Подробное исследование временных и ритмических идей Месссиана см. в книге Т. Цареградской *Время и ритм в творчестве О. Месссиана*. М. Классика-XXI, 2002

Глава 5

Хроноартикуляционные структуры в творчестве И. С. Баха

Теперь мы приступаем к описанию временных и артикуляционных закономерностей в музыке И. С. Баха – высшего представителя барокко, в котором сконцентрировались и достигли полного выражения все особенности великой эпохи новоевропейской музыки.

Я попытаюсь на конкретном материале применить основные идеи и принципы, в общем виде изложенные выше. В мою задачу будет входить такой анализ, в основном, клавирного творчества Баха, который позволит продемонстрировать и сам метод в его прикладном применении, и основные особенности взаимодействия "звучащей" и "незвучащей", неакустической основ. Особое внимание мы уделим роли амбивалентных мотивно-артикуляционных структур – все это с учетом принципа креативности, то есть *неотделимости конкретно исполнительского и аналитического подходов*.

Я полагаю, что не вызовет особенных споров предположение, что, рассмотренные выше общие законы временной ткани новоевропейской музыки XVII-XIX вв., то есть законы взаимодействия "звучащей" и "незвучащей", неакустической основ, не исключают того, что каждая из трех основных эпох – барокко, классицизм, романтизм – обладают своей специфической формой как собственно "незвучащего" пульсационного континуума (времени-энергии), так и формой их взаимодействия. Кажется вполне вероятным, что подобное предположение будет верным и в отношении индивидуальной манеры композитора.

Таким образом, творчество Баха я пытаюсь рассматривать на нескольких уровнях, как представляющее:

1. общие закономерности новоевропейской музыки;
2. общие закономерности барочной музыки;
3. закономерности, отражающие специфику баховского творчества вообще;
4. закономерности, специфичные для баховской клавирной музыки.

В процессе работы над сочинениями Баха, в процессе исполнительского и интеллектуального вживания в его мир, музыкант, в конце концов, обнаруживает, что существуют некие основные законы бытия этого мира, которые едины и существенны для всех составляющих его частей. Прежде всего, он обнаруживает, что каждое сочинение вводит нас в некую сферу волевого развертывания, в некую пульсирующую среду, внутри которой разворачивают свою энергию элементы звуковой ткани. Эта пульсирующая среда, своеобразное энергетическое поле, составляющее как бы скрытую жизненную сущность произведения, названа мной временем-энергией, или "незвучащим", неакустическим экспрессивно-пульсационным континуумом.

Эта "незвучащая материя" является несущим фундаментом всего потока музыкального становления в его непрерывной и необратимой форме. Эта несущая основа формируется направленной и организованной внутренней энергией и волей музыканта, волей к экспрессивной напряженности и непрерывности развертывания.

У Баха первый этап подчинения себе "незвучащего" временного потока есть внедрение в него организующего пульса, некоей живой оси, на которой будет держаться вся ткань произведения. Этот пульс

внутренне присутствует в каждой пьесе, и в основном в "незвучащей", неакустической форме. Важно, что реальность и интенсивность этого пульса определяется исполнительским усилием, музыкант должен почувствовать и исполнить его как нечто вполне реальное, упругое и независимое, то, с чем взаимодействует и борется звуковая мотивная и микромотивная ткань.

В связи с этим так важно осознать уже упомянутую форму пульсации у Баха, которую я назвал "осевой", "осью непрерывного пульса", или просто – "осью непрерывности". Каждая замкнутая определенным движением пьеса обладает своей осью непрерывности. Ось непрерывности является первым этапом овладения композитором и исполнителем необратимой стихией времени, и она же является выражением этой стихии внутри сочинения, так как во взаимодействии с ней проявляет свою акцентную и агогическую инициативу мотивная ткань.

А. А. Александров обратил внимание на то, что основной пульсирующей временной единицей обычно служит длительность, по своему достоинству вдвое больше самой короткой, явно преобладающей в данном сочинении²⁴³.

Иначе говоря, если в тексте в качестве самых коротких длительностей господствуют шестнадцатые, то осью станут пульсирующие "незвучащие" восьмые, если преобладают тридцатьвторые, – то пульсировать будут шестнадцатые, и так далее.

²⁴³ Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений И.С. Баха. // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 104. М. 1989. С. 123.

"Осевой" характер пульса проявляется в том, что в подавляющем большинстве случаев пульсируют именно *средние* по достоинству длительности из представленных в пьесе, как восьмые в Прелюдии d moll из II тома ВТК,



Air Французской сюиты Es dur,



Аria и большинство вариаций в "Гольдберг-вариациях", или шестнадцатые в Allemande из Французской сюиты с moll,



и так далее.

Этот критерий нужно дополнить для случая, когда частичное, или основное звуковое движение идет триолями восьмых, или шест-

надцатых в нетернарном метре (2\4; 4\4), как в тройном концерте BWV 1044:

Allegro

Violino concertato

111111 10000

Тогда функцию осевого пульса выполняет длительность, служащая осевой для "нормальных" бинарных стоимостей, то есть в последнем примере осью непрерывности будут восьмые.

Ось непрерывности по отношению к стоимостям **большим**, чем она сама, служит функции энергетического экспрессивного насыщения, делает их внутреннюю структуру полной скрытой временной жизни.

Поиск осевого пульса обязательно должен, кроме всего прочего, опираться на исполнительскую интуицию необходимой стержневой пульсации. К указанным выше критериям, можно добавить еще один, обобщающий принцип: соседние длительности могут служить друг другу осевым пульсом. Кроме того возможны случаи, когда наряду с основным осевым пульсом, возникает потребность в наличии пульсационного ряда второго плана, что отражает вообще стремление новременного метра к многоплановости. Но у Баха пульс второго плана обычно мельче, чем основной.

Сложность обнаружения, прочтения пульса в самом уртексте состоит в том, что, судя по всему, для Баха было в определенной сте-

пени безразлично, проявится ли он непосредственно в звучании, и как именно проявится, особенно в сочинениях для скрипки, виолончели solo, или в клавирных сочинениях. Для Баха мелкий пульс всегда был реален и естественен, так как такого рода латентная пульсация была связана с традицией организации времени общей всему современному ему барокко, особенно итальянскому, которым он так восхищался. Почти в любой партитуре Вивальди мы видим реализацию мелкого внутритактового осевого пульса

Concerto Es dur, для скрипки с орк. “Il Ritiro”, III ч.



“L’Inverno”, II ч.

The image shows a musical score for a piano piece. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Largo'. The score is written for four staves. The top staff is marked 'solo' and contains a melodic line with slurs. The second staff is marked 'Pizzicati forte' and contains a rhythmic accompaniment of chords. The third staff is marked 'Pianissimo con l'arco' and contains a bass line with slurs. The fourth staff is empty.

Только направленность внимания, опыт исполнительского общения с текстом и пристального наблюдения может нам помочь в осознании реальности этого латентного пульса и его исключительной важности для баховской ткани.

При этом Бах, конечно, совершенно не стремится его сознательно скрыть. Во многих клавирных и в большинстве ансамблевых сочинений он его прямо выводит в звучащий уровень, но, с нашей точки зрения, это именно выведение на поверхность того, что во внутренней конструкции, в подводной части айсберга, существует вполне независимо.

Необходимость постоянного существования осевого пульса в "звучащей", или "незвучащей", неакустической форме, доказывается тем особым впечатлением аутентичности ритма, которое мы получаем в тех случаях, когда Бах действительно реализует в звуке эту внутреннюю пульсационную форму. В этих случаях мы осознаем, что классическая тактовая сетка здесь не применима, и метр себя проявляет на более мелком, внутритактовом уровне своей организации. Типичный пример такого рода: Прелюдия Des(Cis) dur, II. WTK



Я уже говорил выше, что присутствие этого пульса становится особенно явным в оркестровых и хоровых произведениях, где у Баха всегда есть возможность отдать какой-нибудь инструментальной группе функцию звуковой реализации мелкого осевого пульса, как в уже упоминавшемся финале 3-го Бранденбургского концерта



В клавирном концерте d moll непрерывный пульс восьмых, не обладающий никакой тематической нагрузкой, то выходящий на звуковую поверхность, то скрывающийся под ней, становится воплощением идеи неостановимого времени человеческих страданий и тревожного, но стоического приближения к вечности и смерти.

Внесение в непрерывный временной поток пульсирующей точки, членивший этот поток на мгновения-импульсы и оформляющий его, я назвал *первичной артикуляцией (Urartikulation)* времени-энергии. Так рождается та первоначальная баховская хроноартикуля-

ционная структура, которая будет нести на себе все интонационные конструкции.

Внедрение во временную среду пульсационных и мотивно-артикуляционных элементов дробят и оформляют время так же, как дробят и оформляют мрамор удары резца скульптора, только композитор имеет дело с гораздо более подвижным, пластичным и неуловимым материалом²⁴⁴.

Критерий интуитивно прост: если «внутренний», или «внешний» дирижер начнет, скажем, тактировать в манере классического тактового пульса, то есть с опорой на "нормальную" тактовую долю, и "нормальный" такт, что с формальной точки зрения как будто бы не противоречит тексту, он уничтожит, и мы это сразу безошибочно почувствуем, уникальную барочную форму времени-энергии.

Но, кроме того, так можно уничтожить и совершенно особый тип напряженного взаимодействия мотивных и микромотивных образований с мелким пульсом, который, с моей точки зрения, так характерен для баховского барокко.

Для музыканта чрезвычайно важно внутренне ощущать, уметь творить осевую пульсацию, с которой напряженно взаимодействует артикулируемая мотивная ткань. Ось непрерывности не есть абстракция и не может быть предметом отвлеченного знания. Она есть пол-

²⁴⁴ Еще раз хотел бы подчеркнуть, что речь идет о реальном, но именно о "незвучащем", неакустическом, «психологическом» уровне существования пульса. Реализация его в звучании может только косвенно подтвердить наличие и необходимость "незвучащей" осевой пульсации. Суть заключается в присущем ей характере несущей временной конструкции, которая должна проявиться сначала в структуре «внутреннего дирижера», и только затем в жесте дирижера реального.

ноценная музыкально-энергетическая реальность. Здесь мы ощущаем плодотворный конфликт между постоянством и жизненным порывом пульса и тенденции к акцентной независимости линейного артикулируемого мелоса.

Особенно очевидна необходимость реализации осевого пульса в его "незвучащей" форме там, где он принципиально *не может* быть выведен на звуковую поверхность – в баховском одноголосии, в начальных проведениях тем в клавирных фугах, нефугированных частях сольных скрипичных сонат и партит, или виолончельных сюит. Кроме того, наличие конфликтных ритмических образований, синкоп и неметрической акцентуации на разных уровнях времени в этих сочинениях является одним из самых сильных аргументов в пользу реальности существования "незвучащего", неакустического метрического континуума, без которого эти конфликтные структуры в одноголосии были бы просто невозможны:

Соната g-moll для скрипки solo, I часть

Adagio

"невзвучающий пульсационный континуум"

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio". It consists of two systems. The top system features a single melodic line on a treble clef staff. The bottom system is a three-staff accompaniment labeled "невзвучающий пульсационный континуум" (non-sounding pulsation continuum). This accompaniment is characterized by long, horizontal lines with small rhythmic pulses underneath, creating a continuous, non-sounding texture. The first system ends with a double bar line. The second system begins with a new melodic line and continues the accompaniment.

Различие между метрической пульсационной структурой барокко, представленного Бахом, и другими стилевыми проявлениями основной хроноартикуляционной структуры европейской музыки, заключается не только в типичном для Баха мелком, осевом характере пульсационной основы, но и в несколько другом характере *гравитационного* соотношения импульсов. Для Баха не характерно явное преобладание основной гравитационной структуры такта²⁴⁵ и межтактовых отношений, о чем говорили уже и Вестфаль, и Швейцер, и на чем энергично настаивал Курт²⁴⁶.

²⁴⁵ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 145-148.

²⁴⁶ На самом деле "невзвучающая" гравитационная структура такта вполне сохраняется (в этом пункте я хочу ослабить слишком полемически заостренные утверждения Вестфалья и Курта), но напряжение гравитационного поля становится, повторим, как бы более равномерно распределенным в пульсационной основе, и "невзвучающее" метрическое соотно-

Благодаря тому, что метрическая пульсационная основа у Баха стремится к микроуровню своей организации, в отличие от противоположной тенденции классического пульса, стремящегося к своему макроуровню, возможны такие типичные "молекулярные" амбивалентные и синкопические образования, как, скажем в *Corrente* Партиты *e moll*²⁴⁷

шение легкое-тяжелое не столь резко дифференцировано, как в музыке послебарочной, хотя, несомненно, существует и отнюдь небезразлично для мотивной ткани. Наличие "незвучащего", неакустического осевого пульса приводит к факту более равномерного распределения гравитационной энергии на каждую пульсационную мелкую долю. Если пульсируют восьмые, как в большинстве случаев, то возникает впечатление относительной гравитационной "устойчивости" каждой пульсационной восьмушки. Но именно поэтому нет ощущения столь явной, как в венском классицизме, гравитационной выделенности первой доли такта, что увеличивает переживание непрерывности временной структуры.

²⁴⁷ Эта тенденция метра к организации на мелких уровнях «незвучащей», неакустической пульсационной структуры, что приводит к особой экспрессии временного потока, можно считать одним из важных типологических признаков барочного музыкального времени и ритма. Судя по всему, этот принцип действительно унаследован (правда в динамически преобразенной и конфликтной форме) от принципа моры в квантитативной структуре, которая постепенно, в эпоху эволюции мензуральной ритмики, претерпела метаморфозу от модальной дискретности и статичности к непрерывности и динамичности.

осевой пуск

Рассматривая особенности организации "незвучащего", неакустического времени-энергии в творчестве Баха, мы уже затронули почти все уровни его строения : непрерывность и необратимость, пульсационность, гравитационность, упомянули о специфике конфликтности со звуковыми структурами (подробнее об этом см. ниже). Осталось обратить внимание на последнее фундаментальное качество – специфику баховской временной *агогики*.

Агогичность, как я уже говорил, свойственна временной организации новоевропейской музыки как ее неотъемлемое структурное качество. Баховская, и вообще барочная агогика специфична и обладает двумя основными формами проявления: 1. отклонения мелодической линии от одновременности совпадения с опорной линией ге-

нерал-баса²⁴⁸ и 2. рубатная агогика самой "незвучащей", неакустической пульсационной метрической основы барочной ткани. Здесь необходимо отметить именно вторую форму, прямо связанную с нашей проблематикой, и наименее замеченную теорией.

Достаточно хорошо известно, что зоны наибольшей «агогической вероятности» в барочной музыке вообще, и в баховской в частности – заключительные кадансы. В эти моменты неакустический осевой пульс замедляется, как бы постепенно останавливая течение времени. С этим связано переживание почти физического напряжения, некоего сознательного волевого усилия, без которого мощное развертывание экспрессивного временного потока было бы неостановимо. Очень важно, что замедляется здесь именно *осевая* метрическая пульсация, которая "держит" на себе как непрерывную временную, так и артикулируемую мотивную ткань. Поэтому слышимое нами замедление звуковой структуры – только следствие замедления "незвучащего" (неакустического) осевого пульса. Если уровень пульсации выбран неправильно, убедительно задержать поток музыкального развертывания не удастся. Это относится ко всем заключительным барочным кадансам, в том случае, если мы действительно хотим замедления, хотя в принципе его можно избежать²⁴⁹.

Интересны и принципиально важны также микроагогические особенности баховского пульсационного времени, которые определяют его "неэклидовость", как характерное барочное качество. Здесь

²⁴⁸ См., на: Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. Бетховен. Сб. ст. М., 1971. С.384.

²⁴⁹ Один из практикуемых мной вариантов заключений в быстрых пьесах Баха – «никакого замедления и *molto diminuendo*».

подчеркну, что осевой пульс не метрономичен, но это не означает свободу звуковых построений от внутренней метрической формы. Вся тонкая микроагогика сложной орнаментальной баховской ткани определяется и взаимодействует с агогической жизнью внутреннего "незвучающего" (неакустического) осевого пульса.

Особенно это важно при исполнении уже упомянутых одногласных сочинений Баха, которые одногласны только в своей "надводной", непосредственно звучащей части, но всегда обладают внутренней формой ансамблевой многоголосной ткани, как бы ушедшей в данном случае "под воду", где существует в своей виртуальной "незвучающей" форме, включая и форму пульсационного континуума.

В одноголосии обе указанные формы барочной агогики могут сложно взаимодействовать в креативном сознании музыканта. Собственная, независимая агогика осевого пульса в таком случае должна сочетаться с умением осуществлять первую форму *rubato* – несовпадение и неодновременность опорных точек пульса и мотивной ткани, тогда, когда музыкант считает возможным совместное использование этих форм. Здесь ничто не поддерживает его исполнительскую волю, не "облегчает жизнь", как в клавирной, или ансамблевой музыке, когда пульс может быть акустически реализован. Здесь необходима крайняя форма креативного усилия, иначе полнота структуры, ее плодотворная органическая сложность не будут достигнуты и воспроизведены²⁵⁰.

²⁵⁰ Ось непрерывности – это характерная для барокко "незвучающая", неакустическая структура. Именно с ней интенсивно взаимодействует и борется мотивная ткань, чья акцентная инициатива, о чем я уже неоднократно говорил, отнюдь не изоморфна этой пульсационной основе.

Так мы переходим к следующему уровню строения баховской ткани – к уровню мотивного и микромотивного становления. Исследователями неоднократно отмечалось распространённость ямбического строения мотивной ткани у Баха. Э.Курт в "Линейном контрапункте" специально посвятил целый раздел рассмотрению типических баховских мотивов. Само понятие мотива он определял так: "Мельчайшие единства замкнутого линейного оформления суть музыкальные м о т и в ы"²⁵¹.

Основным типическим мотивным образованием у Баха Курт считал затактовый ямбический мотив из четырех нот $\overset{\frown}{\text{♪♪♪♪}}$ | ♪, особенно характерный для интерлюдий в фугах, который И. Браудо также специально выделил и назвал "дважды затактовым мотивом" или "расширенным ямбом"²⁵².

Курт писал об этом мотиве: "он... является носителем восходящего развития всей формы.... Этот бесконечно раз повторяющийся мотив представляет простейшее движение... Эти линейные образования имеют у Баха огромное значение не только в интерлюдиях; они тесно связаны со всем процессом движения и исходят из него"²⁵³. Далее Курт дает образец применения принципа исполнительской креативности: "Понимание динамики движений и сил,... приводит к соответствующей передаче их на инструменте: *исполнение* должно быть

²⁵¹ Курт Э. Основы... С.49

²⁵² Браудо И. Артикуляция. С.61-66.; Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С.29-30.

²⁵³ Курт Э. Основы... С.244-248.

сотворчеством, *каждый раз воплощать их из формирующей энергии...*
«²⁵⁴ (курсив мой. – М. А.). Здесь мы видим, что энергетизм Курта не носит "мистического" характера, а связан с принципом креативности, имеющим для Курта скорее бытийный, чем интерпретационный характер.

Исай Браудо также придает затактовой ямбической мотивной структуре определяющий характер для баховской ткани: "Предшественники его (Баха-М. А.) не знали *притяжения...* Их темы не знают *тяготения*; вместе с тем они не знают и сопротивления, а значит – и мускулов, преодолевающих сопротивление. У них еще не сформированы *затактовые мотивы, носители энергии* "²⁵⁵. (курсив мой. – М. А.).

Здесь Браудо совершенно справедливо связывает гравитационность с энергетической устремленностью (см. гл. 3, 4), выраженной на звуковом уровне "прочными затактовыми", "четкими мужскими" мотивами²⁵⁶. Это фундаментальное соотношение метрического тяготения и мотива, то есть необратимая, векторная, ямбическая устремленность мотивного образования к основной гравитирующей (при этом не обязательно акустически акцентированной) доле, через взаимодействие с промежуточными опорами, что и определяет его стопную структуру, является основным элементом, основным квантом необратимого развертывания временного поля музыкального произведения.

²⁵⁴ Там же, с.248.

²⁵⁵ Браудо И. Об органной и клавирной музыке. С.24.

²⁵⁶ Там же, с.23-24.

Этот квант уже на микроуровне несет в себе все основные особенности новоевропейской хроноартикуляционной структуры вообще, и баховской в частности.

В характерном для Баха непрерывном движении мелкими длительностями, в наиболее распространенном типе ткани шестнадцатых, как, на в Presto из сонаты для скрипки solo g moll, в фуге G dur II том WTK, Прелюдии es moll в том же томе, в вариациях 5, 17 (см. редакцию) и так далее до бесконечности – везде в потоке развертывания обнаруживаются органические микрообразования – ямбические мотивы, непрерывно цепляющиеся друг за друга.

Без них баховская ткань приобретёт, и слишком часто в исполнении действительно приобретает, аморфный и, как следствие, грубо метрический (при этом часто не соответствующий метрическому намерению композитора) характер. Это происходит вследствие свойственной человеку спонтанной субъективной метризации. Поток 16-х в Presto баховской скрипичной сонаты g-moll, большинство воспримет как движение триолями, в то время, как авторский метр этому принципиально противоречит:



Эти затактовые структуры обладают специфической акцентной формой, которая определенным образом отражает взаимодействие осевого пульса и мотивной ткани у Баха. Речь идет о соотношении трех видов акцента при произнесении любого дваждызатактового мотива.



А. Начальный акцент-неустой, приходящийся на первую слабую долю дважды затактовой группы – чрезвычайно важен и наименее осознан. На его необходимость энергично указывает в своих работах Браудо, и связан он как с начальным аффтатктным пальцевым микродвижением пианиста, так и с аналогичным движением смычка, и с начальной артикуляцией возможного вокального словесного текста.

В. Второй тип акцента – это акцентирование второго звука мотива, совпадающее с промежуточной относительно сильной долей. Этот акцент наиболее сложен и наиболее структурно важен. Он обладает двойственным характером, связанным с уже известной нам амбивалентностью внутренней организации пульсационного континуума²⁵⁷.

Парадокс заключается в том, что как раз в силу своей неустойчивости плюс фактор совпадения с относительной промежуточной опорой, этот акцент наиболее интенсивен (диссонантен) в мотивной группе. Эта относительная «диссонантная» интенсивность внутреннего акцента на четной доле осевого пульсационного континуума, тяготеющей к следующей нечетной – важная и парадоксальная особен-

²⁵⁷ Этот акцент должен быть одновременно устойчивым и не устойчивым. Устойчивость связана с относительной гравитационной опорностью любой, кроме 1/128, доли пульсационного континуума (в этом смысле микроамбивалентностью обладает и начальный акцент). Неустойчивость связана с тем, что точкой гравитационного притяжения дважды затактового мотива является четвертый звук, совпадающий всегда с более гравитационно сильной долей такта.

ность баховской ткани. Вероятно, именно она заставляет в ритмике Баха видеть иногда черты, отдаленно напоминающие некоторые особенности джазового ритма²⁵⁸.

С. Третий акцент, приходящийся на нечетную, гравитационно-опорную долю осевого пульса наиболее спокоен и устойчив, как и подобает разрешению диссонанса (о связи этих качеств см. гл. 4, 18). Этот заключительный акцент мотива – цель и точка гравитационного притяжения, определяющая ямбичность его структуры. Соотношение этих акцентов и тяготений можно выразить схематически:



Ясно видно, что эти соотношения представляют собой микро-структуру взаимодействия "незвучащего" (неакустического) осевого пульса с его гравитационной автономией, и "звучащего" мотивного произношения. Артикуляцию затактовых мотивов необходимо осуществлять на всех временных уровнях, от мотивов, изложенных целыми, или половинными как, скажем в Ричеркаре из "Музыкального приношения"



²⁵⁸ Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. \\ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974. С.244.

до микромотивов в ткани 32-х, или 64-х,
«Гольдберг-вариации», No 25



В последнем случае необходимо при анализе учитывать, а при исполнении владеть микроартикуляционными приемами в виде микроакцентов и микроцезур.

Стремление баховской мотивной ткани к ямбическому типу организации, в различных ее формах – давно замеченная особенность его музыкальной речи. Тем более интересно обнаружить, что и непрерывный осевой пульс сам стремится к ямбическому типу соподчинения пульсаций. В пьесе, где ось непрерывности – восьмые, что, как говорилось – наиболее распространенный вариант, как в Аллеманде из Партиты В dur, пульсация естественным образом принимает ямбическую форму.

Если бы эта Аллеманда была написана для ансамбля такого типа, как, скажем в концертах, оркестровых сюитах или ораториях, Бах мог бы этот внутренний дважды затактовый ритм вывести в реальное звучание таким, на, образом:



Вот как это сделано Бахом в №43 Рождественской оратории,

A musical score for No. 43 of the Christmas Oratorio by J.S. Bach. It features four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern in the vocal line, with the keyboard providing a steady accompaniment.

или в 5-ом Бранденбургском концерте, 1ч.

A musical score for No. 5 of the Brandenburg Concertos by J.S. Bach. It features four staves: two for the strings (Violin and Viola) and two for the keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a simple, rhythmic pattern in the string line, with the keyboard providing a steady accompaniment.

или в 3-й оркестровой сюите D dur, 1ч.

A musical score for No. 3 of the Orchestral Suites by J.S. Bach. It features four staves: two for the strings (Violin and Viola) and two for the keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a simple, rhythmic pattern in the string line, with the keyboard providing a steady accompaniment.

и вот как это может выглядеть в «Гольдберг-вариациях» (1 вариация):

The image shows the first variation of the Goldberg Variations by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The top system is labeled 'Orch.' and contains a treble and bass staff with block chords and rhythmic patterns. The bottom system is labeled 'Klavier' and contains a treble and bass staff with a more complex, flowing melodic and harmonic texture. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

(5 вариация)

The image shows the fifth variation of the Goldberg Variations by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The top system is labeled 'Orch.' and contains a treble and bass staff with rhythmic patterns and chords. The bottom system is labeled 'Klavier' and contains a treble and bass staff with a complex, flowing melodic and harmonic texture. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Таким образом, можно говорить об особом значении дважды затактовых структур как пульса, так и мотивной ткани в языке Баха. Пожалуй, это один из основных принципов организации баховской ткани на "молекулярном" уровне. Можно сказать, что у Баха устремленность временного развертывания делает ямба главенствующим ритмическим явлением. Ямбичность – суть временного потока, само время у Баха ямбично. Его устремленность к кадансам и, в конце концов, к мощному заключительному кадансу, собирающему в себе всю энергию предшествующего развертывания, образует макроямба, который содержит в себе все уровни ямбичности вплоть до микроямбов в потоке мелких длительностей.

В связи с этим проясняется и роль тактовых черт у Баха. Ясно, что для непрерывного осевого пульса, с относительно равномерно распределенной гравитационной энергией, начальные доли такта, что видно из всех приведенных примеров, и отчетливо наблюдается в "Гольдберг-вариациях", служат точками наибольшего притяжения.

В результате всего сложнейшего комплекса акцентных, гравитационных, агогических, интонационных взаимодействий в сознании креативно настроенного музыканта образуется динамичный и подробный образ живой баховской инструментальной речи.

В этом контексте важно понять нетривиальную роль лиги в артикуляционном мотивном потоке. Я уже говорил, что лига есть энергетически-сенсорная реальность, квант экспрессивного артикуляционного поля. Кроме того была подчеркнута фундаментальная роль амбивалентных артикуляционных структур. У Баха все эти качества приобретают особенно значительный характер, в силу совершенно исключительной роли артикуляционных процессов в его языке.

В большинстве случаев в тех уртекстах Баха, где встречаются, или подробно выписаны артикуляционные указания (партитуры Пассионов и ораторий, кантат, концертов и так далее), мы видим, что Бах предпочитал пользоваться так называемыми "хореическими" лигами, т. е. лигами, которые заканчиваются перед сильной, или относительно сильной долей. Это, вроде бы, противоречит утверждению об основной роли затактовых ритмических структур у Баха. Здесь мы опять сталкиваемся с амбивалентностью, парадоксальностью в мотивной и артикуляционной структуре.

Эта проблема в общем виде решена была И. Браудо, который узаконил явления двухзначности в интонационном и артикуляцион-

ном процессе. Он ввел понятия обращенной цезуры, или разделяющей лиги и говорит о двухфункциональности тонов в мотивном потоке²⁵⁹. Смысл этих терминов заключается в том, что лига, визуально и технически соединяющая для нас две ноты:



на самом деле реально несет в себе функцию энергетического *отделения* второй ноты от первой, где вторая становится активным затактом к началу следующего мотива.

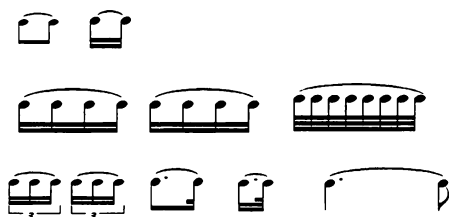
Я предлагаю эти явления называть амбивалентными или парадоксальными, и хочу показать их фундаментальную роль в хроноартикуляционном процессе новоевропейской музыки вообще и в творчестве Баха в частности.

Особенность этих амбивалентных лиг-энергий межмотивного перехода заключается в сложности внутреннего энергетического процесса, который можно описать так: на протяжении времени от тона А до тона В, лига обозначает процесс накопления энергии для активного перехода к В, как затакту С, то есть, по существу лига внутри себя очерчивает временной ямбический процесс. Лига, несомненно, соединяет А и В, но соединяет активным импульсом, заставляющим вторую ноту стремиться к преодолению силы притяжения первой и к переходу через энергетически активную, акустически почти незаметную микроцезуру на орбиту третьей. Сложность ситуации заключается в том неожиданном факте, что ямбический временной процесс разворачивается

²⁵⁹ Браудо И. Артикуляция. С.91-102.

в пространстве от сильной доли к слабой, причем последняя вовлекается в этот процесс, приобретая активность и энергию для перехода "с орбиты на орбиту". Тем самым подобные группы несут в себе некое противоречие и конфликт, что порождает ощущение того, что это живой организм, живая клетка в потоке музыкального становления. Сцепление подобных микроорганизмов порождает всю органическую ткань произведения.

Напомню, что формы, в которых амбивалентные и парадоксальные лиги встречаются в обозначенных уртекстах Баха, в основном, такие:



В громадном большинстве случаев они заканчиваются не хореически пассивно, а *ямбически активно*, что особенно сложно и необходимо осуществлять в исполнительском процессе. Эти лиги-энергии служат функции *выявления* затактовых структур. Сглаживание их происходит, только если следовать хореической, а не амбивалентной их интерпретации. Но бывают случаи, когда необходимо сугубое подчеркивание именно хореичности мотива. Один из ярких и редких образцов этого 2 часть клавирного концерта d-moll:



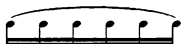
Здесь есть тонкая, почти неуловимая разница между лигами типа А и лигой В.

Лиги А - «абсолютно» хореичны. Это значит, что первая нота должна исполняться несколько более продленно, а вторая - максимально тихо, три *piano*, как тень, внутри звучания первой ноты. По опыту знаю, как это трудно и для пианиста, и для струнных. Таким образом, мотивная структура первого такта строится скорее на последовательности четвертей, и пульс восьмых носит сугубо внутренний характер, повторяю, характер хореической тени. Лига же В, теряет свой чисто хореический характер и приобретает черты амбивалентности. Это происходит вследствие того, что выразительный мотив восьмых здесь выходит на первый план. Технически это означает необходимость большей временной эквивалентности первой и второй восьмой, при этом вторая восьмая исполняется достаточно выразительно, с ощущением устремленности к следующей ноте - длинному форшлагу. Кстати, я предлагаю последний исполнять как шестнадцатую, а не как восьмую. Это, с моей точки зрения, нарушая инерцию восьмых, приводит к большей внутренней напряженности высказывания.

Именно амбивалентная лига в самых разнообразных ее формах является тем, почти универсальным, инструментом, который оформляет гибкую речевую ямбичность мотивной ткани Баха. Феномен

микроартикуляции, умение в сколь угодно малых длительностях отчетливо слышать, и сенсорно, мышечно осуществлять затактовые речевые структуры, используя амбивалентные связи между тонами, остается одной из самых существенных исполнительских задач прочтения уртекстов Баха. Роль парадоксальных лиг очень хорошо прочитывается во всех обозначенных уртекстах Баха, где они вписаны рукой самого мастера, что позволяет переносить их в уртексты необозначенные.

Но попытаемся еще глубже проникнуть в недра баховской ткани, и мы столкнемся еще с одним парадоксальным явлением, а именно с явлением многопорядковости, иерархичности внутренней структуры лиг, что связано с многопрядковостью временной и мотивной организации Баха. Если мы проанализируем мотивную структуру в таких группах:



то приходим к выводу, что здесь сосуществуют чуть ли не все возможные мотивные варианты и связи. Эти варианты именно сосуществуют, мы реально слышим все эти сложные и противоречивые отношения, иначе связь, тесная интонационная энергетическая спаянность группы будет распадаться²⁶⁰. Можно предложить такую многозначную запись:

²⁶⁰ Ср. «метод вариантов» Браудо: Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Цит. изд. С.74-77.



и так далее.

Эта полифункциональность лиг, способность фиксировать мотивные единства разных уровней и противоречивых структур позволяет осознать мотивный поток как многозначный, но при этом организованный и ясный в этой своей многозначности. Группа с лигами трех порядков реально интонируется пальцами на инструменте так, чтобы музыкант слышал и ощущал в единстве все указанные лигами противоречивые связи.

Просматривая множество оригинальных текстов Баха, я пришел к выводу, что Бах вполне мог знать способность лиг указывать единства разных уровней, где единства более высокого порядка вбирают в себя реально существующие и интонируемые единства низшего порядка. Бах применял и "макролиги" и "микролиги". У него можно встретить такие лиги, как в Английской сюите A dur



которые обозначают мотивные единства высшего порядка, и такие лиги, как No49 из Рождественской оралии,



или в Adagio из скрипичного концерта E dur, которые фиксируют микроуровень мотивной ткани. Лиги высокого порядка не отрицают, а наоборот предполагают скрупулезное артикулирование на всех уровнях мотивной структуры. Поэтому пассаж из Английской сюиты можно представить в таком виде:



Тем самым мы не нарушаем, а детализируем баховское указание.

Интересно, что двухрядковые лиги становятся довольно характерным приемом в смычковой, и не только смычковой музыки более позднего времени. Довольно часто подобными лигами пользовался Брамс, как, например, в финале сонаты для скрипки и ф-но G dur



или в 3 части фортепианного концерта B dur



И там, и там Брамс не ограничивается указанием у смычкового инструмента, а переносит эти лиги в первом случае – в партию фортепиано, во втором – в партию фагота. Это подтверждает, что для Брамса такая лигатура носила принципиальный характер: законы артикуляции реальны для любого инструмента. Я предлагаю расширить применение лиг подобного рода, так как это дает возможность зафиксировать в нотном тексте на основе традиционных обозначений сложную амбивалентную жизнь баховской мотивной ткани.

Важно подчеркнуть прикладной смысл этих обозначений: умение пользоваться в педагогической и исполнительской работе парадоксальными и многопорядковыми лигами, умение вычленив, выявить в уртексте все указанные связи должно, по нашему мнению, стать неотъемлимой частью целостного профессионального аппарата музыканта.

Вспомним, в связи с этим, о проблеме легато. Легато как штрих, не проигрывает, а выигрывает от того, что в общем потоке мы будем слышать и произносить все мельчайшие сопряжения звуков и мотивов, что создает непрерывную тягу развертывания, и, следовательно, саму содержательность легато как такового. Баховское дифференцированное, а вовсе не романтически сплошное, легато выигрывает от применения техники микроартикуляции, включая сюда и микроакцентуацию, и умение пользоваться микролигами, пальцевыми микроцезурами и так далее

Несмотря на фундаментальный анализ артикуляционных явлений, Браудо почти совсем не упоминает это явление микроартикуляции внутри единого артикуляционного потока. Клавирное артикуляционное мастерство, на наш взгляд, определяется также и умением реализовывать цепляемость и сложность мотивной ткани, умением реализовывать незаметные со стороны микроакценты и микроцезуры, не разрывая единства интонационного потока. Каждое микрообразование должно быть реализовано конкретным и незаметным пальцевым движением. В орнаментальной баховской мелодике, где микромотивы сцеплены в сложную живую линию, необходимо умение внутри незаметного объединяющего движения кисти, чисто пальцевыми средствами, пальцевыми волевыми импульсами реагировать на

каждый квант мотивного поля, на каждую клеточку ткани. Такое амбивалентное образование, как 4-х порядковая мотивная структура в 4 такте 13 вариации можно точно и органично исполнить только владея техникой микроцезуры:



Подобная артикуляционная скрупулезность ни в коей мере не является отвлеченным педантичным требованием, а есть реальная необходимость исполнительского мастерства. Последовательное развертывание мотивно-энергетического процесса путем пластичного пальцевого сцепления сколь угодно малых интонационных образований в их взаимодействии со сколь угодно малыми пульсационными уровнями, когда процесс жизни, тяга эмоциональной энергии оформляется через напряженность каждого мгновения времени, есть необходимая и сложная исполнительская задача.

Сущность мотивной и временной ткани Баха в том, что они обладают способностью жизни на любых уровнях собственной организации. Бах помещает единый в своих структурных и энергийных особенностях материал в разные этажи времени. Он дробит время как ювелир, придавая ему форму ассиметричного, или, как в канонах "Музыкального приношения" симметричного многогранника, где каждая молекула живет общими с другими законами формообразования. Если попытаться найти более точный образ, то нужно представить, скорее, древних мастеров по слоновой кости, которые вырезают сложнейшие формы внутри подобных им форм большего размера,

или, если возвратиться к образу ювелира, то нужно вообразить себе фантастического мастера, чеканящего драгоценные многогранники внутри подобных многогранников, при этом каждый многогранник обладает не жесткой молекулярной структурой, а живет и пульсирует как пластическая живая форма.

На каком бы уровне мы не рассматривали, или не вслушивались в линейную ткань, мы обнаружим единство интонационно-временного языка. Мотив ведет себя как живая клетка, порождая себе подобные в любом временном выражении. Так возникают явления многопорядковых амбивалентных мотивных образований. Если мы внимательно проинтонируем на инструменте, внутреннюю 4-х порядковую структуру в уже приводившемся примере из 13 вариации «Гольдберг-вариаций», то получится следующая сложная артикуляционная и мотивная картина:

1 – амбивалентный мотив и лига первого порядка



2 – 2-х порядковый амбивалентный мотив и лига



3 – 3-х порядковый амбивалентный мотив и лига



4 – 4-х порядковый амбивалентный мотив и лига



Именно эта форма не частое явление, зато 3-х и 2-х порядковые образования очень употребительны.

В качестве обобщающего практического дополнения для исполнителей кратко сформулируем принципы, которыми может руководствоваться пианист при конкретной работе над Бахом:

Основные принципы работы пианиста

с клавирными уртекстами

И.С.Баха

Эти принципы предназначены для **практикующих пианистов**: педагогов, учеников, студентов, аспирантов и концертантов, готовых отказаться от устаревших «редакторских» изданий Баха, осознавших современный кризис изучения и исполнения Баха на фортепиано, и понявших, что пора переходить к работе непосредственно с баховским уртекстом. На вопрос – «как переходить, и что с ним делать?» и отвечают эти страницы.

Замечу при этом, что в предлагаемых принципах элемент «аутентизма», особенно интересный для тех, кто хочет играть Баха только на клавесине или клавикорде, присутствует минимально. Текст рассчитан на тех пианистов, кто еще верит в то, что Бах на фортепиано не только возможен, или инструктивно необходим, но прекрасен и бессмертен.

А. Базовая организация ритма и времени

1. Принцип мелкого, или "осевого" пульса.

Этот важнейший и самый непростой для воплощения принцип опирается на совершенно иной, чем в эпоху классицизма, тип непрерывной внутренней пульсации. Если для венских классиков характерен тактовый и сверхтактовый пульс, то для барокко вообще и для Баха в частности необходимо пульсировать *внутритактовыми длительностями*. Единица такого «осевого» пульса выбирается в основном по принципу "среднего звена". Если в произведении есть шестнадцатые, восьмые и четверти (распространенный у Баха случай), то осевым пульсом в абсолютном большинстве случаев будут восьмые:

«Гольдберг-вариации», вар. 12.

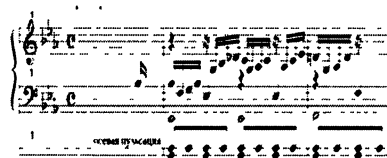
Пример 1



осевой пульс

Часто, при наличии более, чем трех уровней длительностей, возможно сосуществование *двух соседних осевых пульсов*, один из которых основной. Вообще – соседние длительности могут служить друг другу осевым пульсом. Примеры на двойную ось пульсации:

Французская сюита Es dur, Allemande;



осевой пульс

«Гольдберг-вариации», вар. 7.



Если возникают сложности с определением пульса, нужно посмотреть какие самые мелкие длительности в пьесе встречаются. Тогда осевым пульсом в большинстве случаев будет служить вдвое более крупная длительность.

Особое, пристальное отношение к психологическому внутреннему «незвучающему» пульсу должно быть специально подчеркнуто. Это не безразличная и формальная метрическая сетка, а интенсивно, чрезвычайно энергично работающий психологический уровень в процессе исполнения барочной музыки.

Пианист должен ощущать и творить метр и пульс как нечто постоянно и активно присутствующее в нем, что отнюдь не просто. Необходимо большое волевое усилие для удержания *постоянства и энергии* этого непрерывного неакустического барочного метра/пульса. *Метр впервые предстает здесь как предмет подлинного творческого усилия.*

Важно также, что, так называемые, "слабые" моменты осевого (психологического, а не звукового!) пульса должны ощущаться как не менее, а часто и более "напряженные", чем более спокойные "сильные" доли. Подчеркнутость слабых долей пульса в барокко, и отсутст-

вие, или уменьшение динамических акцентов на основных долях – характерная черта барочной, и, по моему мнению, не только барочной организации музыкального ритма. У Баха, вследствие преобладания мелкого пульса, она весьма отдаленно может напомнить джазовую пульсацию, но тут крайне важно сохранять меру, что с таким успехом делает, например, Гульд.

В. Артикуляция мотивной ткани

2. Принцип «усиленной артикуляции».

Это самый общий принцип в подходе к проблемам произнесения баховской ткани на рояле. Из него вытекают остальные. Основные артикуляционные приемы, которые можно извлечь из так называемых «обозначенных» уртекстов Баха, на рояле должны употребляться более обостренно и подробно. То, что ясно на клавишине, благодаря «щипку», и на органе, благодаря четкому дискретному переключению механизма подачи воздуха, на рояле имеет склонность к «смазыванию», особенно, если опираться на распространенную догму о баховском *legato*. Догма эта, кстати, именно органного происхождения.

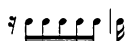
Для пианистов принцип такой: *чем подробнее артикуляционная работа пальцев, тем лучше*. При этом необходимо избегать эффекта «заштрихованной» музыки, то есть утрированной и разрывной артикуляции. Важно помнить: *если прием виден и слышен всем, значит он выполнен неверно*. Но тут уж дело в таланте, вкусе и чутье исполнителя.

3. Принцип затакта.

Это хорошо знакомый музыкантам принцип и его желательно просто усилить. Ямбичность, затактовость является преобладающим способом организации барочной ткани. Затактовые мотивы представлены у Баха в различных формах – схематически от



до



и сложнее.

Хореичность, обладая высокой знаковой нагрузкой (мотивы "страдания") встречается гораздо реже. Основной формой мотивного потока является так называемый "дваждызатактовый мотив"- его общий вид таков:



Любой пассаж, гаммообразное движение, или движение арпеджио должны произноситься как последовательность дваждызатактовых и затактовых мотивов.

Для исполнительской реализации этой и подобных структур необходимо владеть двумя видами акцентуации: акцентом-«устоем» (т.н. метрическим акцентом) и акцентом-«неустоем» (т.н. неметрическим акцентом). Первый звук затактового мотива всегда специфическим образом акцентируется. Причем, этот акцент должен ощущаться как неустойчивый, как акцент-импульс, который стремится к акценту, совпадающему с устойчивой или относительно устойчивой тактовой долей. Особенно важно владеть акцентуацией в дважды-затактовых

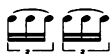
мотивах. Мотивы этого типа исполняются так, чтобы начальный акцент-импульс стремился к опорному заключительному, через промежуточный опорный. В подобной структуре важна конфликтность акцентов. Это отражено на схеме :



Артикуляцию затактовых мотивов необходимо осуществлять на всех ритмических уровнях мотивной ткани, от мотивов, изложенных целыми, или половинками, до микромотивов в ткани тридцатьвторых или шестидесятчетвертых. Баховская линейная ткань в каждом голосе – это "поток затактов". Первый и третий принципы находятся в определенном конфликте между собой в процессе исполнения, что и придает баховской ткани особую экспрессию.

4. Принцип двойственной лиги (принцип И.Браудо)

Этот принцип строится на противоречии между затактовой формой баховской ткани и в основном "хореическими" лигами используемыми самим Бахом в "обозначенных уртекстах" (Страсти, мессы, кантаты и др.), то есть артикуляционными лигами, которые заканчиваются перед сильной или относительно сильной долей:



Роль артикуляционных лиг носит универсальный характер не только в музыке Баха, но и вообще во всей новоевропейской инструментальной музыке. Если в Бахе роль таких лиг в клавирной музыке может быть формально оспорена (но только формально), то, скажем, уже у Моцарта они приобретают постоянное и определяющее артикуляционное значение, так как Моцарт подробным образом выписывал их в каждом клавирном произведении.

Наиболее ярко это противоречие проявляется в пунктирных ритмах. Этот вариант двойственной лиги, я называю парадоксальной лигой:



Ее необходимо исполнять с *активным выходом из лиги с небольшим и незаметным для глаза добавлением свободного веса руки*. Это значит, что последняя нота или ноты, находящиеся под лигой исполняются не как "хореическая тень", а как ямбический затакт к началу следующей лиги. Это «активное», «с весом» окончание лиги носит *не кистевой, а пальцевой характер*. Как видим, в свою очередь, третий принцип вводит еще один уровень конфликтности в баховскую (а после Баха во всю клавирную и фортепианную) ткань, и это нужно воспринимать как естественное и стилистически оправданное явление.

Данный принцип можно дополнить *подпринципом* – мелкая нота обычно *не связывается лигой с более крупной по длительности нотой*. *Нужно специально оговорить, что все эти закономерности ар-*

тикуляции ткани не должны бросаться в уши, должны быть почти незаметны, и быть естественным свойством музыкальной речи, а не утрированным приемом. Сам прием не должен быть слышен! Обнажение приема говорит о неточности его выполнения.

5. Принцип многопорядковой лиги.

Этот принцип примыкает к предыдущему и заключается в необходимости внутри лиги, покрывающей три, четыре и больше нот, уметь произносить путем пальцевых микродвижений форму внутренних мотивов и лиг, что придает игре насыщенность, особую дифференциацию, выразительность и тонкую противоречивость. Таким образом осуществляется постоянный контроль исполнителя над "микрор уровнем" ткани.

Многопорядковые лиги:



С. Пространственная полифония

6. Принцип стереофонии, или пространственной полифонии.

Мы хотим добиться *полифонии звуковых пространств*, то есть ощущения, что голоса живут не в одном замкнутом пространстве, а каждый голос живет в собственном. Общее звуковое пространство голосов оказывается, таким образом, многомерным. Понятно, что динамика голосов в полифоническом произведении должна быть контрастна, так же как и артикуляция. Но для достижения не просто «по-

лифонического», но именно «стереофонического», «полипространственного» эффекта существуют два основных способа, или приема:

1. предельно контрастная динамика.
2. предельно контрастная артикуляция

В процессе разворачивания ткани сочетание голосов должно образовывать "стереофонический" эффект, что максимально обостряет слышимость полифонии. При "стереофоническом" предельно контрастном исполнении (скажем, двухголосия) когда один голос произносится насыщенным *f legato*, или *quasi legato (detaché)*, а другой – *pp* или *ppp staccato (pizzicato)*, то слышимость *обоих* голосов, а отнюдь не только исполняемого *f*, возрастает. Такова особенность нашего слуха. Этот принцип можно связать с предыдущим, и обратить внимание ученика на динамическую выделенность длинных нот, в то время как соседствующие голоса находятся как бы "*внутри*", «*в тени*» *динамики длинной ноты*. Это и создает эффект "стереофонии".

Из требования предельно контрастной артикуляции следует принцип *тихого (тишайшего) staccatissimo, или тихого pizzicato*. В некоторых случаях контрастной артикуляции, когда движение длительностей (чаще всего восьмых, или четвертей, но, довольно часто и шестнадцатых) в басу обычно играется *non legato* или *staccato*, а другие голоса идут *legato\detaché* (как, например, в трехголосной симфонии *a moll*), я рекомендую *обострять контраст до предела*, и играть бас тишайшим и острейшим, «обжигающим» *staccatissimo, аналогично струнному pizzicato*. Типичный пример – «Гольдберг-вариации», вар. 3. Стереофоническая многомерная слышимость полифонии в таком случае усиливается во много раз.

8. Принцип синкопы

Любая синкопа на любом ритмическом уровне, в любом голосе *всегда* исполняется (пункты расположены по *возрастанию* значимости):

а. как правило (за одним важным исключением²⁶¹), с *микроце-зурой* перед ней, но без опоздания на момент взятия синкопированной ноты²⁶².

б. с небольшим акцентом в момент взятия

с. "слышать" синкопу нужно не столько в момент взятия, *сколько в следующий за этим момент метрической опоры*. Это "слышание" синкопы в следующий момент определяется умением пианиста извлекать так называемую "вторую волну" звука, что связано также с умением мгновенно освобождать руку после взятия. Пианист должен помнить при этом: то, что слышит он, то будет слышать и аудитория.

9. Принцип длинных нот.

С этим же умением связана следующая рекомендация: любая нота, выписанная и звучащая как половинка, половинка с точкой, целая и так далее должна быть ясно (а не периферийно) слышна и уметь *жить и изменяться* на протяжении всей своей длительности. Для этого слух исполнителя специально концентрируется на элементах такого рода, а другие голоса исполняются так, чтобы быть «в тени» и тем самым способствовать бескомпромиссному звучанию длинных

²⁶¹ Исключение из этого правила касается случаев «серий» идущих друг за другом синкоп, как в E dur'ной двухголосной инвенции, например, и во всех аналогичных случаях в европейской музыке от Баха до Шостаковича.

²⁶² То есть микроцезура исполняется за счет предшествующей синкопе ноты.

нот. И, напомним, это обязательно связано с техникой релаксации мышц после взятия ноты.

D. Мелизматика

10. Принцип ускоренного «электризованного» внутридолевого мелизма

Основные (авторские), или дополнительные (не выписанные автором) мелизмы можно и нужно играть, так как барокко по своей сути мелизматический и импровизационный стиль. Рекомендую украшения играть всегда с верхней ноты, даже вопреки правилу предшествования верхней ноты. Мелизмы предпочтительно играть у Баха «в долю», стремительные, с микроакцентом на первой ноте, а затем - «инерционная» изящная игра остальных мелизматических нот.

11. Принцип дополнительного мелизматического каданса

Я пользуюсь в Бахе (и свободно чередую их) тремя вариантами импровизационного заключительного (не выписанного автором) каданса.

а. с дополнительным перечеркнутым мордентом в среднем голосе, чаще всего на терцовом тоне аккорда,

б. с дополнительным задержанием к терцовому звуку заключительного аккорда (часто с переходом на мажорную терцию, если пьеса минорная),

с. с аччакатурой, то есть барочным арпеджио:

1. только вверх,

2. вверх, и вниз,

3. только вниз, начиная с верхней ноты

Играется такой каданс двумя руками с захватом и отпусканием неаккордовых диатонических звуков, при удержании аккордовых.

Е. Агогика

12. Принцип rubato

В баховском ритме желательно, и даже необходимо пользоваться *rubato*. Но, как всегда, говорить о *rubato* труднее всего. Можно порекомендовать два типа агогических отклонений: а) “барочный”, б) “классический”.

Первый представляет собой специфический для барокко прием (им владел Моцарт, о чем писал своему отцу в одном из писем), при котором все голоса, кроме «мелодического» (при фактуре, близкой к гомофонной, как во второй части “Итальянского концерта”), движутся в строгом пульсе. При этом мелодический голос (почти “произвольно”, почти “импровизационно”) чуть-чуть смещается по времени по отношению к “равномерно” двигающейся фактуре. Тонкое владение этим специфическим приемом «неодновременности» весьма желательно при игре барочной музыки.

Второй, условно “классический” тип связан с агогикой самого пульса. Правила могут быть сформулированы так:

1. в принципе сильные доли тяготеют к агогической микропродленности

2. замедления в кадансах осуществляются за счет контроля над мелким, осевым уровнем пульса. В самых распространенных случаях: если движение в кадансе идет четвертями – замедлять надо внутрен-

ний “незвучающий” пульс восьмых, если восьмыми – пульс шестнадцатых..

Эти правила никак не исчерпывают, естественно, всего богатства баховской музыкальной речи, и служат лишь вспомогательным средством при творческой работе над произведениями Баха. Впрочем, они носят достаточно универсальный характер, чтобы быть значимыми как для Маленьких прелюдий и фуг, так и для Гольдберг-вариаций, Искусства фуги или Музыкального приношения.

Глава 6

Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащего» в музыке Антона Веберна. Веберн и Гуссерль.

В этой, последней, главе мы попытаемся еще раз обобщить и сформулировать основные положения нашей теории «незвучащего» (неакустического) в связи с фундаментальными проблемами теории ритма. Особое внимание будет обращено на то, что мы считаем неосознаваемыми, или плохо осознаваемыми «предрассудками» теоретического мышления музыкантов, в том числе предрассудков музыкантов-практиков. Это задача – одна из центральных в книге, поэтому нам необходимо к ней вновь и вновь возвращаться, иногда с методологическими «вариациями», с все более подробным рассмотрением музыкальных образцов, с новым обсуждением основных проблемных узлов. В данном случае мы обращаемся, наконец, к музыке XX века, для которой тема времени и ритма одна из самых существенных. Из всего громадного музыкального материала минувшего и такого еще близкого столетия, мы решили обратиться к одному, но чрезвычайно, так сказать, «репрезентативному» автору. В исследовании музыкальных текстов, а также музыкальной философии одного из самых загадочных и привлекательных для теоретической мысли композиторов XX века – Антона Веберна, мы попытаемся использовать аппарат, выработанный в предыдущих главах.

Литература о Веберне – весьма разнообразная область современной музыкально-теоретической мысли. Значительное явление здесь –

статьи и две книги (по сути, являющиеся частями одной монографии) Ю.Н.Холопова и В.Н.Холоповой²⁶³. Два теоретика создали ситуацию почти полного заполнения вебернианской «ниши» в отечественном музыкознании.

Тем не менее, в своем разговоре о Веберне мы будем последовательно полемизировать с положениями упомянутых авторов, связанными с проблемой метроритма в европейской музыке вообще и в инструментальной музыке Веберна в частности. Эту полемику нужно воспринимать как попытку критического обсуждения и развития идей, которые намечены в их работах, причем не только специально о Веберне²⁶⁴. Что касается критики, то она направлена на определенную традицию музыкознания, идущую, по крайней мере, от Г. Римана.

Свои позиции касательно как теории, так и генезиса метроритмических структур европейской культуры мы изложили в предшествующих главах книги. Здесь, в процессе разбора аргументов и примеров, мы вновь вернемся к тезисному изложению теории. При этом мы питаем надежду, что предлагаемая «парадигма» может повлиять на изменение высших теоретических подходов к проблеме ритма и времени.

²⁶³ В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов Антон Веберн. Жизнь и творчество. М. 1984; их же: Музыка Веберна М. 1999. Там же см. библиографию по теме. В последней книге см. библиографию их статей о Веберне на русском, болгарском, немецком языках. Почему-то, к сожалению, здесь нет ссылки на издание их книги о Веберне на немецком языке.

²⁶⁴ В.Н. Холопова Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М. 1971; Ю.Н. Холопов Метрическая структура периода и песенных форм.// Проблемы музыкального ритма. М. 1978.

Но самое для нас главное, так сказать, программа-максимум, это попытка изменить в некоторых аспектах элементарную (то есть базовую, фундаментальную) теорию музыки. На протяжении полутора столетий она оказывает незримое влияние на музыкальную ментальность самого разного уровня - от бытового музицирования до самосознания крупных артистов и теоретиков. Повторим: в некоторых пунктах, особенно в том, что касается ритма, элементарную теорию музыки, с нашей точки зрения, необходимо менять. Это полезно и как для учебных целей, так и для чистоты и точности самой теории.

Мы хотим в этой главе предложить своего рода *музыкально-культурный «психоанализ»*, если воспользоваться фрейдистской терминологией, или *«деконструкцию»*, если вспомнить стратегическое понятие Жака Деррида.

Речь идет об обнаружении некоторых «комплексов» или «слепых пятен» (которые названы в этой работе «предрассудками») в привычных и, вроде бы, хорошо осознанных и хорошо работающих представлениях нашего «естественного» и привычного музыкально-теоретического мышления. Мягкая критическая тактика Деррида представляется здесь особенно уместной, поскольку то, на что мы хотим обратить внимание музыковедов в их собственных (иногда плохо осознаваемых) ментальных привычках хорошо описывается такими, введенными французским мыслителем, понятиями как «фоноцентризм», «метафизика присутствия» и «репрессия письма»²⁶⁵.

²⁶⁵ Derrida J. De la grammatologie. Paris, 1967. ; Жак Деррида. О грамматиологии. М., 2000; его же: L'écriture et la différence P.1967; его же: La voix et le phénomène P. 1967. На русском яз. Голос и феномен. Спб. 1999. его же: Эссе об имени. Сп. 1998; его же: Позиции. Киев.1996

Кроме того, мы вполне сознательно хотели бы способствовать возникновению теоретической дискуссии как минимум по двум спорным и интересным проблемам современного музыкознания – общей теории ритма и частной теории ритмической, временной организации в музыке Веберна.

Что касается собственно музыки Веберна, то мы ставим перед собой две основные задачи:

1. обсуждение проблемы организации времени и ритма в инструментальной музыке Веберна в связи с фундаментальными задачами теории ритма;

2. описание некоторых формальных и семантических аналогий между музыкальным мышлением Веберна и философствованием Эдмунда Гуссерля.

Первая задача носит как критический, так и собственно аналитический характер, вторая представляет собой теоретический эксперимент никогда до сих пор, насколько мне известно, непосредственно не проводившийся.

I.

Я уже спрашивал: какой смысл... заниматься элементами музыки, «загадками ее правил»? Смысл именно в том, чтобы за банальностями видеть бездны.

Антон Веберн

И величайшие исследователи иногда впадают в противоречие. Наш научный долг состоит в том, чтобы высказать это, что никак не сказывается на нашем уважении к ним.

Эдмунд Гуссерль

Ритмическое мышление Веберна гораздо теснее связано с европейской традицией, чем это принято думать, и именно в тех моментах, которые считаются наиболее «необычными», оригинальными, и как бы смотрящими только «вперед».

Утверждение на первый взгляд выглядит достаточно тривиально, если учитывать как самооценки Веберна, никогда не скрывавшего свою глубинную «традиционалистскую» ориентацию, так и извест-

ную литературу. Но тривиальности удастся избежать, если попытаться изменить точку зрения на саму европейскую метроритмическую традицию, чтобы оценить подлинную *уникальность* того ритмического языка, который нам всем так привычен, из-за чего мы просто не осознаем *неслыханность, исключительность его структуры*.

Не замечаем мы этого, кроме всего прочего, и потому, что автоматически пользуемся тем аппаратом описания, который создавался в позитивистскую эпоху, и был, в принципе, равнодушен к проблеме уникальности своего собственного предмета. Эта ситуация стала явлением музыкальной ментальности эпохи в силу привычки и школьных навыков. Осознание этого, между прочим, стало возможным тогда, когда само существование высокого музыкального языка уже стало проблемой. Не нужно поддаваться иллюзии школьной преемственности и иллюзии мифа профессионализма – необходимо признать, что великая традиция новоевропейской музыки уже давно внутренне проблематична и сама для себя, и в окружающем ее мире. Поддержание ее подлинности, ее глубинной и хрупкой «метафизичности»²⁶⁶ нуждается в наше время в сознательном креативном усилии.

Я хотел бы осуществить некоторое «остранение» и предложить аппарат, с одной стороны, как мне представляется, более строго описывающий глубинную структуру западноевропейской ритмической

²⁶⁶ Понятия «подлинность» и «метафизичность» употребляются здесь с внутренней отсылкой к схожим темам у М. Хайдеггера, в частности, в его фрайбургской лекции “Was ist Methaphysik” – «Что такое метафизика», см. в переводе В. Библихина: «Время и Бытие». М., 1993. С.16-41.

системы²⁶⁷, а с другой - позволяющий увидеть *неповторимость* этого удивительного временного языка.

Для начала обратимся к нескольким показательным цитатам из работ Холоповых о Веберне. В монографии «Музыка Веберна» они приводят высказывание одного из умнейших музыкантов XX столетия – И.Стравинского. Цитирую с сохранением некоторых авторских предваряющих комментариев: «Типично веберновской, непохожей ни на классические, ни на шенберговские коды, является кода I части ор. 28.... Веберн выдержал ее в *особого рода ритмике* (курсив везде мой – М.А.), к которой он обращался в кодах I части ор. 22, III части ор. 24 и 27. Веберновское решение ритма весьма озадачило его поклонников. Стравинский, в частности, говорил: «Как Вы знаете, тихий или задержанный удар при записи с анакрузой есть в строении тех ритмов, которыми Веберн снова пользовался в своих поздних произведениях, но успех до сих пор горячо дискутируется. Его ритм в конце Концерта никого не беспокоит, но многие думают об использовании этого ритма в последних 12 тактах Вариаций для фортепиано как просто о *музыке на бумаге*, из-за смягчения ритмических переходов. Метрический акцент ощущается здесь, только если слушатель *смотрит в партитуру или на дирижера...* и к концу отрывка ухо воспринимает ноты не в сравнении с тихими ударами, а как сами удары».²⁶⁸

Здесь не сразу понятно, что подразумевает Стравинский под «тихими» или «задержанными» ударами, да еще «при записи с анакру-

²⁶⁷ Термин «глубинная структура» упоминается мной со ссылкой на исследование Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста» М.1995.

²⁶⁸ Музыка Веберна. С. 280

зой». Можно только предположить, что Игорь Федорович отождествляет, как это следует из последней фразы, «тихий удар» с метрическим акцентом, с внутренней опорой в момент выписанных Веберном «на бумаге» пауз на сильных и относительно сильных долях такта. Очень тонким является также замечание о партитуре и дирижере. Прочитированное высказывание Стравинского о Веберне будет исходным пунктом в моем рассуждении. В нем выражена подлинная интуиция мастера, в совершенстве владеющего временным материалом и поэтому тонко описывающего его сущность.

Следом Холоповы приводят высказывание Д. Шнебеля, совсем другого рода: «В заключительном разделе последней части ор. 27 ни один звук не приходится на метрически тяжелую долю – в старой музыке это бессмысленный образ действий. Звуки и паузы стоят как бы в контрапункте к *ирреальному* метрическому ритму»²⁶⁹.

Coda III части Вариаций для ф-но ор. 27

The musical score for the Coda of the third part of Stravinsky's Variations for Piano, Op. 27, is presented in three systems. The first system (measures 56-59) is marked "wieder ruhig" and "subito pp". The second system (measures 60-63) is marked "rit" and "tempo". The third system (measures 64-66) is marked "rit" and "molto". Dynamics range from pp to ppp.

²⁶⁹ Там же

Оставляю на совести неизвестного мне переводчика кальку «метрический ритм» (вероятно, имеется в виду нечто вроде «метрического пульса») но смысл высказывания вполне ясен. Остановимся на нем подробнее. Это позволит потом, после прояснения базовых теоретических вопросов, проанализировать как указанный отрывок из ор. 27 так и сделать некоторые выводы о природе ритмического, временного языка А.Веберна в целом, так что мы просим читателя вооружиться терпением.

В высказывании Шнебеля имеются два утверждения, и оба представляют собой некие, правда, вполне уважаемые, но предрассудки (в гадамеровском²⁷⁰, а не бытовом смысле). Начнем со второго. Он весьма характерен для позитивистского сознания. Обозначим его как

1. *«предрассудок ирреальности»* или *«онтологический предрассудок»*. Он характерен тем, что статусом реальности (то есть онтологическим статусом) в музыкальном процессе не наделяется то, что не имеет прямого отношения к физическому звуку и его восприятию. Авторы книги, в какой то степени солидаризируются, а в какой-то не вполне, с утверждением Шнебеля, о чем свидетельствует следующий комментарий: «Особая ритмика коды 1 части ор.28 как раз и заключается в той проблематичной контрапунктичности реального ритма к ирреальному, казалось бы, метру, что может представиться как «музыка на бумаге»²⁷¹.

²⁷⁰ Г. Гадамер Истина и метод..М. 1988. С. 329-337

²⁷¹ Музыка Веберна. С. 280

Оговорка «казалось бы» косвенно свидетельствует о том, что авторы отдают себе отчет в самой проблематичности утверждения об «ирреальности» метра в этом эпизоде. Но полной убежденности в неправоте Шнебеля явно не чувствуется. А он, несомненно, не прав. Более того, его неправота, так сказать – репрезентативна и типична. Вот цитата из той же книги, принадлежащая уже авторам: «...благодаря отсутствию *реальной* пульсации долей времени равно возможно считать и в медленном движении половинами, и в умеренном движении четвертями²⁷²». Идея о политемпии у Веберна²⁷³ аргументируется здесь исходя из «онтологического предрассудка». Если мы обратимся к анализам В.Холоповой в ее первой монографии о ритмике XX века, то встретимся с аналогичными утверждениями, например: «В безакцентной ритмике Шенберга и Берга времяизмерительность, во-первых, не многоплановая, во-вторых, *не реальная*, (курсивы мои – М.А) а преимущественно *воображаемая*»²⁷⁴. К теме акцентности и времяизмерительности мы еще вернемся, но сейчас нас интересует именно онтологический вопрос.

Метр, если он не выражен в физическом звуке, мыслится, и обозначается как «не реальный», «воображаемый». О том, насколько рас-

²⁷² Там же. С. 241-241

²⁷³ Эта идея более подробно изложена Ю.Н. Холоповым в ст. «Вклад Веберна в музыку XX века»// «И свет во тьме светит» О музыке Антона Веберна. 1945-1995. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб.21. М.1998. С. 39. Здесь вводятся понятия «полифония времен», «три слоя времени».

²⁷⁴ Проблемы ритма.... с.279

пространено подобное вполне позитивистское понимание музыкальной реальности, свидетельствуют следующие высказывания М.Г. Харлапа, моего глубоко чтимого учителя, с которым мы полемизировали на эту тему неоднократно, но так и не пришли к общему мнению: «Сама возможность полиритмии позволяет, однако, в некоторых случаях ограничиваться воображаемой опорой». «... в этом случае характер их (синкопированных мелодий – М.А.) исполнения определяется соотношением с воображаемым аккомпанементом. К такому «воображаемому ритмическому аккомпанементу» во многих случаях сводится метр...»²⁷⁵ Аналогичный пассаж встречаем в учебнике элементарной теории музыки И.В.Способина: «Акценты бывают реальные, т.е. существующие физически, и воображаемые (например, на паузах, при игре на органе).»²⁷⁶ Примеры можно неограниченно умножить.

Попытаемся показать, что термины «ирреальный» или «воображаемый» в данном случае и не точны, и сбивают с толку. К чему они относятся? К воображению композитора? К воображению исполнителя? К воображению слушателя? Предположим. Никто не запрещает, а даже совсем наоборот, заниматься психологией восприятия исполнителя или слушателя. Термины «воображение», «воображаемое» – несомненно, психологического ряда. Надо только учитывать, что это именно психология, а не музыкознание.

Собственно для музыкознания же релевантен вопрос – является ли *записанный* (а значит, в большой степени предписанный) композито-

²⁷⁵ М.Г. Харлап Тактовая система музыкальной ритмики// Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.80 – 83.

²⁷⁶ И.В. Способин Элементарная теория музыки. С.32

ром на бумаге и *напечатанный* потом на ней же текст произведения воображаемым, и особенно: является ли *для произведения* как такового записанная автором пауза на сильной доле – воображаемой? Произведение само ведь ничего не может вообразить. Но его *бытие*, его структура фиксируется в нотной записи. И если, например, в нотной записи на месте слабой доли стоит *sforzando* на аккорде, а на сильной доле стоит пауза, то сама эта внутренне акцентируемая пауза, благодаря которой мы только и можем воспринять синкопу, разве не часть самой что не на есть реальной реальности данного сочинения?

Другой вопрос, какова природа и структура этой реальности. Это, собственно, и есть онтологический вопрос, от решения которого зависит точка зрения на многие метроритмические феномены. И не только точка зрения, но и *само зрение*. Благодаря онтологическому предрассудку многие фундаментальные явления теоретиками просто не замечаются, они просто как бы *не видны*, так как закрыты от взора плохо осознаваемыми мыслительными предпосылками. В том числе предпосылкой о «воображаемости» многих явлений в музыкальной структуре.

В нашей литературе против подобного рода психологизма, в связи с вопросом об онтологическом статусе произведения искусства вообще, энергично возражал А.Ф. Лосев. В этом отношении он опирался на критику Гуссерлем психологизма в 1 томе Логических исследова-

ний²⁷⁷. Напомню также, что этой теме посвятил специальные рассуждения крупнейший феноменолог, ученик Гуссерля Р.Ингарден²⁷⁸.

Возможен двоякий ответ на вопрос о природе реальности музыкального произведения, или музыкального процесса, если мы хотим остаться в рамках внутренней специфики его бытия. И вопрос этот совершенно не абстрактен, а имеет отношение к самой сути и *наущному инструментарию теоретического музыкознания*.

Один ответ дается в феноменологической традиции, и близок автору данной работы. Он заключается в том, что бытие произведения искусства вообще, и музыкального произведения в частности обладает своей собственной специфической самодостаточностью и не нуждается в наивных психологических понятиях. Другой ответ был дан Лосевым, и, по существу, является переформулировкой феноменологического подхода – бытие музыкального произведения ни объектно (физично), ни субъектно (психологично), а *субъект-объектно*. С моей точки зрения это очень точная переформулировка и она эквивалентна утверждению о феноменологической природе музыкальной реальности²⁷⁹.

²⁷⁷ Э.Гуссерль Логические исследования. Том I // Э. Гуссерль. Философия как строгая наука. Новочеркасск. 1994. С.284-308.

²⁷⁸ Р.Ингарден Исследования по эстетике. М. 1962. С.403-434

²⁷⁹ Терминологически обсуждаемая проблема остается спорной и внутри самой феноменологии. В частности, с моей точки зрения, использование Ингарденом и Дальхаузом понятия «интенциональных элементов» музыки в очередной раз затрудняет разговор о природе музыкальной реальности. В том то и дело, что интенциональное здесь не противостоит реальному. Абсолютно все элементы музыки, поскольку они именно *музыкальны* тем самым интенциональны, т.е. субъект-объектны. Такова природа музыкальной *реаль-*

Какие выводы следуют из этих рассуждений? Необходимо отдать себе отчет, что в музыкальном произведении *все* составляющие его элементы, вся структура формы, гармонии, мелодики, тембра, ритма – все это субъект-объектная реальность, в которой мы совершенно не в состоянии отделить «субъективные» («воображаемые») элементы от якобы «объективных», то есть физических. Совершенно очевидно, что, например, структура тяготений в гармонии в определенном, весьма существенном смысле «воображаема», то есть, переживаема и экспрессивна, коренится в *аффективной* природе новоевропейского музыкального слуха, и только акустически или физически тяготение как таковое трудно, а, скорее всего, и невозможно ни объяснить, ни обосновать. И при этом, несмотря на всю аффективность (то есть, по сути, «субъективность») гармонических тяготений, мы осознаем их как реальные, «объективно» присущие самой природе классического гармонического языка. Стало быть, они подлежат изучению, не как «воображаемые», а как совершенно реальные. Поэтому никто при анализе гармонии не пользуется такими терминами, как, скажем: «воображаемое» тяготение доминанты к тонике», а говорят об этом как о вполне объективном процессе.

Как это становится возможным? Благодаря *интерсубъективной* природе такого рода переживаний. В искусстве (на самом деле и в науке тоже, но не будем сейчас на этом останавливаться) статусом реальности обладает то, что имеет интерсубъективную природу, и чем

ности. На самом деле корни этой проблемы лежат в непроясненности категории «реальность», что заметно, порой, даже у Гуссерля. Здесь не место погружаться в этот сверхложный и спорный вопрос.

мощнее, так сказать, коэффициент intersубъективности, тем мощнее реальность того или иного феномена.

А intersубъективная мощь такой специфически музыкальной реальности, как, например, внутренний акцент («тихий удар» по Стравинскому) на чистой паузе, чрезвычайно высока еще и потому, что поддержана, кроме всего прочего, таким фундаментальным явлением как *нотный текст*. Последний является, мы бы сказали, аккумулятором intersубъективности в музыке. И именно благодаря своей не только пассивно фиксирующей, но и *креативно* предписывающей функции.

Итак, о чем же на самом деле, на уровне неосознаваемых предпосылок идет речь в цитате из Шнебеля по поводу Вариаций для фортепиано Веберна, и что Стравинский в своем высказывании осознает несравненно с большей ясностью? Речь идет о том феномене, который *органически* присущ самой структуре новоевропейской музыки, начиная с эпохи зарождения оперы и воцарения тактовой ритмики в противовес мензуральной и позднемезуральной. Данный феномен назван мной «незвучащим экспрессивно-пульсационным континуумом» или «незвучащей материей музыки». Элемент именно этого континуума Стравинский называет «тихим ударом». Но *увидеть* этот феномен, несмотря на то, что он давно являлся предметом непосредственной работы, оформления, записи и исполнения, оказалось чрезвычайно трудным. Поэтому становится возможным наивное утверждение Шнебеля, о «бессмысленности такого образа действий», то есть постоянного паузирования на сильных долях в ритмической системе в довеберновской «старой музыке». Это, несомненно, предрассудок. Дело обстоит совершенно наоборот – именно в этой, и *только*

в этой системе возможны подобные явления. Но продолжим разговор о предрассудках музыкального менталитета.

Предрассудок «ирреальности» имеет своего двойника. Если первый носит негативный характер, характер отказа в статусе реальности незвуковым музыкальным явлениям, то второй (будучи инвертированным вариантом первого), так сказать, «позитивен». Он заключается в том, что представление о музыке как об исключительно звуковом искусстве возводится в статус не обсуждаемой аксиомы. И эта неосознаваемая «аксиоматизация» неуклонно и незаметно происходит, благодаря системе музыкального образования. Назовем его

2. предрассудком «звучания» или фоноцентрическим предрассудком No1.

Понятие фоноцентризма в отношении философской и лингвистической традиции введено, как мы уже говорили, Жаком Деррида. Оно описывает некую фундаментальную ситуацию, свойственную, по мнению философа, всему антично-западноевропейскому культурному ареалу. Особенность фоно- и логоцентризма по Деррида заключается в том, что мыслящее сознание, начиная с Парменида, сократических диалогов Платона, и кончая лингвистикой Соссюра и онтологией языка Хайдеггера, видит полноту Бытия и полноту реальности в слове – Логосе²⁸⁰, который благодаря *голосу* и *звуку* воплощает метафизическое «присутствие» – другое ключевое слово в деконструктивном анализе. Этот анализ обнаруживает, что почти во всех текстах европейской традиции можно обнаружить явный или, чаще, неявный по-

²⁸⁰ Логос как имя Второго лица Троицы в первых стихах Евангелия от Иоанна и в церковном Предании, хоть и связан, несомненно, с логоцентрическим мышлением, но эти связи слишком сложны, чтобы иметь их ввиду в данный момент.

студат: обретенное в звучащем Логосе «присутствие» дарит нам полноту бытия и полноту сознания, полноту явленности и полноту переживания Божественного, полноту понимания и полноту коммуникации.

При этом неосознанно игнорируется, что, на самом деле, у нас, к несчастью, нет прямого доступа к присутствию, и любой Логос «отсрочен» и дан нам как «след», благодаря самой природе языка, как знака и как «археписьма», то есть опирающегося на феномен означающего и на память. Кроме того, игнорируется не только природа языка как знака и памяти, но вслед за этим игнорируется и письмо как таковое. В нашем случае – нотное письмо, или «музыка на бумаге». Об этом мы будем говорить, когда речь пойдет о «грамматологическом» предрассудке.

В контексте наших проблем фоноцентризм приобретает особо значимый характер, так как речь идет о музыке, которая всегда мыслилась исключительно как искусство звука и присутствия, то есть как звучащая материя, направленная на живого присутствующего слушателя. Что, несомненно, отражает реальность, но с такой неполнотой, что приводит к фундаментальным недоразумениям. Фоноцентризм особенно характерен для школьного образования, причем он неограниченно усиливается, когда речь заходит уже о теоретическом образовании уровня высшей школы, как в России, так и за ее пределами (при всем различии систем образования в разных странах).

Не нужно недооценивать этот факт – именно образование, обучение является идеальной средой для возникновения неосознаваемых предпосылок, которые мы, вслед за Гадамером, называем предрассудками, то есть той оптикой, благодаря которой осуществляется

видение и интерпретация музыкальных явлений. Еще раз подчеркнем, что эта оптика с эмпирической точки зрения вполне приемлема, и доказала свою жизнеспособность и вполне приличную «разрешающую способность». В этом смысле не нужно считать, что описываемые нами предрассудки носят только негативный характер. Ведь они еще на уровне пред-рефлексии обеспечивают процесс понимания²⁸¹. Но есть некие, причем базовые, явления, когда «разрешающей способности» этой оптики явно недостаточно, и как раз природа временного, метроритмического языка принадлежит к таким тонким неуловимым прежней оптикой явлениям. Необходимо усовершенствовать эту оптику, сам *инструмент видения* музыкальной реальности, тем более что для этого не нужно совершать сверхусилий, настолько это близко, на самом деле, к нормальной музыкальной интуиции.

Музыкальное образование вообще, а теоретическое в частности – *фоноцентрично*.²⁸² Не только вся система сольфеджио, но вся система

²⁸¹ См. Гадамер Г. Ibid

²⁸² Попытки преодолеть музыковедческий фоноцентризм, но с сохранением, впрочем, вполне корректного, психологизма, есть в работах Б.М. Теплова: Психология музыкальных способностей М.-Л. 1947 и Г.Орлова: Психологические механизмы музыкального восприятия //Вопросы теории и эстетики музыки. Л.1963.С.181 – 215 Работа Теплова вообще принадлежит к важным явлениям отечественной музыкальной психологии, к сожалению, не достаточно повлиявшим на реально функционирование музыкального образования. До сих пор в музыкальных школах, а затем и в средних и высших учебных заведениях, опираются на представления о музыкальном слухе, на самом деле не имеющие, как показал в своей книге Теплов, *никакого* отношения к последнему. Такова сила инерции. Многолетние попытки другого ученого – М.Г. Харлапа создать иной подход к ритмическим явлениям, фактическое создание им той самой *классической общей теории ритма*, о нехватке которой говорили поколения теоретиков, не привело к ощутимым результатам. У нас плохо читают авторов, не вошедших в академический истэблишмент

гармонического и структурного анализа строится на основе слуха и слушания.

В этом отношении интересно то, что можно было бы назвать «школой (как в педагогическом, так и в научном смысле) профессора Ю.Н.Холопова, учителя, несомненно, выдающегося. Его метод прочно стоит на фундаменте тезиса о необходимости слушать и слышать *все* в музыкальном произведении. В противном случае анализ не имеет ни смысла, ни права на существование. Несомненно, что сам Ю.Н. Холопов полностью отдавал себе отчет в сложности категорий «слух», «слышание», «слушание».

Но эта сложность нуждается, все же, в прояснении. Вряд ли возможно использовать эти категории так, как будто всем заранее понятен их смысл. Нотный текст воспринимается под углом такой достаточно ярко выраженной фоноцентрической установки. С одной стороны это, конечно, совершенно необходимо, и обостряет слышание аналитиком максимального количества событий в анализируемой ткани, с другой, некоторые очевидные парадоксы нотного текста игнорируются. Однако, именно эти парадоксы воплощают в себе самую суть временной, метроритмической западноевропейской системы.

Здесь возникает необходимость перейти к разговору о еще одном предрассудке, тесно связанном со всеми остальными –

3. «*предрассудке восприятия*» или *предрассудке «quasi-пассивности», или «инерционности».*

(Харлап не захотел защищать диссертаций). Интересы познания здесь отступают, что, впрочем, вполне объяснимо, но вряд ли простительно, перед интересами социальными.

Тезис о восприятии пронизывает собой всю литературу о музыке, как теоретическую, так и описательную. Чтобы далеко не ходить, вспомним цитированный отрывок Стравинского: «метрический акцент ощущается здесь, (ощущение – одна из форм восприятия – М.А.) только если слушатель (фоноцентрический персонаж – М.А.) смотрит в партитуру или на дирижера... и к концу отрывка *ухо воспринимает...* (сразу и фоноцентрический предрассудок и предрассудок восприятия)...» и т.д.

Другой типичный пассаж процитируем из «Логики музыкальной композиции» Е.Назайкинского. Цитата показательна своим фоноцентрическим акцентом: «...для полноценного адекватного *восприятия* произведения слушателю необходимо умение схватывать возникающие... новые свойства. Создатели же музыки – композитор и исполнитель – должны вводить новое, учитывая «*направленность формы на слушателя*»²⁸³.

Обширная литература по проблеме музыкального восприятия говорит сама за себя. Много работ и просто реплик посвящено теме активности восприятия. Именно поэтому мы вводим термин «quasi – пассивность». Дело в том, что принципиальная пассивность установки на восприятие, с нашей точки зрения, *не вполне преодолевается* введением тезиса о его активности. Особенно это становится очевидным, если мы обратим внимание на роль понятия *инерции восприятия* в исследованиях и просто в рассуждениях на эту тему. Напомним, что понятие инерции – понятие пассивного ряда. Инерционность и креативность – трудно совместимы.

²⁸³ Е. Назайкинский «Логика музыкальной композиции». М.1982, с.151.

Мы хотим сразу подчеркнуть, что исследование восприятия вещь совершенно законная и необходимая, и моя критика направлена не на научное направление, а на те неосознаваемые предпосылки, которые влияют на оптику теоретической мысли. Существует огромное количество структурных явлений в музыке вообще и в музыкальном тексте, в музыкальном произведении в частности, которые просто *не схватываются при теоретической установке на восприятие*. И речь идет именно о базовых структурах, а не о стандартно понятых «исполнительских», то есть, как принято думать, случайных, особенностях прочтения текста. Необходимо корректировать установку и исходить из представления о самом нотном тексте и самой анализируемой структуре произведения как о креативно-исполнительски организованном феномене²⁸⁴.

Другими словами, есть явления, которые просто невозможно ни увидеть, ни описать, если их, с опорой на понятый таким образом нотный текст, не продуцировать, не породить, не создать в процессе музицирования, инструментального или ментального. Иначе их как бы нет, они не исполнены к бытию, они не даны. Метроритмические, временные структуры относятся как раз к этому типу явлений.

Говоря феноменологическим языком, нотный текст это мощный интенциональный оператор. Его структура подробно *пред-писывает определенное креативное ментально-исполнительское поведение*

²⁸⁴ Методология Ю. Холопова несомненно имеет вектор преодоления фоноцентризма, что выражено, скажем, в словах: «Анализ – также вид музицирования...» Холопов Ю.Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.1985. С.148. Это отнюдь не единственное высказывание такого рода. В.Н. Холопова, несомненно, придерживается схожих установок, что и выражается в их совместных трудах о Веберне.

читающего. И это поведение исполняет, то есть доводит до полноты бытия, те структуры, которые только и могут таким образом стать предметом видения, осознания и анализа.

Так мы подходим к проблеме адресата. Приведенная выше цитата из Е.Назайкинского очерчивает ее вполне определенно. Мы формулируем эту проблему, как еще один предрассудок, тесно связанный с предыдущим –

4.Предрассудок «слушателя», предрассудок редуцированного адресата или фоноцентрический предрассудок No 2. Явно или неявно считается самоочевидной истиной то, что музыка пишется и исполняется для слушателя. Все, предшествующее этому (нотный текст в том числе) – только некое предварительное условие для полноценного существования музыкального произведения в момент исполнения, направленного на живого присутствующего, а, следовательно, открытого к постижению Истины слушателя.

Все это очень близко к правде, но именно то, что не соответствует такому подходу, на самом деле сигнализирует о фундаментальных проблемах. В нотном тексте есть такие элементы, причем базового характера, которые не доступны для слушателя, даже подготовленного профессионально, если он не читает в данный момент нотный текст, или не знает, как записана музыка, которую он слышит, или, как справедливо заметил Стравинский, не видит дирижера (при этом ведь необходимо знание смысла дирижерского жеста, то есть, в конечном счете, смысла нотного письма).

И это не является свидетельством несовершенства записи, или самого процесса воспроизведения, но совершенно наоборот – относится к самой природе музыкального искусства Нового времени, как искус-

ства *письменного* по своей внутренней форме и по своему, что не менее важно, *генезису*.

Я вновь обращаю внимание, что адресат музыкального произведения и музыкального процесса имеет *многосоставную структуру*. Это нерасчленимое единство *слушателя – читателя – исполнителя*. В некоторых особых случаях, к этому триумвиату присоединяется еще и персонаж теоретика. Но об этом мы сейчас говорить не будем. «Классический» музыкальный адресат, начиная с барокко, и кончая большинством явлений в музыке XX века – указанное нерасторжимое единство именно этих трех элементов. Поэтому тотально распространённое и в любительской и в профессиональной среде убеждение о направленности всего процесса на слушателя (даже понятого иногда более глубоко, и менее пассивно), представляет собой предрассудок «редуцированного адресата».

Насколько глубоко проникли эти предрассудки даже в область самых серьезных исследований, и в исполнительское сознание, на самом деле привыкшее пристально относиться к нотному тексту, свидетельствует уже цитированная нами статья О.М. Агаркова²⁸⁵, опытного дирижера и серьезного исследователя. Остановимся вновь, уже подробнее на этой репрезентативной и очень содержательной работе.²⁸⁶

С самого начала статьи Агарков входит в самую суть обсуждаемой нами проблемы. «В настоящей работе автор исходит из гипотезы о

²⁸⁵ Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра.// Музыкальное искусство и наука. М. 1970. С.95 – 135.

²⁸⁶ В.Н. Холопова, ссылаясь на нее, несомненно, солидаризируется и с методом исследования, и с результатами анализа. См. «Вопросы ритма...» С.55.

том, что восприятие слушателем метроритмических компонентов музыкального произведения не всегда соответствуют замыслу композитора, что иногда встречаются случаи расхождения замысла и восприятия. Задача исследования – установив это, выяснить на экспериментальном материале, какие именно факторы способствуют или препятствуют адекватности восприятия метра»²⁸⁷

Как видим, Агарков сразу формулирует те самые проблемы, которые затрагивают как Стравинский, так и Шнебель в своих комментариях к Веберну. Отметим акцент Агаркова на проблеме восприятия (предрассудок №3), что, с моей точки зрения, неизбежно приводит его к недоразумениям. И не потому, что его интересует проблема восприятия, а потому, что он использует это понятие в форме именно пред-рассудка, то есть как нечто само собой разумеющееся. В результате тщательно и убедительно проведенных экспериментов на восприятие метрической формы разных, специально отобранных музыкальных фрагментов он приходит к следующим выводам. «...авторы не всегда достаточно заботятся о *слушателе* (курсив везде мой – М.А.), впервые знакомящемся с произведением и *не видящем нотного текста*. Находясь под влиянием *примысливаемой* ими сильной доли, недостаточно ясно или совсем не выраженной в *реально звучащей* фактуре, он нередко или вводят слушателя в заблуждение, или дают возможность нежелательного многозначного восприятия. Опыты убедительно показывают, что, например, *восприятие* синкоп в начале увертюры «Манфред» Шумана *невозможно*, так же как невозможно услышать в Фортепианном концерте Равеля (речь идет о второй части

²⁸⁷ Агарков О.М. Ук. работа С.95-96.

Концерта соль мажор – М.А.) соответствующий авторскому замыслу вариант. Подобные примеры можно смело назвать *просчетами* композиторов. Почти такой же просчет есть и в начале Третьей симфонии Шумана.... через восемь тактов слушатель исправит свое впечатление, но в увертюре «Манфред» и концерте Равеля ошибка почти неисправима. Аналогичное положение выявляется в квартетной фуге Бетховена (одноголосное проведение первой темы Большой фуги В dur ор. 133 – М.А.). Синкопы главной темы при первом ее проведении воспринять *невозможно*».

Вот это, уже приводившееся, иррациональное место из ор. 133:



В тексте Агаркова сконцентрированы почти все наши проблемы. Предрассудок «слушателя» или «редуцированного адресата» проявляет себя в, принимаемой в качестве очевидной, но, на самом деле недоказуемой, и, главное, не проясненной презумпции того, что композитор почему-то должен заботиться о восприятии слушателя. Следовательно, если слушатель не схватывает авторскую идею, то это просчет автора. Напомним, кстати, что Бетховен не заботился не только об удобстве слушателя – вот уж было бы действительно забавное предположение – но даже об удобстве исполнителей. «Какое мне дело до вашей скрипки!» сказано по поводу как раз одного из поздних квартетов. Если уж о чем-то композитор и заботится в своей жизни,

так это о совершенстве воплощения замысла, структуры и самого нотного текста произведения, во всей его многосоставной, многозначной полноте и *сложности*. Которая не исключает высшую простоту, а предполагает. Подходить к поздним квартетам Бетховена, или к Вариациям Веберна с точки зрения какого-то там (как мог бы выразился Бетховен) удобства слушательского восприятия как-то не вполне серьезно.

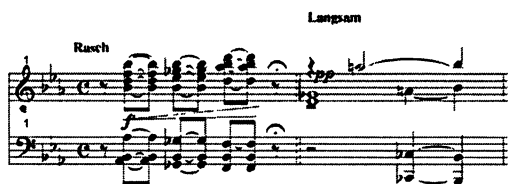
Но серьезно то, *на чем* основаны такие претензии к записи композитором своих идей. Основаны они на указанном предрассудке, редуцирующем *читателя* (а, затем, следовательно, и ответственного за свои действия *исполнителя*) из комплексного адресата музыкального произведения.²⁸⁸

Видение нотного текста, чтение его входит реально всегда в самую структуру нашего музыкального слуха. Наш слух организован с опорой на письменность, причем «с самого начала», и даже независимо от того, умеем ли мы читать нотный текст или нет. Сама «бессознательная» структура европейской музыки, которую мы, хотим того, или нет, слушаем с самого детства, которая входит в нас как родной язык, «обременена» письменностью. Последняя же непосредственно участвовала в самом рождении музыки как самостоятельного

²⁸⁸ Ситуация становится особенно интригующей, когда этот предрассудок обнаруживается в высказываниях самих композиторов. А.Оннегер критиковал в книжке «Я – композитор» и Бетховена(!) и Мессиаана, за «ненужную усложненность» ритмической записи. Но сам Мессиаан постоянно говорит, что идет на компромис, нотируя свой ритм в чуждой ему тактовой системе, надеясь, что слушатель-то, как раз, и получит правильный результат. Но такие композиторские «фоноцентризмы» стали возможны только в XX веке.

искусства²⁸⁹. Это касается в настоящее время всех жанров и видов музицирования, даже, на первый взгляд имеющих бесписьменную природу²⁹⁰.

В сложных ритмических случаях, о которых говорят все цитируемые мной авторы, умение читать нотный текст дает возможность проникнуть в тонкий ритмический замысел композитора всем своим телесно-ментально-творческим существом. Скажем, уже привлекшее наше внимание в связи с обсуждаемой проблемой²⁹¹, начало увертюры «Манфред»:



Это вступление – вызов креативно-исполнительскому усилию нашего внутреннего слуха. Совершенно понятно, что если бы эти аккорды были просто записаны четвертями на основных долях, то оркестр играл бы их совершенно по-другому. Тут многое зависит, если брать собственно ситуацию оркестрового исполнения, от дирижера. Если он сможет создать это мощное столкновение выраженных сначала в тексте, а затем в жесте «незвучащих» долей и синкоп, тогда ор-

²⁸⁹ Важно отдавать себе отчет, что для представителя иной культуры, то, что для нас кажется неотъемлемой частью музыки, включая классическую гармонию и ритмику, может вообще показаться почти «шумом», как чужая речь.

²⁹⁰ Например, джазовой импровизации.

²⁹¹ Его независимо цитируют в своих работах и О.Агарков и М.Харлап.

кестр сможет сыграть их именно как напряженные синкопы, что повлияет даже на внутренние динамические характеристики звучания. А вот насколько слушатель это воспримет – уже в большой степени проблемы слушателя. В Германии для этого покупают Studienpartituren перед концертом, то есть с самого начала признается право читателя входить в структуру адресата.

«Чистый» же слушатель *воспринимает принципиально неполную реальность*, и с этим нужно смириться, и не просто смириться, а *принять как фундаментальный теоретический факт*. Эту базовую ситуацию не может изменить ни изощренный слух, ни профессиональная подготовка. Мы убеждены, что, ни один теоретик с самым тонким абсолютным слухом и с самой сильной теоретической подготовкой не в состоянии записать в качестве диктанта, с любого, заметим, количества проигрываний²⁹², метроритмическую форму начальных тактов «Парсифаля», если он заранее не знает авторской записи:



И, конечно же, это вовсе не исключение. Многие примеры такого рода приведены у Агаркова, в работах Харлапа, в предлагаемой книге, в других работах, посвященных проблеме ритма. Количество таких примеров можно увеличивать *неограниченно*.

²⁹² Система диктантов, при всей своей видимой полезности, является триумфом фоноцентризма в музыкальном образовании. Тем более, что педагоги сольфеджио, сами того не замечая, превращают эту систему в миф о профессиональном музыкальном слухе, полностью лишая последний креативной сущности.

Интересно, что Агарков говорит о примысливаемой сильной доле, не выраженной в реальном звучании. Это примысливание и есть собственно креативный акт. Композитор не только «примысливает», что совершенно естественно – а что же еще делать композитору? – но и записывает, пред-писывает нам определенное исполнительское *усилие*. Мы, читающие, исполняющие, слушающие, анализирующие – *должны продуцировать* сильную долю. Но это невозможно при пассивной, инерционной, созерцательной слушательской установке.

Сама *реальность* этой доли дается в двух формах – выраженной в тексте «на бумаге», и в тех творческих *усилиях*, которые читатель-исполнитель приложит для воплощения и продуцирования этой реальности. Поэтому факт *не выраженности в звучании* метрической структуры надо понимать и принимать как *фундаментальный*.

Поэтому такое значение приобретают встречающиеся в теоретической литературе приближения к осознанию реальности невыраженных в звучании образований. Вот что пишет В.Холопова: «...Хиндемит, в отличие от Мессиана, признает за метром более широкое поле деятельности, он склонен видеть его *незримое* присутствие даже там, где, вероятно, *не слышна* реально *непрерывная* равномерность длительностей или акцентов». Или дальше, реферируя книгу Ноймана, она замечает: «Хотя в трехдольном метре при гемиоле появляются фигуры нового, двудольного метра, первоначальный порядок ударений *не исчезает* совсем. Он *скрыто* присутствует...»

Все эти примеры и рассуждения неизбежно приводят нас к необходимости признать, что метрическая структура, выраженная тактовыми чертами и тактовым размером представляет собой *интериоризированную экспрессивную и креативную по форме реальность, суще-*

ствующую помимо звучания, независимо, и часто «вопреки», «в конфликте» с ним. Но это именно тот конфликт, который создает уникальное и неповторимое богатство и «иррациональность» метроритмической жизни.

Новоевропейская ритмическая система основана на существовании *«незвучащей» материи музыки, «незвучащего» пульсационного континуума, «незвучащего» времени-энергии*. С психологической точки зрения это есть *интериоризированная*, а с феноменологической *интерсубъективная интенциональная* структура. Радикальное превращение, происшедшее в истории музыки к середине XVII века заключается в том, что *метр стал насквозь экспрессивным незвучащим образованием*. В новоевропейском метре уже почти ничего не осталось от измерения времени. Вернее, это «измерение», простите за каламбур, стало новым, «не евклидовым» измерением и стало переживаться и твориться *экзистенциально*.

Я утверждаю, что если теория ритма не примет этот способ описания новоевропейских метрических феноменов вообще и метрических аномалий в частности, ее попытки адекватно передать эту ритмическую систему как были, так и останутся приблизительными и необязательными.

Я утверждаю, что вследствие мощных предрассудков, сама *реальность* незвучащего пульсационного континуума хоть и ощущалась, и творилась, и записывалась, но не осознавалась в качестве таковой, вернее *не допускалась к осознанию*.

Именно поэтому, и не по какой другой причине, до сих пор не существует общепринятой теории ритма. Она и не могла возникнуть, так как сама реальность, которую она должна описывать, закрывалась

внутренними бессознательными механизмами вытеснения. Мы бы назвали эту теоретическую фобию *«страхом незвучащего»*. «Страх незвучащего» – одно из проявлений фоноцентризма европейского теоретического сознания.

Но мы еще не закончили «деконструкцию» предрассудков музыкального менталитета. Следующий важнейший предрассудок – *5. Предрассудок «громкостного акцента», или «акцентно-динамический предрассудок»*. Несмотря на все попытки в литературе говорить об акценте как о неоднозначном явлении, сознание музыкантов все же остается в плену фоноцентрических представлений²⁹³, или, в самом лучшем случае, в плену предрассудка «ирреальности». Все-таки акцент и акцентность мыслятся как явление звукового порядка или, в тех случаях, когда далее отступить невозможно, как «воображаемое» явление²⁹⁴.

Определяющую роль в описании сложности и многосоставности акцента сыграла уже много раз цитированная нами работа В.Холоповой о ритмике XX века. Целый раздел книги посвящен этой

²⁹³ Перечисляя основные проявления метра от самых общих к более конкретным В. Цуккерман третьим пунктом поставил: «3. Образование сильных (тяжелых) долей, отмечаемых громкостными акцентами». Четвертый пункт имеет отношение уже к предрассудку № 8: «4. Равномерное чередование опорных долей, акцентов» (см. Л. Мазель, В. Цуккерман «Анализ музыкальных произведений» М. 1967, с. 136).

²⁹⁴ Э.Курт был один из немногих, кто понимал особую роль незвуковых, неакустических процессов в музыке, но он подчеркнуто психологичен. Вот одно из его описаний, свидетельствующих, как остро он чувствовал природу «незвучащего»: «Акценты пульсируют в нас как ощутимые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука». «Основы линейного контрапункта» М.1931.С.68.

проблеме и назван «Сущность музыкального акцента». Разграничивая внутренние и внешние акценты, Холопова делает важнейший шаг в сторону осознания реальной природы акцентного континуума: «Таким образом, можно различать *внешние и внутренние* (рядка Холоповой - М.А.) акценты. К внешним, бесспорно, относится громкостный акцент, а также фактурный; к внутренним – акценты в гармонии, мелодической линии и в соотношении длительностей». Здесь видно, как исследовательница вплотную подходит к формулировке незвучащей природы акцентности, и в последний момент, отступает, оставаясь в плену фоноцентрических представлений.

Мало того, что внутренний акцент, благодаря нотному тексту, вообще не нуждается в поддержке какими бы то ни было звуковыми средствами, но необходимо осознать, что сама природа акцентности некогда претерпела радикальное превращение, «*овнутрение*»²⁹⁵, интериоризацию. В этой уникальной системе приоритетом обладает глубинное внутреннее явление – *движущееся незвучащее акцентное поле*, незвучащий акцентный континуум. И акцентность здесь совершенно специфична. Это *гравитационный* тип акцентуации, радикально отличающийся от всех известных видов акцента своей *неакустической сущностью*²⁹⁶.

²⁹⁵ Полностью осознаю неблагозвучие этого неологизма

²⁹⁶ Видимо, вводя в первой своей книге понятие времяизмерительной ритмики, В.Н. Холопова хотела иметь аппарат для описания тех ритмических явлений, в которых происходит интериоризация метрических акцентов. Но как раз эти явления, как например ритмика Брамса, или Шостаковича, демонстрируют свою глубинную гравитационно-акцентную сущность, и в этом смысле укоренены именно в акцентной системе. Очевидно противоречие между введением Холоповой представлений о «внутренних» акцентах и ее

С моей точки зрения, как уже говорилось, определение Г. Риманом метрического различия не по принципу силы, а по принципу тяжести (*leicht – schwer*) стоит с некоторыми уточнениями²⁹⁷ сохранить, полностью избавив от фоноцентрической интерпретации и связи с гармонией, что, по-моему, просто недоразумение. Но Риман чувствовал, что метр связан с гравитационными процессами в музыке. Подверженный «фобии незвучащего», он не допускал мысли, что метрическая гравитационная структура, метрическая система тяготений, выраженная в самостоятельной жизни такта и внутритактовых долей, существует *автономно* по отношению к звучащим конструкциям и гармонической системе тяготения, относиться к «незвучащей» форме существования музыкальной материи и достаточно точно и тонко

собственной попыткой тут же мыслить ритмику Шостаковича как «времяизмерительную», то есть безакцентную, только потому, что он не злоупотреблял громкостными типами акцентуации. Впоследствии Валентина Николаевна, если я не ошибаюсь, не стала обращаться к термину «времяизмерительность», заменив его на яркий, но тоже проблематичный термин «мономерность». Напротив, в работах Харлапа, с моей точки зрения, понятию «квантитативная ритмика» был придан реальный исторический и структурный смысл.

²⁹⁷ Одно из таких существенных уточнений состоит в том, что, по сути, «легких» моментов в метре как бы не существует, так как любая доля может быть потенциально разбита еще на более мелкие. Ограничение этого принципа исходит опять таки только от *письма* – «длительности» меньше $1/128$ обычно не используется, хотя никаких запретов в этом отношении не существует. Так что чередуются, на самом деле, не «легкие» и «тяжелые» доли, а всегда только «тяжелые» и относительно «менее» или «более тяжелые». Это, на самом деле чрезвычайно существенно не только для теоретического, но и для исполнительского понимания ритма. При этом смысл «тяжести» заключается в *процессе «гравитирования» долей. Доли – это как бы зоны-источники гравитационной энергии.* Недаром дирижеры подчеркивают необходимость показа каждой счетной доли «вниз».

фиксируется исторически сложившейся тактовой нотацией. Еще раз приведем максимально репрезентативный для нашей темы пример из финала Девятой симфонии Бетховена:

Allegro assai vivace $\text{♩} = 84$
Alla Marcia

The image shows a musical score for the finale of Beethoven's Ninth Symphony. It consists of multiple staves. The top section includes a treble clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Below it are several staves, including a bass clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The score is marked with 'Allegro assai vivace' and a tempo of quarter note = 84, followed by 'Alla Marcia'. The music features a prominent bass line with repeated rhythmic patterns, marked with 'pp' (pianissimo). The score is arranged in a system with a brace on the left side, indicating a multi-measure rest or a specific performance instruction.

Как уже отмечалось, здесь никакие средства, за исключением жеста дирижера, не могут помочь слушателю, не знающему нотный текст, воспринять метрическую и ритмическую форму происходящего. Инерция метрического восприятия здесь не действует, потому что это начало нового раздела формы.

Бетховен задает здесь, прежде всего, *темп*, выраженный в традиционной итальянской терминологии, дополненной метрономическим указанием и указанием на жанр, имеющий для Бетховена конститутивный смысл: *Alla Marcia*.

Что касается *метронома*, то известно, что Бетховен распространял его действие только на ориентацию в темпе в начале произведения (примечание Бетховена к одной из своих песен). Затем Бетховен указывает структуру *такта*, основной размер – 6\8. Указание *Alla Marcia* выделяет *бинарность* (на дирижерском сленге «на два») как основную форму пульса. Таким образом, композитор задает основную структуру незвучащего пульсационного континуума, подчеркнутую впечатляющим видом насквозь паузированной партитуры. И для внимательного читателя, и для дирижера, имеющего дело со всеми элементами процесса, эта энергетически напряженная «вакуумная» структура является *абсолютно реальной* еще до всякого звучания.

На этот задаваемый всем понятийным и *визуальным* рядом континуум Бетховен бросает звучащие элементы, которые сразу вступают в конфликтные взаимоотношения с пульсационной структурой сначала на уровне внутритактовом: все эти 12 тактов до вступления деревянных духовых *звучащий ряд ни разу не совпадает с сильной долей* (совершенно как у Веберна в конце Вариаций ор. 27). Само собой понятно, что для Бетховена здесь был важен синкопированный характер звучания и что при этом он очевидным образом весьма мало заботился о слушателе в том смысле, в каком об этом говорит О. Агарков. Опять просчет композитора? Забавное предположение. Ведь для исполнителей и креативно-активных читателей, а также для слушателей, которые могут следить за авторской партитурой, (то есть, для читателей-слушателей) незвучащие (здесь – в буквальном смысле – так как они паузированы) сильные доли обладают явно выраженным характером внутренних гравитационных опор. В подобных случаях мы

встречаемся с наиболее обнаженным отличием «внутренних», неакустических по природе гравитационных акцентов от всех других.

Но Бетховен не ограничивается внутритактовым гравитационным уровнем. Перед нами типичный образец иерархического строения тактовой структуры. С моей точки зрения, это пример, который самым основательным образом опровергает ямбическую теорию Римана как теорию собственно метра.

Рискну высказать предположение, что Ю.Н.Холопов, посвятивший изложению и развитию римановских метрических идей отдельное исследование²⁹⁸, находится в плену тех же самых фоноцентрических предрассудков. Разбираемый пример опровергает не только метрическую теорию Римана как собственно метрическую, но и метрические анализы Холопова, как собственно метрические.

С моей точки зрения в тех случаях, когда такты образуют сверхтактовую структуру, это именно *сверхтактовая* структура. Она полностью изоморфна *внутритактовой* в том смысле, что, скажем, *первый* такт в четырехтакте соответствует по гравитационной функции *первой* доле четырехчетвертного такта. Это, кроме всего прочего, логично. Что мы и видим в этом примере. Бетховен подчеркивает этот факт еще и тем, что 2-й и 4-й такты, тяжелые по Риману – *полностью паузированы*. С точки зрения теории незвучащего континуума это не столь важно, но с точки зрения самой римановской теории это должен быть решающий аргумент. И аргумент **против** ямбического строения четырех - или восьмитакта, если понимать этот ямбизм именно как

²⁹⁸ Ю.Н. Холопов Метрическая структура периода и песенных форм. \Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.105-163

метрический. Мы готовы согласиться с гармоническим, синтаксическим, динамическим ямбизмом периода, но ни в коем случае *не с метрическим*. Незвучающий метрический континуум – *фундаментально хореичен*, если мы говорим о гравитационном соотношении нечетных и четных уровней пульса, что и обеспечивает (в силу амбивалентной природы четных долей²⁹⁹) собственно континуальность временного развертывания. Парадоксальным образом, одновременно, на самом глубинном уровне, где побеждает чистая необратимость временного потока, фундаментально «ямбичен», но не в стопном смысле, а метафорически – в смысле своей устремленности и необратимости. Другими словами – он амбивалентен, что и присуще живым структурам искусства вообще.

Мнение Римана и многих других о том, что тактовое письмо нуждается в корректировке определяет еще один теоретический предрассудок, который можно назвать

6. «предрассудком несовершенства нотации», или «грамматологическим предрассудком». Он представляет собой классическое проявление описанного Деррида в своей главной работе конца 60-х – «О грамматологии» эффекта «репрессии письма».

²⁹⁹ Любая четная доля или такт (являющийся в некотором смысле долей высокого порядка) в метрическом континууме амбивалентна по крайней мере по двум причинам: 1. она может стать относительно сильной для пульса на более мелком уровне; 2. она является хореически связанной с предшествующей долей и ямбически с последующей. То есть *одновременно* несет функцию «слабого» хореического окончания и активного ямбического начала. Обе эти особенности подчинены одному принципу, благодаря которому и получают свое обоснование – *принципу непрерывности*.

Поясню, как становится возможной такая «репрессия», причем из самых лучших побуждений. Описания Ю.Н. Холоповым метра как «гармонии временных структур», как «размеренности и сплочения» временных длительностей «в крупные органически растущие цельности», как закона геометрической прогрессии, приводит его к изменению авторской нотации ради демонстрации аналитических выводов³⁰⁰. Все это, как мне кажется, есть бессознательное (несомненно, опирающееся на глубокую, оправданную психологически, эстетически и этически потребность в Красоте и Гармонии) распространение статических представлений по сути дотактового количественного, «геометрического»³⁰¹ временного мышления на мышление абсолютно противоположного типа. Метр как количественное, модально-мензуральное образование, и метр качественный, акцентный – *и функционально, и структурно совершенно различные явления*³⁰².

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Его еще можно назвать, со ссылкой на Лосева «эйдетическим».

³⁰² Стоит подчеркнуть, что сами аналитические результаты Ю.Н.Холопова совершенно убедительны и, несомненно, соответствуют реальности. Вопрос, какой именно реальности? И вопрос этот – в языке описания. С моей точки зрения его результаты, называемые им вслед за Риманом, анализами метрической структуры, не имеют отношения к метру. Это порожденное Риманом и сильно затянувшееся недоразумение. Структуры периода-восьмитакта со всеми модификациями вещь, несомненно существующая, но имеющая синтаксическую, а не метрическую природу, недаром здесь используются аналогии со знаками препинания. Кроме того, фоноцентрические предрассудки привели Римана, с моей точки зрения, к противоречащим реальности описаниям гравитационных функций. На самом деле обычно гармонические каденции в восьмитакте и его ближайших изоморфизмах попадают не на метрически тяжелые такты, а, наоборот, на «легкие», что, благодаря возникающему таким образом противоречию хореичности метра и синтаксической

Еще раз напомним, что в эпоху квантитативной (то есть античной и средневековой) ритмики метр регулировал точные (в количественном отношении) и дискретные временные структуры. Именно *тогда* метр служил средством стабилизации, средством заковывания времени в органические статические формы, составленные, заметим, из строго пропорциональных, но *неравных* временных отрезков, измеряемых «хронос протос». Кроме того, метр выполнял стабилизацию времени во имя, в

остановки (ямбичность), обеспечивает *непрерывность течения внутреннего музыкального времени*. В противном случае, что, впрочем, часто и бывает в неумелом исполнении, мы получаем реальные остановки разной степени «увеснитости», что противопоказано континуальной природе европейской ритмики и временного развертывания.

Именно качество фундаментальной непрерывности отличает ритм музыкальный как от ритма прозы (внеметрического) так и ритма стихового. В акцентном стихе метр служит *динамизации* процесса высказывания, и в этом его сходство с музыкальным. Но основные стиховые метрические цезуры, выражаемые обычно на письме сменами строк – это дополнительный к синтаксическому способ *членения*.

Музыкальный такт же ни в коем случае не является таковым – это не указание на место цезуры, как конец строки стиха, а, наоборот, указание на точки-импульсы непрерывного энергетического перехода. (Хотя я уверен, что ттецы ранга С.Юрского, внимательные к «музыкальному» противоречию метра и синтаксиса в стихе, могли бы с этим поспорить, обратив внимание скорее на близость стиховой цезуры к тактовой черте). Музыка (ново-европейская) – царство непрерывности, система, где развертывание временного потока подчиняет себе (естественно в рамках произведения, или его замкнутой части) все виды остановок, цезур, *все попытки синтаксической и гармонической ткани разорвать эту непрерывность*. Проблема разрыва этой непрерывности в момент кристаллизации опуса или его части – самостоятельная проблема, решение которой выходит за рамки данного рассуждения, хотя, несомненно, имеет непосредственное к нему отношение. Я сознаю, что проблема формы как кристалла приобретает в рамках моего подхода особый и парадоксальный характер.

конечном счете, *мнемоники*, то есть *письма*, *записи*, *фиксации* произведения мусического искусства.

В эпоху качественной, квалитативной, акцентной ритмики метр полностью меняет не только свою форму, но, что гораздо существеннее – функцию. Из стабилизирующего фактора он становится динамизирующим, конфликтным, «диссонантным»³⁰³, порождающим эффекты непрерывности энергетического тока и пульса, эффекты ритмических диссонансов – синкоп, «неметрической» акцентуации и агогической нюансировки. Это стало возможным вследствие мнемонической революции, произошедшей в результате эпохального изобретения Гуттенберга. Функцию стабилизации полностью взяла на себя новая письменность и нотопечатание. И тем самым освободила музыку от функции стабилизации, о-формления других временных искусств – поэзии и танца. Нотопечатание, как новая техника письма, сделало существование фиксированных, то есть стабильных музыкальных текстов «массовым»³⁰⁴.

Эта «массовость» привела к тому, что простой и раздражающе «внешний» факт – изменение технических средств воспроизведения письменных текстов – стал определяющим для рождения музыки как свободного, «абсолютного», т.е. независимого искусства.

³⁰³ Также, как и гармония стала скорее «дисгармонией», в том смысле, что стала основываться на диссонансах и их разрешениях, как, впрочем, и полифония. Но роль диссонанса оказалась в конечном счете более значительной, что показало развитие романтической гармонии, ее кризис и рождение атональности

³⁰⁴ Ставлю слово в кавычки, так как эта массовость еще далека от описанной Ортегой-и-Гассетом эпохи «восстания масс».

До этого *порождение конфликтов* в ритмической ткани всегда было связано с независимостью и несовпадением речевых ударений текста с интонационной, как в архаическом фольклоре, или с количественной метрикой (как это было в древнегреческом эпосе, где количественный гекзаметр, напомним, не имеет ничего общего с акцентными переводами его на европейские языки).

Теперь, освободившись от обязанности быть «археписьмом»³⁰⁵, музыка должна была найти свои, теперь уже чисто, «абсолютно» внутримызыкальные, *то есть письменные* механизмы порождения конфликтных образований. И эти образования изобретались композиторами, в том числе исходя, из новых возможностей, предоставленных самим этим письмом. Стали возникать эксперименты с ритмикой, где *слух уже был нерасторжимо и бессознательно слит со зрением. Синкопы, метрические аномалии, неметрическая акцентуация, все известные нам ритмические парадоксы – это одновременно и слуховые и письменные явления по самой своей природе.* Вариантность, связанная с *перемещением звуковых образований по горизонтали, то есть как угодно вдоль видимой тактовой сетки* – что это – слух, или зрение, музыка для уха, или «музыка на бумаге»³⁰⁶?

³⁰⁵ Я сознательно сужаю смысл, данный этому понятию Деррида

³⁰⁶ Парадокс «абсолютной» музыки в том, что ее свобода от поэзии и танца определяется ее *письменной природой*, то есть принципиальной *несвободой* по отношению к письму и нотопечатанию.

В попытках забыть, игнорировать этот сущностный факт проявляется ностальгия по дописьменной «чистоте» музыки, ностальгия по «присутствию». Но дописьменная музыка сама была *письмом*. Таким образом – выгони письмо в дверь, оно пролезет в окно. Именно поэтому Деррида вводит понятие «археписьма» (или как у нас иногда переводят «архиписьма»), отражающее неустранимость «следа» и памяти из человеческой культуры.

Решить невозможно – *и то, и другое*. Нежелание, в силу специфически музыкальной «метафизики присутствия», фоноцентризма и «страха незвучащего», это осознать приводит буквально к «репрессии письма». То есть к попыткам изменения, деструкции того удивительного изобретения, тех сложившихся в результате опыта поколений мастеров, форм письма³⁰⁷, которые, в конечном счете, привели музыку к самостоятельному существованию³⁰⁸.

Рассмотрим еще два предрассудка теории ритма, ключевых для нашего анализа.

Сам язык, сама устная речь есть порождение «следа», то есть памяти. Отсрочка значения неизбежна, непосредственность недостижима. Но именно это антропологическое качество является фундаментальным условием свободы. Таков парадокс человеческого существования вообще. См. М. Аркадьев «Лингвистическая катастрофа». Тезисы межвузовской научной конференции «Особенности философского дискурса», М. 1998.

³⁰⁷ Имеется в виду, естественно, не столько поиски новых типов нотаций в XX веке, сколько попытки Римана и других теоретиков менять авторскую метрическую запись.

³⁰⁸ Парадоксальность реакции человека на рождение новых систем письменности прослеживается с древних времен. Этот эффект зафиксирован еще Платоном в «Федре», в «репрессивном» для письма мифе о вреде изобретения письменности, это было выражено Ж.Ж.Руссо в его рассуждениях о пагубности письма для естественности устного общения, это, несомненно, ждет нас, причем в особо напряженных формах сейчас, после эпохального изобретения нового, послегуттенберговского типа письменности – электронного. Все это понятно и «естественно», но необходимо осознавать эти механизмы репрессии. В нашем случае это нужно для совершенствования теоретической оптики и вообще теоретического инструментария в работе над проблемами «аномалий» и парадоксов западноевропейской ритмической системы и ее нотации, принадлежащих самой сути, самому нерву существования этой системы.

7.Предрассудок «длительности», или «тик-так»-предрассудок №1 и

8.Предрассудок «равномерности», или «тик-так-предрассудок №2.

Оба эти предрассудка – самые очевидные и при этом самые навязчивые. В любом учебнике элементарной теории музыки о длительностях, во-первых, говорят так, как будто само это понятие совершенно очевидно³⁰⁹ и однозначно, а во-вторых, подчеркивают относительность их значений.

В принципе, мы вообще предложили бы отказаться от понятия «длительность» в музыкальной теории, а заменил бы его понятием «весомость». Но отдаю себе полный отчет в невозможности подобного предприятия. Так что прошу воспринять данное предложение, как полемически направленное, как попытку обратить внимание на принципиальную неточность этого термина в тактовой ритмической системе.

³⁰⁹ К сожалению, не только в учебниках элементарной теории. В уже цитировавшемся «Анализе музыкальных произведений» Л.Мазеля и В.Цуккермана понятие длительности и времени тоже используются нерелевантно, как будто уж что-то, а с ними-то все в порядке: «Ритм как временная закономерность, есть организация звуков по их длительностям. Такое понимание ритма в тесном смысле вполне правомерно с научной точки зрения, ибо временная организованность, движение во времени выражается, прежде всего, в определенных соотношениях длительностей, более сложные или широкие понимания ритма в конечном итоге опираются на эти соотношения». Хотелось бы спросить – откуда такая убежденность? Ведь это явно ошибочное утверждение по отношению к музыке, которая является здесь предметом анализа. Но такова скрытая мощь «тик-так» предрассудков.

Поясню, что имеется в виду. Существует, по крайней мере, два типа измерения чего бы то ни было. Одно – собственно измерение, когда мы сопоставляем нечто, принятое за эталон, с тем, что нам нужно измерить, то есть, используем тем или иную «линейку» для измерения. При этом у нас есть некая единица измерения (миллиметр, секунда, грамм и т.д.). Но существует и другой тип измерения, который мы обычно называем не измерением, а *счетом*. Скажем, первый тип измерения это «пять секунд», где каждая секунда равна другой, а другой тип, счет – «четыре яблока». В последнем случае нас интересует только количество яблок, поэтому не важна величина каждого отдельного яблока. Так вот, счет долей в тактовой системе, или счет «длительностей», напоминает скорее пересчитывание яблок, чем измерение времени. Яблоко может быть маленьким, а может быть большим, при этом в нашей ситуации важно, что это именно первое, или четвертое яблоко. Если мы поставим фермату над восьмушкой, или четвертью в такте, они от этого не превратятся в другие длительности³¹⁰, так как сохранят свое *тактовое «место»*³¹¹, а, следовательно,

³¹⁰ Но обратное – неверно. В описании ритмики Шостаковича («Вопросы ритма...» с.108) В.Н. Холопова приводит пример, из начала 2 части 9-ой симфонии, когда с ее точки зрения можно было бы записать четверть как восьмушку с ферматой.



Исследовательница считает, что Шостакович, стремясь к точному «времяизмерительному» определению длительности ферматы пожертвовал регулярностью такта (авторская запись):



На самом деле и исполнительски и структурно запись с фермой или без - функционально совершенно разные вещи. Здесь не обойтись без применения принципа креативности. Ферма предполагает выразительную *остановку* (буквальное значение термина) на доле, и это выражается в остановке руки дирижера, а запись Шостаковича ни в коем случае не предполагает остановки, но непрерывный переход, перетекание от второй четверти к паузе, которая также непрерывно перетекает в следующую интонируемую четверть. Что не исключает агогики, которая здесь вполне уместна. И как раз авторская запись Шостаковича показывает, что он мыслил не времяизмерительно, а процессуально-тактово, функционально.

³¹¹ Появление здесь понятия «места» - «топоса» – не случайно. На самом деле очень сложно описать и незвучащую метрическую структуру, и ритм вообще как структуру *топологическую*. Проблема в том, что мало кого может увлечь такая идея, в силу ее сложности. Хотя именно она, если уж сопоставлять музыку и математику, наиболее близка структуре метрики музыкального искусства, а вовсе не школьная геометрия или школьная теория чисел (арифметика). Я бы хотел обратить внимание теоретиков также на другие отделы высшей математики, в связи с проблемой континуума и оценить красоту аналогии, которая с таким блеском и артистизмом была проведена еще в начале XX века О. Шпенглером. (см. «Закат Европы», т.1 М. 1993, пер. К.А. Свасьяна, с.212-213) При этом речь не идет ни в коем случае о применении «математических методов» в описании музыкальных закономерностей. Применение таких методов скорее разрушает специфическую строгость гуманитарного исследования. Наоборот, речь идет о метафорических «поэтических» аналогиях, помогающих увидеть экзистенциальное единство науки и искусства. Но также и единство их конструктивных идей. На возможность и даже необходимость использовать язык как поэтическое, метафорическое описание явлений, недоступных непосредственному наблюдению в физике высоких энергий обращал внимание Н.Бор. См. Н.Бор Атомная физика и человеческое познание. М. 1961. Тем более уместны тонкие метафоры из области естественных и точных наук по отношению к искусству, если мы пользуемся ими, отдавая себе отчет, что речь идет о параллелях креативно-

но, *функцию*. Так происходит в случае с ферматой, когда агогическое изменение выписано автором, так обстоит дело и с бесконечной агогической вариантностью реального исполнения, не нарушающем, однако наше чувство «правильности» ритмического рисунка и метроритма вообще.

Опираясь на исследования М.Харлапа, я, вслед за ним, утверждаю, что *в тактовой ритмической системе нотные «длительности» перестали обозначать не только абсолютные, что уже давно принято теорией, но и относительные временные значения*. Это не значит, что точные математические отношения по длительности совершенно исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко, это значит, что эти отношения становятся второстепенными, *вспомогательными*.

Прочитую пассаж из статьи Харлапа, специально посвященной этой проблеме³¹² «...нотные знаки постепенно из обозначений строго соизмеримых реально звучащих длительностей превратились в обозначения психологической весомости. В акцентной ритмике длительность теряет самостоятельное значение и становится дополнительным

образного характера. Что не исключает, между прочим, как точность метафор, так и наоборот, возможную их поверхностность.

³¹² Это последняя опубликованная при жизни замечательного ученого работа, когда он сам был уже не в состоянии подготовить ее ни к докладу на конференции, ни к печати. Подготовку эту проделал автор настоящего исследования, с ведома и разрешения автора, доклад на конференции был прочитан Вл. Гениным в отсутствие автора, редакторскую работу осуществила И. Барсова. После смерти М. Харлапа, был издан полный вариант этой статьи: Нотные длительности и парадокс их реального значения. Музыкальная академия №№1,2,1997. Подготовка текста М. Аркадьева.

средством выявления акцентной структуры, понимаемой как система чередования между собой более «тяжелых» и более «легких» моментов. Если соотношения длительностей оказываются средством выявления соотношений звуков по их психологической, аффективной весомости, то тем самым открывается путь к пониманию возможности агогических отклонений вплоть до тех крайностей, примеры которых были приведены выше. Временные соотношения можно варьировать как угодно сильно, если при этом акцентные, «весовые» соотношения достаточно ясно выражены другими средствами. Секрет ритмической ясности при таких деформациях, очевидно, заключается в сохранении того же акцентного инварианта, *тех же уровней весомости*. Интуитивное понимание нотных величин как указаний на такие уровни заставляет иногда композиторов нарушать традиционные правила музыкальной орфографии и предполагаемые этими правилами арифметические соотношения.... именно представление о чисто психологической весомости звука побудило Рахманинова нотировать фигурации фортепианной партии Второго концерта в одних случаях восьмыми, в других – шестнадцатыми, причем в метрической доле (половинная нота) число восьмых может достигать до 9, а число шестнадцатых падать до 7... странные 8 шестнадцатых на четверть имеются в «Дон Жуане» Р.Штрауса... Из последних примеров видно, что соблюдение указанных в нотах длительностей иногда оказывается не только не нужным, но и вообще *невозможным*. Конечно, в огромном большинстве случаев такое арифметическое соблюдение возможно, но при этом оно будет восприниматься как «не музыкальное». *Но необходимо осознать, что обычная теория просто пренебрегает фундаментальным противоречием между весовыми и временными представ-*

лениями, противоречием, существовавшим еще со времен развитой барочной нотации... специфически музыкальный метр – такт, со всеми его делениями и подразделениями, – в отличие от средневековой мензуры служит для измерения только собственно музыкального, внутреннего времени. По отношению к физическому времени эта «линейка» оказывается резиновой, способной как в целом, так и в отдельных частях растягиваться и сжиматься в самых широких пределах.³¹³»

Критическое замечание к процитированному отрывку понятно – то, что М.Харлап, следуя онтологическому предрассудку, называет «психологической весомостью» есть проявление гравитационной природы метроритмических явлений. Это не значит, что гравитационность лишена «психологичности» – наоборот, но мы напомним здесь наши рассуждения о «субъект-объектности» музыкальной реальности, и о том, что теоретическое музыкознание имеет право говорить о своих феноменах без ссылок на психологические понятия, просто, чтобы остаться *музыкознанием*.

В качестве основного теоретического итога этого рассуждения мы предлагаем называть новоевропейскую акцентную музыкальную ритмику более точным понятием – **гравитационная ритмика**³¹⁴. «Дли-

³¹³ М. Харлап Нотные длительности и парадокс их реального значения.(Заметки о специфике музыкального времени и его нотации)// *Ars Notandi*. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского, сб. 17. М.1997. С.83-84

³¹⁴ Обращаю внимание на удивительную параллель между гравитационной природой новоевропейского музыкального времени и вообще значением теории тяготения для этой культуры. От фундаментальных открытий Ньютона это привело к Общей теории относительности.

тельности» на самом деле не длительности, а «весомости», но, повторим, изменение этого термина мы считаем важным, но радикальным, скорее всего оно не приживется. Необходимо просто помнить об условности понятия «длительность». Метр в этой системе – гравитационно-пульсационный континуум, или гравитационно-топологическое время-пространство.³¹⁵

Любой пульсационный элемент (место, топос, *доля*³¹⁶), элемент весомости этого поля (вне зависимости от того звучит он или нет) соответствует понятию «длительности» в привычной терминологии.

тельности Эйнштейна, являющейся вместе и теорией гравитации и теорией пространства-времени. Парадокс заключается в том, что новоевропейская музыка в своем глубинном отношении к времени *опередила* временные и гравитационные открытия XX века. Подробнее об этом культурном парадоксе и возможности его разрешения см. Заключение.

³¹⁵ Идеальным здесь был бы термин Бахтина «хронотоп», если бы не его нагруженность совсем другими ассоциациями. Метр как «гравитационный хронотоп» – очень точное понятие. Могу его предложить на обсуждение.

³¹⁶ Понятие «доля» в применении к метру на самом деле из всех применяющихся в стандартной теории понятий наиболее точно выражает сущность гравитационной метрической структуры. Метрическая доля, доля времени, мыслимого как бергсоновское «дление», должны пониматься так, как нам обычно и хочется их понимать – ведь мы отдаем себе отчет, что на долю может приходиться либо пауза, либо звук. Надо просто быть последовательными и отдать, наконец, себе отчет, что последовательность живых пульсирующих долей *независима* от звукового наполнения, континуальна и не хронометрична по природе. «Доля» - это именно гравитационное место, топос, но не абстрактное место и не отвлеченный топос, а элемент непрерывного и живого временного потока, несущего на себе звуковую конструкцию, и взаимодействующего с ней. Нельзя забывать и о креативной и об интросубъективной сущности этого взаимодействия.

Время-пространство – именно в таком порядке понятий, так как качественно-временная, процессуальная сущность этого континуума для нас принципиальна. *Это не континуум «длительностей»³¹⁷, а континуум-дление, если брать темпоральный аспект и континуум «весомостей», если брать аспект гравитационный.*³¹⁸

Как видим, предлагаемый нами способ описания является, на самом деле, просто более последовательным проведением фундаментального гравитационного принципа Римана. Отличие состоит, во-первых, в приписывании соотношений «легкое-тяжелое» метру, поэтому не как воплощение регулярности гармонических каденций, а как автономный незвучащий пульсационный континуум; во-вторых мы приписываем эти качества не только метрике, но всей новоевропейской ритмике как таковой.

Временные отношения в этой системе носят не количественный, но качественный, иррациональный, принципиально агогический характер. Агогика, *rubato*, вариантность временных соотношений – не эксцессы, а фундаментальное свойство системы. Эксцессом здесь будет именно «метрономичность» исполнения³¹⁹.

³¹⁷ Еще и еще раз напомним, что музыкальное время не хронометрично и не метрономично. мы предлагаю свой термин – «хроноартикуляционная структура». Артикуляция времени не предполагает его измерения в обычном смысле этого слова. О природе счета долей мы уже говорили.

³¹⁸ Подробнее о понятиях «длительность» и «дление» см. М.А. Аркадьев, ук. соч. С.9.

³¹⁹ Одно из устойчивых недоразумений заключается в отождествлении метричности и метрономичности. Оно встречается даже у самых крупных музыкантов, например у Г. Нейгауза. Предлагаю решительно разделить эти понятия. С точки зрения природы новогоременного метра *метром аметричен*, а не только «аритмичен», как заметил тот же

Теперь вернемся к Вариациям ор.27 А.Веберна. Это образец тонкой и виртуозной работы композитора с упругостью и пластичностью незвучащей материи музыки, с незвучащим пульсационным континуумом. Но сам фундаментальный принцип такой работы не отличается от новоевропейских ритмических методов, с чем, мы уверены, сам Веберн с удовольствием бы согласился. Попробуем записать несколько фрагментов Вариаций с отдельной строчкой, на которую выведем незвучащий метрический пульс и посмотрим, какого типа взаимодействия становятся видны при такой записи:

А.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'А.'. The top part consists of two staves of music, likely representing the right and left hands of a piano. The bottom part shows a rhythmic continuum, which is a series of notes with a wavy line above them, indicating a continuous, non-rhythmic pulse. The text 'незвучащий метрический континуум' (non-sounding metric continuum) is written below the continuum. Above the continuum, the text 'агогические микроакценты' (agogic microaccents) is written, with small circles above each note in the continuum, indicating the placement of these accents.

Нейгауз. Потому и невозможно играть под метроном, что он нарушает агогическую природу гравитационного метрического континуума. Метроном не метричен, а хронометричен, от слова «хронометр». Природа же хроноса и метра в музыке прямо противоположна природе физического времени и его измерения, за исключением одного момента – и то и другое обладает непрерывной природой. Правда, современная физика не чужда идее квантования времени. Но это, как говорится, уже совсем другая история.

В.

wieder ruhig
 56 57 58 59
 subito *pp* *p* *p* *pp*
 ритмические микроакценты
 незвучащий пульсационный континуум

rit 60 tempo 61 62 63 64 65 66
pp *p* *pp* *ppp*
 rit molto

Во-первых, симметричность ритмической структуры, возникающая при «квантитативном» прочтении первых тактов 1 части при гравитационном анализе оказывается несимметричной. Экспрессия Веберновского высказывания принципиально меняется, когда звуки, которые приходились на гравитационно слабые доли в первом четырех-

такте, стали совпадать с гравитационно сильными и наоборот. А *gis* первой октавы превратился в выразительную синкопу в начале второго предложения.

Во-вторых, тончайшая агогика, неотъемлемая от музыкального мышления Веберна, реализуется как агогика самого незвучащего континуума. То есть, как *rubato* живого метрического пульса, существующего всегда *одновременно* со звуковым материалом и *влияющего* на его временное бытие. Все это требует самого пристального исполнительского внимания и креативного усилия. Психологически как раз проще мыслить эту музыку инерционно – как красивый и сложный симметричный узор³²⁰.

То, что нам реально предлагает Веберн, связано с маленьким исполнительским «подвигом»: внутренне пульсировать «на три» шестнадцатыми,³²¹ выразительно и непрерывно создавать эту микрогравитационную ткань – и одновременно интонировать микромотивную структуру с максимальной степенью экзистенциального проживания. Это, скорее, напоминает экспрессию и напряжение при исполнении медленных частей из «Гольдберг-вариаций» Баха (особенно № 25).

Также и кода III части оказывается внутренне предельно напряженной и выразительной. То, что для «чистого» слушателя предстает как успокоение и прощание, для читателя-исполнителя – обостренно

³²⁰ Как это делает Э. Денисов в своем виртуозном анализе этих Вариаций. См. его «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники», М. 1986, с.168-206.

³²¹ Которые, напомним, обозначают здесь не метрономически понятые «длительности», а уровень пульсации в гравитационной метрической сетке, обладающей собственными агогическими «степенями свободы».

и волнующе «болезненно». Здесь нельзя еще раз не вспомнить О.Мандельштама: «...когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы... бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки, в страстотерпца бесконечно малых. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите Данта, он это слышал».³²²

Упоминание Брамса не случайно: как раз кода Вариаций Веберна представляет собой прямую аналогию с брамсовским временным языком. Пример, который сразу приходит в голову: кода Вариаций на тему Шумана. Здесь синкопированная партия правой руки существует как бы в совершенно другом пространстве-времени по отношению к «пассакальному» ходу баса. Несмотря на то, что бас «озвучивает» для нас сильные доли, его тембровая, смысловая и динамическая удаленность от синкопированной ткани приводит к эффекту расщепления временных пластов, что, кстати, требует незаурядного исполнительского мастерства. Мы уверены, что эта необычная кода и, обратим внимание, именно вариационного цикла присутствовала перед внутренним взором Веберна при написании коды ор. 27. Обращаем внимание даже на некоторое визуальное сходство этих фрагментов:

³²² Мандельштам О. Разговор о Данте. М. 1967. С. 41.



Мандельштам остро чувствовал сверхнапряжение музыкального и поэтического микровремени у Брамса и Данте, в то время как современные теоретики хотят его видеть только у Веберна.

Веберновская фундаментальная структура ритма предстает как взаимодействие незвучащего экспрессивного континуума с его пульсационной структурой и «брошенных» на него звуковых образований. Вся сопротивляемость, осязаемость и гибкость временной ткани определяется здесь жизнью «незвучащей» материи, незвучащего «времени-энергии», которую необходимо сотворить и как непрерывность и как пульс. Все *accelerando* и *ritenuto* осуществляются на уровне незвучащего пульса, это принципиальное требование нашему слуху, нашей креативности и «исполнительскому порыву». А все паузы получают свою реальность и семантику, всю свою тематичность как следствие внутренней жизни «незвучащего» на протяжении всего произведения. Паузы, как уже говорилось – лишь *просветы* «незвучащего» в ткани музыкального развертывания.

Что означает это требование креативной работы с «незвучащей материей»? Ни что иное, как внимание к *дирижерскому* прочтению текста, необходимость «отслаивания» в сознании исполнителя «внутреннего дирижера» от самого процесса звукоизвлечения. Это, между

прочим, совершенно не отвлеченное, а сугубо практическое, чисто профессиональное требование. Только обладая в сознании двумя как бы независимыми структурными рядами, вернее двумя пластическими и выразительными потоками – незвучащим и звучащим, исполнитель обретает возможность воплощать всю полноту их взаимодействия.

Дирижерское искусство, фигура дирижера оказывается глубоко эмблематичной для западноевропейской музыкальной системы. Дирижер понадобился в истории развития исполнительства как *визуальное воплощение* двойственной природы музыкальной материи. Структура дирижерской мануальной техники, структура исполнительской дирижерской сетки, адекватный пластический образ которой упорно искался на протяжении всего XIX столетия, представляет собой реализацию экспрессии, непрерывности, пульсационности и агогичности временного потока. «Философия дирижирования» приобретает в связи с этим особую глубину и строгость. Дирижер действительно оказывается некоей *«метафизической»* фигурой, в том смысле, что представляет глубинную временную сущность музыкального процесса, саму незвучащую природу музыкального времени.

Особое письмо Веберна заключается в его стратегии обострения внутреннего живого взаимодействия времени-энергии и звука. Не пространство молчания, как выражение особой функции паузы и тишины у Веберна (что лежит, в общем, на поверхности), *а пространство молчания как сама структурная первооснова временного бытия*

музыки³²³. Синкопированная ткань Веберна возникает именно там, где Веберн хочет усилить наше переживание глубинной незвучащей структуры времени. И в этом он сущностно принадлежит к типу отношения ко времени всей европейской традиции, начиная с Баха³²⁴.

Для иллюстрации того, как в этом аспекте взаимосвязана линия Бах – Бетховен – Веберн, приведем два примера с небольшими дополнительными комментариями.



Напомним, что в фуге g-moll из 2 тома «незвучащая» первая доля должна быть (момент долженствования здесь связан с исполнительским заданием, выраженным в тексте) *тяжелее второй*. Первая доля – это как бы точка притяжения, *гравитирующая зона* во временном потоке, который мы воспринимаем только в том случае, если одновременно творим его нашим внутренним слухом, опирающимся на авторскую запись. Конечно, для «чистого» слушателя, не знающего баховской записи, эта структура не будет воспринята вплоть до появления других голосов, которые «озвучат» тяжелую долю такта.

³²³ Понятие «пространство молчания» введено А.В. Михайловым. См. его «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна» \ А.В. Михайлов Музыка в истории культуры. М. 1998. С. 111 – 127.

³²⁴ С большой долей уверенности можно сказать, что речь идет о выраженной на письме и в самой структуре музыкального процесса *метафизике «фаустовской» западноевропейской музыкальной культуры*

Но разве от этого (и здесь мы вновь возвращаемся к проблеме «онтологического предрассудка») это начальное взаимодействие внутреннего, незвучащего гравитационного акцента и звучащего динамического становится менее *реальным*? Допустить это невозможно просто из элементарного уважения к намерению композитора, выраженного в нотном тексте. Более того, мы имеем здесь дело с *тематической функцией паузы*. Здесь тематично не только *соотношение* паузы и тона, но само упругое столкновение двух независимых *сингулярных* (если мне будет позволено предложить подобный термин) мотивов – экспрессивной паузы и риторического возгласа. На такой тип письма опирается Веберн в своем насквозь пронизанном синкопичностью языке, в своем отношении к паузе как тематическому материалу.

Подробность работы Баха с паузой, которая, подчеркнем еще и еще раз, является только «просветом» незвучащего континуума, проявляется в *различной функции* первого и второго паузирванного момента в рассматриваемой теме. Синкопированный тон «d» связан не только с первой паузой в такте, но и с последующей, которая энергично вторгается своим акцентированным упругим молчанием и «срежает» его звучание. Мало того, что тем самым тон оказывается в напряженной пульсирующей среде и начинает с ней интенсивно взаимодействовать. Мало того, эта двойная связь обнаруживает сам факт непрерывности временного потока как бы *еще до и независимо* от «брошенного» на него звукового материала. Структура происходящего здесь определяется тем, что первая пауза – тематична, сингулярна, представляет собой *паузу-мотив*, а вторая пауза – нетематична, не-сингулярна, а несет амбивалентную функцию разрыва-связи в потоке развертывания.

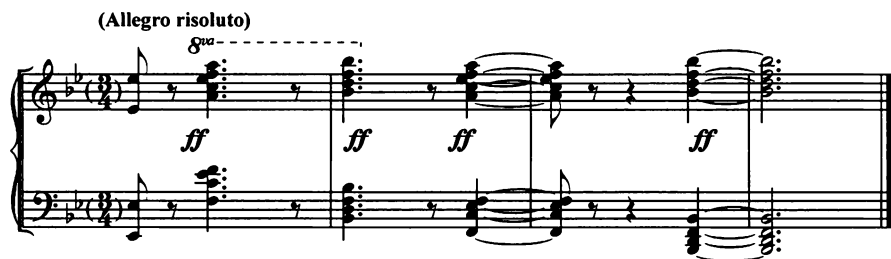
Благодаря интенсивности этой паузы произнесение следующего далее кварттового мотива становится упругим и оформленным. Пауза-«восьмушка», находящаяся на третьей, относительно неустойчивой доле такта, становится точкой упругого отталкивания для ямбического возгласа. Еще один уровень пульсации озвучивается в четвертом такте темы – это «осевой» пульс восьмых, данный здесь в виде пульсирующей звучащей точки. Теорию баховского незвучащего «осевого пульса» мы подробно изложили в 4 и 5 главах, и сейчас не будем на этом специально останавливаться. Важно, что этот «осевой пульс» как способ работы с незвучащим континуумом позволит перейти мне к анализу примера из Largo сонаты op. 106 Бетховена.



Пример уникален для истории европейского нотного письма тем, что Бетховен собственной рукой – словами, метрономом и длительностями(!)³²⁵ – указал здесь «незвучащий», неакустический внутритактовый уровень «осевой пульсации». Отвлечемся от факта уникальности этих указаний и спросим: для чего это сделано? Для реализации

³²⁵ Которые, напомним, обозначают здесь не метрономически понятия «длительности», а уровень пульсации в гравитационной метрической сетке, обладающей собственными агогическими «степенями свободы».

синкопирования на микроуровне ткани, при полном сохранении возможности тонкой агогики исполнения. Вот уж, действительно, образец «музыки на бумаге», не уступающий ничем Веберну в изощренности и «смягчении ритмических переходов», по выражению Стравинского. В конце эпизода (Темпо I) – пауза на тяжелой доле такта, в момент полной смены темпа, да еще с фермой, да еще с продолжением синкоп шестидесятьчетвертыми на фоне «незвучающего» пульса шестнадцатыми. Насколько для Бетховена был тематически важен этот синкопированный ритм, насколько он мало в этом отношении заботился о слушателе, и насколько он полагался на эффект «музыки на бумаге», направленный на креативное преобразование исполнительского процесса, говорят уже знакомые нам последние такты финала Hammerklavier.



Мало того, что эти синкопы в такой темповой и гармонической ситуации почти невозможно услышать и записать под диктовку. Но они, эти сверхнапряженные синкопы, поставлены Бетховеном в момент *заключительного автентического каданса громадного сонатного цикла*. Вот это – действительно удивительный, спорный и уникальный случай, понятный только в горизонте исключительной тематиче-

ской значимости синкоп в Hammerklavier'e. Но, почему-то, он полтора столетия никого особенно не беспокоил. А мягкое, тонкое, выразительное, вполне брамовско-шумановское по внутренней форме синкопирование Веберна стало предметом беспокойства.

Слова Д. Шнебеля о «бессмысленности» ритма коды ор.27 в довеберновской музыке кажутся теперь просто недоразумением, наивным выдаванием желаемого за действительное, и демонстрируют элементарное невнимание и отсутствие подлинного интереса к «старой» музыке. Последней приписываются более примитивные способы организации, с целью в критическом упоении третировать довеберновскую музыку с «левых» позиций³²⁶. При этом обнаруживается, естественно, и недостаточно тонкое понимание самого Веберна.

Несомненно, что Ю.Н. и В.Н. Холоповы не могут солидаризироваться с такой точкой зрения. Но, как мы уже говорили, это частично происходит из-за не проясненных до конца теоретических предпосылок. В небольшом разделе, специально посвященном метру и ритму у Веберна, находим несколько показательных для нашего обсуждения высказываний. Они достаточно убедительны и показывают точность аналитической интуиции. Эти цитаты опять свидетельствуют о том, как теоретическая мысль вплотную подходит к идее незвучащего пульсационного континуума, но отступает в самый последний момент под властью фоноцентрических «комплексов»: *«Вуалирование (кур-*

³²⁶ Впрочем, мы далеки от того, чтобы всерьез осуждать этого автора, он, несомненно, имеет право на свою точку зрения. Тем более, что даже О.Мессиа́н не удерживается, чтобы не выразить свою неприязнь к «метричности» предшествующей ему музыки. Что лично мне представляется классическим проявлением тех предрассудков, о которых мы говорил выше.

сив мой. – М.А.) метра и его сильнейшего фактора – тяжелой доли – иногда доводится Веберном до полного *отсутствия каких-либо звуков* (курсив мой. – М.А.) именно на тяжелых долях. В вариациях ор.27 на всем протяжении коды финальной части (с т.55) *ни разу* (курсив авторов) не берется *ни одного звука* (курсив мой. – М.А.) ни на одной из тяжелых долей такта! С предельной отчетливостью здесь пропускает также *новая роль паузы* (курсив мой. – М.А.), которая везде ощущается как своеобразный *тематический (!)* (курсив и восклицательный знак авторов) Веберновский метр есть такая «атональность метра», которая представляет собой *скрытую* (курсив мой. – М.А.), завуалированную «тональность»³²⁷.

На предыдущей странице авторы еще ближе, совсем вплотную подходят к идее незвучащего временного континуума. Более того, в нотном примере из ор.10 № 1, они уже просто его выводят на отдельную строчку («время: Б»). В примере В.Н. и Ю.Н. Холоповых происходит визуальное расщепление звука и времени (сохранена пунктуация авторов, у Веберна затакт одна восьмая) :

Sehr ruhig und zart

ppp dolcissimo

pp

звук А

время Б

Я полагаю, что здесь аналитические интуиции критикуемых авторов и теоретические позиции, предложенные в моей работе, становятся чрезвычайно близки. Но различия, при всей своей минимальности,

³²⁷ Музыка Веберна. С.78

очень показательны – строчка «звучащего» у Холоповых *не совпадает с записанным Веберном метром*, то есть звуки записаны в метре 3/4 вместо авторского 2/4 с триолями. Классический пример «репрессии письма». Но ведь авторы буквально в предыдущем абзаце пишут: «Таинственным образом все сочинение в конечном счете оказывается закономерно метричным и притом именно таким, как *это записано композитором*»(курсив мой. – М.А.)³²⁸.

Я вижу в этих противоречиях текста проявление внутренней борьбы между, несомненно, присутствующей у авторов интуицией «незвучащего континуума», и безотчетными фоноцентрическими и грамματοлогическими предрассудками. Эти предрассудки удерживают их от формулировок, предлагаемых мной в теории «незвучащего», и это так сказать «архетипично». Мы полагаем, что перед нами выраженная непосредственно в научном тексте внутренняя драма теоретического мышления. Эта драма носит отнюдь не только индивидуальный, а, интересубъективный и исторический, относящийся к сознанию большинства профессиональных теоретиков характер.

Приводимые со слов пианиста Штадлена в первой книге Холоповых о Веберне интереснейшие пометки и комментарии композитора к

³²⁸ Если бы Веберн мыслил несколько более «времяизмерительно», ничто не помешало бы ему это записать в полиметрической форме, тем более у него был прекрасный классический пример такой записи из финала 1 акта «Дон Жуана» Моцарта. То, что Веберн не воспользовался письменным выражением полиметрии говорит о тонкой агогической природе его внутреннего пульса и интонирования. Моцарт же в указанном примере потому и выписал несколько разных метров одновременно, что хотел подчеркнуть некоторую комическую «механичность» их соединения, и, тем самым обнаружил количественный генезис используемых им танцев.

Вариациям, тоже весьма показательны в нашем контексте. Знаки «vibrato», собственоручно поставленные Веберном в т.2 и 3 I части, свидетельствуют, как справедливо говорят авторы о «скрытой экста-тичности», представлявшей здесь Веберну. Но замечание авторов, что эти знаки «не выполнимы на рояле» – фоноцентрично. Многие из того, что пишется в тексте и остается элементом музыкальной струк-туры не выполнимо с чисто акустической точки зрения ни на рояле, ни на любом другом инструменте, но выполнимо с точки зрения це-лостного читательско-исполнительского процесса. В данном случае, как мне кажется, Веберн знаком вибрато отметил важные для него внутренние *гравитационные акценты*, которые, кстати, могут быть выражены в звучании микроагогической акцентуацией. Веберну, не-сомненно, было необходимо здесь сохранить основной незвучащий тернарный пульс, непосредственно влияющий на интонирование мо-тивов.

Так же – и в 3 части Вариаций. Мне представляется несомненным, что упомянутое Штадленом изменение расстановки тактов в финале, путем введения вторичных тактовых черт, «для удобства» ритмиче-ского чтения, прямо противоречит упомянутому им же и цитирован-ному Холоповыми требованию Веберна слышать здесь выразитель-ные синкопы. Вообще никакое не открытие, что синкопа после паузы для Веберна – конститутивный ритмический элемент³²⁹. В случае с

³²⁹ Насколько для Веберна столкновение паузы и звучащей материи было важно, говорит, например, первый такт Кантаты ор. 29. Здесь три аккорда, записанные целыми, предворя-ются половинной паузой и такт записывается на 7/2, в то время как повторное проведение этого материала в 6 такте записано без начальной паузы и на 6/2. Ясно, что Веберну была принципиально важно начать сочинение именно с паузы, причем заставляющей при испол-нении воспринимать это начало несколько более неустойчиво в ритмическом отношении,

третьей частью Вариаций мы почти уверены, что изменение тактовой нотации – инициатива Штадлена. Но, даже если, что вполне возможно, данное изменение в процессе работы предложил сделать сам Веберн, это демонстрирует всю глубину и укорененность неосознаваемого фоноцентризма и тенденции к «репрессии тактового письма» в европейском музыкальном менталитете. Здесь мы готовы защищать письмо Веберна от самого Веберна. Ведь веберновская экстатическая или медитативная синкопичность возможна только на фоне незвучащего пульсационного континуума, на фоне живой метрической сетки³³⁰. Изменение же метра путем сдвигания тактовых черт уничтожает авторские синкопы. Веберн мыслил в рамках записанного им самим метра, даже тогда, когда собственно звуковые конструкции отступали на задний план. Недаром Веберн так громко и взволновано считал, по свидетельству Штадлена, в *паузированном* 44-м такте три удара *accelerando*: раз, два, три! А затем сразу, на паузу следующего такта менял темп пульса.

Это свидетельствует, как совершенно правильно пишут Холоповы, что «пауза, пульсация продолжающегося в ней времени для Веберна заключала в себе музыку»³³¹. Именно так, только это не столько ха-

чем если бы это было записано на б/2. Отметим, что начиная с ор.29 для Веберна характерна более частая смена титульного метра, что свидетельствует о некотором изменении временного мышления в сторону «времяизмерительности». Но в силу сохранения существенной и тонкой роли синкопы, ничего подобного откровенной квантитативности Мессиаана мы у Веберна не встретим

³³⁰ О чем писали также В.Н. и Ю.Н. Холоповы: «Музыка Веберна» С.77

³³¹ их же: «Антон Веберн» С. 103

ракторная черта стиля Веберна, сколько характерная черта новоевропейской ритмической системы в целом. В этом эпизоде, кстати, видно, что как исполнитель Веберн принадлежал к позднеромантической, экспансивно-экстатической традиции, и ничуть этого не стеснялся. Я убежден, что то же самое касалось его и как дирижера.

Кода Вариаций ор.27, которая является для нас ключевым фрагментом Веберна в первой части этой главы, написана так, что обнаруживает как бы самую сущность, самую природу нововременного метритмического мышления. Но обнаруживает ее, несомненно, в концентрированной, феноменологической форме. Этот факт и позволит нам перейти от разговора о связи Веберна с традицией к параллелям между музицированием Веберна и философствованием его современника – создателя феноменологии Э.Гуссерля.

II.

Музыка – это душа, которая сама себя вычисляет, не сознавая этого.

Г.В. Лейбниц

Язык сам по себе является теорией.

Г.Гийом.

При разговоре о Веберне мне представляется немаловажным сохранить связь его музыкальных идей не только со всей предшест-

вующей ему новоевропейской традицией, но и с общими интеллектуальными процессами в европейской культуре и науке первой половины XX века. Речь идет, в том числе, о внимании как гуманитарной, так и естественнонаучной мысли к *проблеме первичных элементарных составляющих мира*, так сказать “новый атомизм”.

К этой интеллектуальной тенденции следует отнести такие на первый взгляд совершенно различные явления, как психоанализ Фрейда, теорию архетипов Юнга, гештальт-психологию, структурную лингвистику Ф. Соссюра и Пражского кружка, квантовую теорию Планка-Эйнштейна-Бора, генетику и молекулярную биологию, теоретические и художественные представления таких мастеров живописи как Брак, Пикассо, Мондриан, Кандинский, Малевич, Филонов, конструктивизм и так называемую «органическую» архитектуру Корбюзье, трансцендентальную феноменологию Гуссерля, фундаментальную онтологию Хайдеггера и т.д. Всем им свойственно то, что можно назвать “редукцией к прафеноменам” с дальнейшей попыткой нового синтеза.

Понятие редукции нужно здесь понимать в гуссерлианском смысле. Речь идет об операции “вынесения за скобки” того, что мешает проникнуть к последним структурным основаниям, «элементарным частицам» предмета, будет ли это структура атомного ядра, или живописная плоскость, или архитектурное пространство, или бессознательное психическое, или *Dasein*, или трансцендентальное сознание Гуссерля. Но при этом оказывается, что “элементарные частицы” устроены *неклассическим* образом, то есть, грубо говоря, они не элементарны, а представляют собой сложную, концентрированную реальность.

В течение всей работы, я, с одной стороны, обращал внимание на генетическую связь используемого мной метода с феноменологией, но, с другой стороны я хотел бы всячески подчеркнуть принципиальное отличие моих описаний от трансцендентальных анализов великого основателя феноменологического движения.

Главное различие заключается в том, что мой метод носит в основном прикладной музыкально-аналитический характер, и относится, как сказал бы Гуссерль к «региональной», а не всеобщей онтологии. Сверхзадача же Гуссерля, которую он решал всю жизнь, заключалась в попытке строгого описания сущности того, что он сам называл “чудом из чудес”, а именно чистого поля абсолютной субъективности, трансцендентального сознания, трансцендентального Ego, их чистого бытия. Его замысел носил дерзкий, радикальный характер, отсюда и радикализм его трансцендентальной редукции – все возможные миры, данные нашему сознанию, независимо от их онтологического статуса, должны быть “выключены”, чтобы сознание с его смыслами и сущностями осталось наедине с самим собой в своей чистоте и абсолютности. Только это может привести к построению “философии как строгой науки” по мысли Гуссерля.

И именно этот проект, сам философский радикализм Эдмунда Гуссерля, приведший к описанию сложнейшей феноменологической структуры потока первичного сознания, с фундаментальной ролью временных отношений, парадоксальным образом, как бы помимо той методологии, которую я использовал в настоящей работе, связана с радикалистскими эстетическими замыслами Антона Веберна.

В определенном смысле, и это моя основная гипотеза, в некоторых своих аспектах творчество Веберна – это своего рода *трансценден-*

тальная музыкальная феноменология, в построении которой можно усмотреть некоторые принципиальные аналогии с творчеством Гуссерля. Поясню свою мысль. Мы можем говорить, по крайней мере о двух разных типах или модусах взаимоотношения музыки и философии.

Один – это, **философствование о музыке**. То, что сами композиторы, или исследователи могут осмыслить как мировоззренческие основания семантического или структурного построения произведения, или всего творчества композитора. Другой модус, несколько более, с моей точки зрения, трудный, можно обозначить как **философствование самой музыкой**. В рамках этого подхода можно поставить парадоксальный вопрос – возможно ли так описать структуру произведения, чтобы выявить способность музыкальной структуры как бы проблематизировать «саму себя» и проблематизировать фундаментальные основания того языка, которым пользуется композитор для создания этой структуры.

В моей попытке говорить о параллелях между Гуссерлем и Веберном, будут, конечно, чередоваться два этих типа. Но наиболее интересным мне представляется второй. Другими словами вопрос, особенно меня волнующий – каким образом мы могли бы понять музыку Веберна как некий способ философствования? *То есть, как Веберн философствовал своей музыкой, то есть своими музыкальными структурами, которые могут быть поняты как инструмент философствования?* Задача эта, на самом деле, в определенном смысле до конца неразрешима, так как мы все равно вынуждены будем «переводить» с музыкального языка на вербальный. Но в этом «переводе» я бы хотел сохранить отношение к музыкальному языку Веберна, как к

языку, который является как бы своей собственной теорией, своей собственной философией по внутренней организации.

Так в моем описании столкнуться два метода, вернее два сильно удаленных друг от друга уровня одного метода. С одной стороны мы попытаемся хотя бы на небольшом материале показать какие мыслительные элементы и аналитические результаты самого Гуссерля находят свои параллели в творчестве Веберна (если это удастся, это само по себе уже будет большая удача). С другой стороны, для достижения этой задачи, для описания самих музыкальных структур мы должны будем использовать свой собственный феноменологический инструмент, который позволил нам анализировать основные свойства ново-европейского ритмического языка.

Жизненная судьба Эдмунда Гуссерля (1859-1938) внешне сильно отличается от судьбы Веберна. Гуссерль был, несомненно, один из самых известных и влиятельных в Европе мыслителей еще при жизни. При жизни же к нему пришла и мировая известность, в том числе благодаря мощному философскому течению, фактическим основателем которого он был. К числу его последователей принадлежат настолько крупные в философии имена, что Гуссерля можно смело считать самым влиятельным философским мэтром XX века. Двое из них – Мартин Хайдеггер и Жак Деррида, эпохальные фигуры в философии XX века, были тесно связаны с Гуссерлем и с миром его проблем, один непосредственно и лично, другой только через тексты. Мартин Хайдеггер – его ученик, оппонент, коллега, и преемник на кафедре Фрайбургского университета. Влияние Хайдеггера на современную мировую культуру начиная с 1927 г. (публикация «*Sein und Zeit*») носит исключительный, уже не поддающийся даже чисто количественным сравнениям (имеется

ввиду количество ссылок и упоминаний) характер. О Деррида можно сказать буквально тоже самое, с поправкой на то, что это проявилось в последнее десятилетие XX века. Он начинал как феноменолог, его первые работы были посвящены Гуссерлю, а одна из тех книг, которые принесли Деррида в конце 60-х международную известность представляет собой подробный критический анализ «Логических исследований», «Идей I» и «Феноменологии внутреннего сознания времени»³³². Имена же других знаменитых учеников Гуссерля, его коллег, последователей, или оппонентов, но втянутых в тот же «феноменологический горизонт» таковы: М. Шелер, Н.Гартман, Г.Марсель, Ж.П. Сартр, М. Мерло-Понти, П.Рикер, Р.Ингарден, Х.Ортега-и-Гассет, Г. Шпет, А. Лосев. Имен же замечательных, талантливых, содержательных мыслителей, считавших и считающих своим делом развитие феноменологии перечислить невозможно³³³.

Мировая известность пришла к Веберну только после смерти. Но степень его влияния на послевоенную музыку, несомненно, можно сравнить с влиятельностью Гуссерля. Можно смело сказать, что так же как после Гуссерля облик философии, сам тип философствования изменился, и никто из философов не мог работать, не имея так или иначе ввиду проблемы, сформулированные феноменологией, так и после Веберна неуловимо изменился сам тип музыкального мышле-

³³² Jacques Derrida. La voix et le Phenomene Introduction au probleme du signe dans la phenomenologie de Husserl. Paris, 1967.

³³³ Подробнее об этом см. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. \Природа философского знания. Часть II. ИНИОН. М.1977.С.12-130.

ния и слышания. Никто из чутких музыкантов не остался вне его влияния.

Если говорить о несходствах, то еще одно принципиальное отличие мы находим в творчестве сопоставляемых фигур. Гуссерль – один из самых плодovitых авторов, написавший колоссальное количество текстов, в основном изданных после его смерти. Но при жизни он тоже много и последовательно публиковался.

Веберн – пожалуй, единственный в истории музыки выдающийся композитор, чье полное собрание сочинений может уместиться в небольшом карманном томике.

Тему несходств можно продолжить. Гуссерль принадлежал к традиции трансцендентализма³³⁴, то есть, по сути, к картезианской традиции, (к которой в той или иной степени, принадлежали Кант, Гегель, Фихте, и Шеллинг) связанной с генеральной темой сознания.

Веберн был всем своим существом связан с традицией Гете, который сам себя противопоставлял как картезианскому, так и кантианскому типу мышления, и занимался природой, натурфилософскими изысканиями и натурфилософским типом мироотношения³³⁵.

³³⁴ Напомним, что категорию «трансцендентальное» нужно строго отличать от категории «трансцендентное», на что указывал еще Кант, и что полностью сохранено Гуссерлем. Трансцендентальная сфера – это как раз сфера имманентных «глубинных структур» сознания, трансцендентное же – это то, что лежит за пределами сознания. Любой объект, который может быть понят как внешний по отношению к самому процессу сознания является трансцендентным. То есть любой предмет мира и сам мир трансцендентен сознанию. Трансцендентность Божественной сущности в этой перспективе оказывается трансценденцией, так сказать, второго порядка. С тем уточнением, что в последнем случае невозможно говорить о порядковой величине, в силу постулируемой абсолютности предмета разговора.

³³⁵ Правда, надо напомнить, что Декарт был одним из крупнейших естествоиспытателей в истории Европы. Шеллинг же и Гегель серьезно занимались натурфилософией.

Однако есть, по крайней мере, два фундаментальных понятия, которые связывают гетеанскую, декартовскую и гуссерлевскую линию в мировоззрении Веберна. Это знаменитые понятия **прафеномена** и «**Faßlichkeit**».

Понятие прафеномена самым прямым образом связывает гетеанство с феноменологией, даже с учетом всех возможных различий, вкладываемых в это понятие. Один из разделов Лекций Гуссерля 1918-1926 г. назван «Прафеномены и первичные формы опыта»³³⁶. Понятия прафеномена и опыта в одном контексте, несомненно, тоже свидетельствуют о переключках с Гете.

Вспомним, что одно из главных методических требований Гете было требование видения, всматривания, усмотрения феноменов природы, то есть первостепенное значение придавалось понятию «очевидности». Оно было ключевым для Гете в его «Учении о цвете», которое мыслилось им как альтернатива ньютоновскому, и в своих основных методических позициях в чем-то предвосхитило феноменологию.

Понятие «очевидности» – фундаментально для картезианской традиции. Аппеляция к очевидности – основной лейтмотив европейской науки и философии после Декарта. И, несомненно, так любимое Веберном и настолько методически важное для него понятие «постижимости», «ясности», «схватываемости» корнями связано с понятием «очевидности». В свою очередь термин «очевидность» был исключительно важен для Гуссерля. Вся его мыслительная стратегия была

³³⁶ Edmund Husserl. Arbeiten an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften. Fr.am M. 1993, S. 70-73.

подчинена этому понятию, которое он считал основой основ «философии как строгой науки».

Внимание же к прафеномену в растительной, живой природе, «феноменологический» подход к проблеме цвета имеет аналогию с знаменитым тезисом Гуссерля, буквально всколыхнувшем европейскую философскую традицию в начале XX века – «к самим вещам! – *zu den Sachen selbst!*»³³⁷. Интересна в этом отношении легенда, рассказывающая о том, как Ж.П. Сартр, уже в конце 20-х, начале 30-х годов, осознал себя феноменологом. Сартр сидел с одним из своих друзей в парижском кафе, и тот упомянул, что прочел философа, который берется описать феномен розы, так, как она стоит сейчас перед ними на столике. Сартр побледнел и сказал, что именно это считал делом своей жизни. Философ, которого упомянул приятель Сартра был, разумеется, Гуссерль.

В своих «Картезианских размышлениях» Гуссерль сам связывает гетевское понятие прафеномена с понятием очевидности : «Очевидностью в самом широком смысле слова называется всеобщий прафеномен интенциональной жизни».³³⁸

Таким образом, феноменология Гуссерля, несомненно, связана тонкими нитями с гетеанской линией европейской мысли, и это позволяет мне серьезно обсуждать тему Веберн – Гуссерль.

Но первая проблема, которую мы хотим обсудить в связи с аналогией Веберн – Гуссерль, это, конечно, *тема времени*. Парадокс, с ко-

³³⁷ См. Ф.В. фон Херрманн. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Томск. 1997, с.10. М. Heidegger. Sein und Zeit. Tübingen, 1986, S.27.

³³⁸ Э. Гуссерль Картезианские размышления. Спб. 1998. С. 132

торым мы сразу сталкиваемся, заключается в том, что для Гуссерля тема времени была хорошо осознанна и являлась одной из центральных тем на протяжении всего его творчества. Что касается Веберна, то его внутреннее отношение к времени мы можем воссоздать только из структуры его сочинений, его работы с формой и ритмом. При этом первые же высказывания о Веберне в период его «открытия» сразу после Второй мировой войны, включая авторитетнейшее мнение Стравинского, – это высказывания, касающиеся его особых отношений с временем. Все это хорошо известно, поэтому путь, по которому мы хотим пойти, это попытка *структурных* аналогий между анализами и вообще видением времени у Гуссерля и работой Веберна с временными параметрами его музыкального языка.

Для этого обратимся к текстам Гуссерля о времени. Одна из ключевых работ в этом отношении – «Феноменология внутреннего сознания времени». Сам Гуссерль, как мы увидим, постоянно обращался к теме восприятия звука, тона и мелодии для описания временных структур сознания.

Моя первая конкретная гипотеза заключается в том, что фундаментальное для Веберна микровременное глубинное соотношение «пауза – тон», при котором пауза выступает как «просвет» незвучащей музыкальной материи, а тон является и «несомой» звуковой материей и одновременно особым образом взаимодействует с незвучащим – эквивалентно в определенном смысле основному аналитиче-

скому различению Гуссерля «ноэзис – нозма»³³⁹ и аналогично его микровременным анализам «тона».³⁴⁰

Послушаем Гуссерля: «...очевидно, что восприятие временного объекта само обладает временностью, что восприятие самой длительности предполагает длительность восприятия, что восприятие любой временной формы (Zeitgestalt) само обладает своей временной формой»³⁴¹.

Это принципиальное для Гуссерля различие между длительностью восприятия (или, если мы возьмем активный аспект – конституирования) и длительностью воспринимаемой (или конституируемой) формы – и есть различие между ноэзисом и нозмой в рамках гуссерлевского подхода. Ноэзис есть как бы то постоянное поле сознания, которое всегда отслаивается от любого сознаваемого предмета. И само понятие сознания может, как это не парадоксально, рассматриваться в двух модусах: сознание сознаваемое – объект – нозма; сознание сознающее – ноэзис³⁴².

³³⁹ Понятие «ноэма», буквально с древнегреческого «мысль» употреблялось также в музыкальной риторике, и его не следует смешивать с феноменологическим понятием, хотя их общие истоки очевидны.

³⁴⁰ Спешим заметить, что для Гуссерля важнейшим моментом был анализ восприятия, наряду с моментом конституирования. То есть его волновали и «пассивные», и «активные синтезы» сознания. Различение «пассивных синтезов», то есть близких к категории восприятия, и «активных» то есть конституирующих, или в нашей терминологии «креативных» синтезов принадлежит самому Гуссерлю.

³⁴¹ «Феноменология внутреннего сознания времени» с. 25.

³⁴² Ноэзис, это и есть, собственно, *трансцендентальное* сознание. См. примечание 73.

Гуссерль в своем описании феномена времени постоянно обращается к проблеме имманентного восприятия тона (то есть уже схваченного в сознании, вопрос о «реальном» бытии тона выносится за скобки) и проблеме различия между тоном как нозмой и его сознанием, восприятием, конституированием как ноззисом. Тон как имманентный сознанию объект дается всегда как бы на фоне потока его воспринимающего сознания, удерживающего тон в его присутствии, его *Теперь*. «Он(тон) и длительность, которую он наполняет, осознаются в непрерывности... в постоянном потоке; и определенная точка, определенная фаза этого потока называется «сознание начинающегося тона», и в нем первая временная точка длительности осознается в модуле *Теперь*».³⁴³

С моей точки зрения то, о чем мы вообще могли бы говорить как об особом способе «философствования музыкой» Веберна, связывает его с гуссерлевским умозрением. Процитированное рассуждение Гуссерля как бы на понятийном уровне «повторяет» особое, исключительное внимание Веберна к существованию звука, к его «точечному *Теперь*», к его рождению из паузы, из непрерывности. Веберн как бы самой музыкальной тканью *тематизирует проблему рождения тона и проблему той особой среды, из которой тон рождается.*

Когда мы погружаемся слухом (который, как мы выяснили, в новейшей европейской музыке, благодаря нотопечатанию, не отделим от *зрения*) в веберновскую ткань, мы начинаем осознавать, воспринимать, и, одновременно, соучаствовать в драме «звучащего» и «незвучащего»,

³⁴³ «Феноменология внутреннего сознания времени» с.26

обладавшей для Веберна особой значительностью. Он, так же как и Гуссерль «редуцирует» все то, что мешает феноменологическому созерцанию, *чистому присутствию звука и времени в их обнаженности, «трансцендентальной» очевидности, ясности, постижимости.*

При этом, сам «срез» незвучащего континуума, как, например в столь значимых для Веберна начальных видимый в печатной партитуре, и слышимых внутренним слухом паузах сочинений, например ор.27, (как в первой, так и, особенно, в третьей части) или в ор.29, как бы указывает на первичное присутствие «потока сознания», той среды, в которой воспримется, из которой будет сотворен и в которой будет жить тон. Эта «трансцендентальная» роль паузы у Веберна, как бы расслаивает наше восприятие, или наше креативное, конституирующее усилие во время исполнения. Веберновская пауза, особенно начальная, это – как бы заданный письмом ноэзис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон – ноэма, трансцендентальный «объект», отслаивающийся в феноменологическом умозрении.

Если Гуссерль обратил философское сознание к описанию первичных временных структур сознания, то Веберн обратил музыкальное сознание к созерцанию и творчеству первичных структур музыкального времени и звука. Каждый раз, когда мы переживаем драму рождения тона в веберновской ткани, мы как бы соучаствуем в музыкальном трансцендентальном созерцании, в том, как Веберн «философствует музыкой».

Наша вторая конкретная гипотеза заключается в том, что инструментальная микроформа Веберна в определенном смысле эквивалентна, структурно подобна анализам сознания времени у Гуссерля, и

по аналогии с ключевым для Гуссерля понятием «ретенция» может быть названа *«ретенциальной формой»*.

Ретенция – это первичное удерживающее усилие сознания, первичная память. Опять прислушаемся к Гуссерлю: «...по мере удаления от актуального Теперь близлежащее к нему обладает еще некоторой ясностью, тогда как целое исчезает во мраке...исчезая в конце концов полностью.³⁴⁴ ...когда сознание тонового Теперь (Ton-Jetzt), первичное впечатление, переходит в ретенцию, то сама эта ретенция опять-таки есть Теперь, есть актуально существующее.... Каждое актуальное Теперь подлежит, однако, закону модификации. Оно изменяется в ретенцию ретенции, и так постоянно. Соответственно этому образуется такой устойчивый континуум ретенций, что каждая последующая точка есть ретенция для каждой последующей. И каждая ретенция есть уже континуум. Тон вступает, он продолжается устойчивым образом. Тоновое теперь (das Ton-Jetzt) превращается в бывшее тоновое Теперь (Ton-Gewesen)...³⁴⁵ ...Схватывание Теперь есть как бы ядро кометного хвоста ретенции...»³⁴⁶

Вот как комментирует гуссерлевский анализ времени современный немецкий феноменолог П. Прехтль: «Исходить надлежит из первого чувственного впечатления (тона, мелодии – М.А.) которое Гуссерль называет «праимпрессией» (die Urimpression, первичное впечатление, первичное восприятие). Праимпрессия соответствует вре-

³⁴⁴ Там же, с.29.

³⁴⁵ Там же, с.32

³⁴⁶ Там же, с.33

менному **теперь**, настоящему моменту. За первыми праимпрессиями следуют дальнейшие. Согласно Гуссерлю, в ряду праимпрессий образуется связь. Ее можно было бы выразить обыденным языком в формулах «пока еще присутствует», «только что прошло, но еще присутствует в сознании». В этих формулах проявляется трудность языковой фиксации того, что **теперь**-момент только что прошел, но в этом «только-что» **теперь**-момент присутствует и впредь....Гуссерль обходится формулой «удерживающее **еще**-сознание» (zurückhaltendes Noch-Bewusstsein). В словах «только-что» и «как раз-таки уже не...» артикулируется такое сознание, которое он...фиксирует выражением «ретенция»....То, что в сознании ретенционально (т.е. непосредственно после «праимпрессии» – М.А.) осаждается, одновременно просматривается в ожидании момента, тотчас же за данным **теперь**-моментом приходящего. Ретенциальное сознание делает возможной перспективу ожидания... Три эти момента в их взаимных отсылках Гуссерль резюмирует как «конкретное живое настоящее» (konkrete Lebensgegenwart) и как «оригинальное (первичное – М.А.) временное поле» («originäres Zeitfeld») ³⁴⁷.

Мое предположение заключается в том, что «первичное временное поле», «конкретное живое настоящее», рождающееся благодаря феномену первичной памяти-ретенции есть аналог микроформы Веберна. Создание произведения, которое бы воплощало в себе *сложность* «живого настоящего» являлось одной из самых главных структурных, художественных, и, если хотите, мистических задач Веберна. Микроформа строится им таким образом, чтобы праимпрессия, ретенция и

³⁴⁷ П. Прехтль. Введение в феноменологию Гуссерля. Томск, 1999. С.54-55.

ожидание слились как бы в одно, мгновенно охватываемое сознанием целое. Такого типа форму мы и предлагаем называть «ретенциальной формой». Классический, совершенный образец ретенциальной формы – пьеса для оркестра оп. 10 № 4.

Fließend, ausserst zart

Cl in B

Tr in B

Tr-no

Mandol

Celesta

Arpa

T-no

Violino

Viola

Вступление мандолины вводит «праимпрессию». Таким образом первый такт с затактом двух восьмых – «праимпрессиональная» фаза, или точка-источник «трансцендентальной» формы. Тончайшие вариации праимпрессии, «незвучащие» пульсации и тончайшие синкопы тактов 2 – 4 соответствуют центральной, ретенциальной фазе, где первичный материал вариационно удерживается в своем глубинном единстве («первичной памяти»), при этом руководимый внутренним ожиданием. Знаком завершающей фазы является появление второй фразы мандолины, как бы «исполняющей» ожидание – «протенциальная» фаза. Интересным моментом этой формы является ее относительная *обратимость* в зависимости от того, какой модус мы выби-

раем. Если мы выбираем креативный модус непосредственного интонирования и пульса – мы получаем прямую структуру, если модус мгновенного ретенциального восприятия сразу после завершения пьесы, то обращенную. И так и так сохраняется целостность, «схватываемость» живого настоящего. Нарушение обратимости связано, в том числе, с тем, что если мы читаем (вспоминаем внутренним слухом) форму в инверсии, то реплика скрипки, а не мандолины окажется на месте праимпрессиональной фазы и интонационно эта реплика более напряжена (вместо большой секунды – малая нона). Необратимость времени, так же как и для Гуссерля сохраняет свое значение для Веберна, что принципиально указывает на их укорененность в новоевропейской традиции. В любом случае глубинная задача ретенциальной формы – ее мгновенная схватываемость во всей ее трансцендентальной сложности, но с сохранением временных отношений. Это фаустианское «остановленное (задержанное) мгновение» или «атом», или «элементарная частица» – сложно организованная реальность. Эта элементарность – «неклассична», что так характерно для науки уже второй половины XX века. Обнаружение «неэлементарности элементарного» – одно из самых удивительных открытий физики элементарных частиц 60-70-х годов. И Гуссерль и Веберн интуитивно предвосхитили эту парадоксальную теоретическую ситуацию.

«Багатели» ор.9 – аналогичный случай, и один из самых тонких примеров того, как Веберн искал через музыку философско-метафизический и лирико-мистический контакт с «живым настоящим», как им руководило желание «остановить (задержать) прекрасное», но сохранить его во временной форме, не превращая в абстракцию чисто пространственной точки.

Мы полагаем также, что тип формы, обозначенный В.Н. и Ю.Н. Холоповыми как «осевая форма»³⁴⁸, может рассматриваться как *один из видов ретенциальной формы*. В осевой форме Веберн как бы помещает сознание точно в центр временного поля, и тогда здесь особенно применима метафора Гуссерля о *теперь* как о «ядре кометы».

Здесь необходимо понять, что собственно, происходит. Для этого нужно попытаться неким усилием созерцания не рассматривать осевую форму, как форму линейно разворачивающуюся в восприятии. Мы должны научиться слышать эту форму так, как будто она сразу дана нам как единое, но при этом живое «временящееся» целое. Внутренний луч *Теперь-сознания* помещается не в начало и не в конец звучания, а точно в самую середину, центр формы. Тогда эта «ось» окажется окружена двумя модусами времени – первичной ретенцией-памятью и протенцией-ожиданием. Все в целом предстает тогда как форма-созерцание «живого настоящего»³⁴⁹. «Увеличение» формы, ретенциального «хвоста кометы» с той, или иной стороны привело бы к разрыву ретенциальной связи, перехода первичной памяти в воспоминание об абсолютном прошлом и к смерти живого присутствия. Вот как об этом пишет Гуссерль: «Весь интервал длительности...предстает тогда как нечто, так сказать, мертвое, более не производящее себя жизненно, как структура, не одушевленная производящей точкой *Теперь...*». Это внимание Гуссерля к одушевленно-

³⁴⁸ «Музыка Веберна», с. 259-261

³⁴⁹ Это, несомненно, близко к тому, что в первой книге о Веберне В.Н. и Ю.Н. Холоповы назвали «ставшим временем». См. «Антон Веберн», с.167 – 174

сти «Теперь» с моей точки зрения сопоставимо с Веберновской интуицией сущности живого, выраженного им в микроформе. Вероятно с учетом сказанного можно глубже понять, что имел в виду Веберн, когда подчеркивал в письме Бергу, что его внимание к живой природе не есть увлечение тем, что принято называть «красотой природы», а есть волнение от непостижимого *смысла* природных феноменов. Веберн тем самым выговаривал собственно философскую, метафизическую потребность в усмотрении сущности.

Создавая ретенциальную форму, или ее строго симметричный вариант – осевую форму Веберн как бы философствует самой музыкальной структурой, заставляя эту структуру жить так, что создается впечатление, как будто она «себя самое» может созерцать, подобно первичному трансцендентальному сознанию. Мы отдаем себе отчет в парадоксальности этого утверждения, поэтому просим его воспринимать как некую метафору, пытающуюся вновь очертить контуры той тайны, которая окутывает «структурную метафизику» Веберна. В качестве дополнительного аргумента в свою пользу можем сказать, что мы же не боимся говорить о внутренней жизни произведения. Метафоры жизненности и органичности для музыкантов естественны, так почему же не предположить, что в некоторых особых случаях возможно применение метафоры «самосознания» для живой формы, отдавая себе отчет, конечно, в условности такой парадоксальной аналогии.

Две последние гипотезы, касающиеся сопоставления «Веберн – Гуссерль» связаны с одной из центральных для Гуссерля мыслительных операций, обращающих простое человеческое мышление в мышление феноменологическое, трансцендентальное. Речь идет об одном

из самых увлекательных для интересующихся феноменологией моменте в методе Гуссерля – идее многоуровневой феноменологической редукции.

Очередное предположение заключается в том, что само формообразование Веберна, его открытие того, что названо исследователями «сдвигом на одно деление»³⁵¹ временных параметров формы, временная и семантическая сверхконцентрация и «сжатие» есть аналог базовых для философствования Гуссерля процедур *трансцендентальной и эйдетической редукции*, благодаря которой Гуссерль получает доступ к первичным структурам сознания. Трансцендентальная редукция осуществляется Гуссерлем с целью исключить все то, что мешает сознанию остаться наедине с самим собой, в своей адекватной данности, в чистой саморефлексии. «... в этом рефлектирующем самом себя акте соразмерная сознанию данность совпадает с подлинным характером бытия»³⁵². В этой устремленности к подлинности бытия несомненно просматривается мотив, весьма характерный также и для Веберна. Но здесь важно, что структурно обретение чистого поля сознания можно сопоставить с обретением нового измерения музыкальной формы у Веберна. Веберн фактически осуществляет «трансцендентальную редукцию» классической формы, с тем, чтобы обрести возможность чистого созерцания ее прафеноменов, ее сущности. Мы, таким образом подошли к следующему шагу, осуществление которого обнаруживает очередную аналогию в мышлении Гуссерля и Веберна. Речь

³⁵¹ См. там же с. 165. Точнее, вероятно, было бы сказать «сдвиг на один порядок».

³⁵² П. Прехтль. Ук. соч. С.42.

идет о ключевом для Веберна понятии *вариационности*. Эта базовая для композитора форма развития материала имеет аналогию с принципом феноменологической вариационности Гуссерля. Идея вариационности для Гуссерля связана с регионом сущностей, созерцание которых представляет самый глубокий уровень трансцендентального сознания. Гуссерль не останавливается на уровне трансцендентальной редукции и предлагает следующий шаг, который обращает сознание феноменолога в сторону исследования феномена сущности. Этот шаг – эйдетическая редукция. Фактически для Гуссерля, который в своей критике психологизма отказался от классического научного пути, феноменология предстает как наука об эйдосах, о сущностях, а не о фактах. Обретение сущности в умозрении неотделимо от специфической «техники» варьирования феноменов. «Гуссерлевский путь к определению сущности совершается как процесс эйдетической вариации».³⁵³ Благодаря этому процессу, процессу как бы «поворачивания» феномена в трансцендентальном пространстве, Гуссерль стремится выявить то «что сквозь различные вариации сохраняется неизменным, соответственно, в качестве всеобщей структуры»³⁵⁴

Для Веберна, который называл вариации «первоначальной формой, лежащей в основе всего» эта трансцендентальная форма Гуссерля³⁵⁵, несомненно, могла бы показаться интересной параллелью к его собственным представлениям о сущности музыкального. Несомненно,

³⁵³ Там же, с. 43

³⁵⁴ Там же, с.44.

³⁵⁵ Подробнее см. Э.Гуссерль «Картезианские размышления», с. 153

что вариационная техника для Веберна тоже была своего рода фундаментальным способом, основной техникой конституирования, усмотрения и переживания первичных «трансцендентальных» сущностей музыкального мышления.

На этом я хотел бы закончить свой краткий аналитический эксперимент по сравнительному описанию элементов музыкального мышления Веберна и некоторых принципов философствования Гуссерля. В заключение подчеркну – двух выдающихся представителей европейской культуры XX века, с моей точки зрения, глубинно связывает то, что можно назвать их фундаментальной метафизической стратегией. Ее радикализм определяет сам дух их творчества: *обретение Философии как строгой Науки у Э.Гуссерля и обретение Музыки как строгого Искусства у А. Веберна*. Причем эта строгость для них носила характер внутреннего служения и подвига, почти мистической, рыцарской преданности тому, что они оба переживали как светлое и бесконечно притягательное «чудо из чудес» – чудо постижимости, открытости, непотаенности³⁵⁶ истины Бытия.

Глоссарий

Арсисно-тезисная структура - структура вдоха-выдоха, напряжения-спада.

Аффективно-энергичный - это термин, обозначающий энергетическо-эмоциональную (аффективную) природу музыкальной структуры.

Герменевтический - связанный с фундаментальной философской дисциплиной - герменевтикой, или наукой о понимании. Философская, или универсальная герменевтика была создана в первой половине 19 века Ф. Шлейермахером, который впервые поставил вопрос об универсальных механизмах понимания (и непонимания) человека человеком. Именно Шлейермахер выдвинул тезис, о том, что можно и нужно научиться понимать автора текста лучше, чем он сам себя понимал.

Гносеологический - связанный с гносеологией, от "gnosis" - "познание", то есть с теорией познания. Есть еще один употребляемый в англо-американской научной среде синоним: эпистемология.

Дескрипция - описание. Термин, используемый в феноменологии и лингвистике, но не только. Это именно термин, поэтому не переводится.

³⁵⁶ Тема «непотоптенности» вводит фигуру М. Хайдеггера, разговор о котором в связи с А. Веберном является отдельной исследовательской проблемой.

Интерсубъективный - межличностный. То, что обще различным субъектам, сознаниям, в пределе - то, что обще всем сознаниям вообще.

Квантитативный - количественный от "квант"= "сколько", минимальная количественная порция.

Континуальный - от математического понятия "континуум" - непрерывный.

Мнемонический - связанный с запоминанием, памятью. Мнемозина - богиня памяти.

Мусический - собственно "музыкальный" в античном смысле. От "мусикэ техне" – мусическое искусство, искусство муз. Античное искусство, в котором музыка, слово, танец были еще полностью связаны между собой, а звуковая часть была не способом выражения, а скорее способом запоминания текстов. Античная музыкальная ритмика была мнемоническим способом фиксации стихотворных текстов, письмом до письма.

Отсчет мор - музыкальный и стихотворный счет в количественной (квантитативной) ритмике. Мора - наименьшая длительность, ритмический "квант", обычно равный краткому слогу в тех языках, где есть различие кратких и долгих слогов.

Протенциальный - от "протенция" - предвосхищение.

Протодинамический - обладающей первичной (неразвитой) динамикой

Ретенциальный - от термина Гуссерля "ретенция" - удержание, первичная память о только что прошедшем, но еще не ушедшем мгновении. По Гуссерлю "теперь" - это не простая математическая точка, а мгновение-ядро, окруженное, как электронами, первичной памятью-удержанием - ретенцией и первичным ожиданием, предвосхищением - "протенцией".

Спациализация - от "spazio", "space"—пространство. Буквально: "опространствливание", превращение отношения последования в отношение одновременности. Например, когда мы вспоминаем исполнение симфонии, и думаем о симфонии как о ЦЕЛОМ, о том, что дано сразу целиком. Это - спациализация, так как реальное исполнение было чисто временным, последовательным. И так далее.... Все временное спациализируется. Ход стрелок часов - тоже превращение времени в пространство...

Трансцендентализм - философская традиция, восходящая к Декарту и Канту. В основе ее лежит идея философского анализа сознания и его структур. Трансцендентальное - относящееся к сознанию. Трансцендентное - к тому, что выходит за пределы сознания. Важно различать эти два термина. Их часто смешивают.

Феноменологический - связанный с феноменологией, философской дисциплиной, основанной Э. Гуссерлем, строящейся на идее непосредственного усмотрения (интуиции) и описания фактов общечеловеческого (=трансцендентального) сознания. В основе феноменологии - идея времени, как основной структуры сознания, и идея феноменологической редукции. Последняя означает воздержание от любых теорий и предположений о реальности\нереальности описываемых

феноменов. По мысли Гуссерля, можно одинаково точно описать сущность нашего осознания розы, ангела, гвоздя, времени, пространства, единорога, дома, пивной кружки и любого другого возможного феномена.

Фоноцентризм - термин Ж. Деррида. Деррида так обозначает бессознательную убежденность европейской культуры, начиная с Сократа и Платона, и заканчивая Хайдеггером, что Истина выражается в непосредственном звуковом общении, в живом Слове, а написанное слово - только след живого звучания. Деррида показывает, что это миф. Письмо, археписьмо (первичное письмо) - это память, и без нее невозможно звуковое общение.

Эйдетический - от "эйдос" - идея, образ. Эйдетический метод, или подход - усмотрение целостных замкнутых образов, от самых простых картинок до высших платоновских "идей". В этом смысле вся античная философия была эйдетична.

Экзистенция - существование личности человека. Экзистенция не сводима к сущности, к смыслу. Экзистенция, то есть наша личность, просто есть.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин Блаженный, епископ Иппонский. Исповедь. - Богословские труды, сб. 19. М. : Изд. Моск. Патриархии, 1979 - 264 с.
2. Августин Блаженный. Христианская наука, или Основания св. герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835.
3. Аверинцев С. С. "Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. - В кн.: О современной буржуазной эстетике. Вып. 3, М.: Искусство, 1972, с. 110 - 155.
4. Аверинцев С. С. Греческая "литература" и ближневосточная "словесность"/противостояние и встреча двух творческих принципов/. - В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971, с. 206 - 266.
5. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания. - В кн.: Новое в современной классической филологии. М. : Наука, 1979, с. 5 - 40.
6. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Наука, 1977. - 320 с.
7. Аверинцев С. С. Традиция греческой "диалектики" и возникновение рифмы. - Контекст - 1976. М. : Наука, 1977, с. 81 - 99.
8. Агарков О. М. Об адекватности восприятия музыкального метра. - В кн. : Муз. искусство и наука. Вып 1. М. : Музыка, 1970, с. 95 - 135.

9. Адорно Теодор В. Антон фон Веберн. В кн. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М-Спб., 1999, СС. 191-203
10. Адорно Теодор В. Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций. В кн. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М-Спб., 1999, СС. 7-190.
11. Адорно Теодор В. Философия новой музыки. Logos-XXI век, 2001.-352 с.
12. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. Прогресс-Традиция. М., 2001. 400 с.
13. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста М. 1995. 255 с.
14. Акопян Л.О. Редакция и дополнения к Музыкальному словарю Гроува. В кн. Музыкальный словарь Гроува. М. 2001
15. Акопян Л.О. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий. Музыкальная академия, 1997. №1, 2.
16. Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений И. С. Баха. - В кн. : Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. тр. Вып. 104/ГМПИ им. Гнесиных. М. 1989, с. 119 - 133.
17. Ансерме Э. Беседы о музыке. Л. : Музыка, 1976 - 112 с.
18. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М. : Сов. композитор, 1986 - 225 с.
19. Антипенко Л. Г. Проблема неполноты теории и ее гносеологическое значение. М. : Наука, 1986. - 224 с.
20. Антология мировой философии. : в 4 - х т. М. : Мысль, 1969, т. I, ч. I - 576 с.

21. Арановский М. Г. Интонация, знак и "новые методы". - Сов. музыка, 1980, No 10, с. 99 - 109.
22. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс. - Сов. музыка, 1984, No 12
23. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. 1998
24. Арановский М. Г. Мышление. Язык. Семантика. - В кн.: Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1984, с. 90 - 128.
25. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. В кн. : Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974, с. 252 - 271.
26. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л. : Сов. композитор, 1969 - 287 с.
27. Арановский М. Г. Симфония и Время. В кн. : Русская музыка и XX век. М., 1997, СС. 303 – 370.
28. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. - М. : Музыка, 1991. - 320с.
29. Аристотель и античная литература. М. : Наука, 1978. - 230 с.
30. Аристотель. Метафизика. М. , Л. : ГСЭИ, 1934. - 348 с.
31. Аркадьев М.А. Конфликт ноосферы и жизни (эскизное введение в «фундаментальную структурно-историческую антропологию»). В кн.: Ноосфера и художественное творчество. – Сб. ст. М.:Наука, 1991.
32. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). 2-е изд., испр. и доп.: М.:Библос, 1993.

33. Аркадьев М.А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. Логос, No 6, 1994.
34. Аркадьев М.А. История и космос. Материалы к построению фундаментальной структурно-исторической антропологии. Волшебная гора II. Москва 1994
35. Аркадьев М.А. К музыке Георгия Свиридова. Композитор и трансценденция. Музыкальная академия. 1996, No 1.
36. Аркадьев М.А. Лирическая вселенная Г.Свиридова. В кн. Русская музыка и XX век. Москва 1997.
37. Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И.С. Баха. Музыкальная академия. 2000, No2.
38. Аркадьев М.А. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль. Музыкальная академия 2001, No1, 2.
39. Аркадьев М.А. И.С. Бах Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии М. Аркадьева. Москва 2002.
40. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М. : Стройиздат, 1984. - 192 с.
41. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974. - 391 с.
42. Аронов Р. А. К проблеме взаимоотношения пространства, времени и материи. - Вопр. философии, 1978, No9, с. 176 - 180.
43. Аронов Р. А. О гипотезе прерывности пространства и времени. - Вопр. философии, 1957, No 3, с. 127 - 138.
44. Аронов Р. А. Пространство и время и пространство - время. - В кн. : Проблемы истории и методологии научного познания. М. : Наука, 1974, с. 267 - 281.

45. Аронова Е.И. Проблемы фиксации музыкального произведения в контексте современных информационных процессов. Диссер. канд.искусствоведения Новосибирск.2001
46. Арсеньев А.С. Философские основания понимания личности. М.: Academia, 2001. – 592 с.
47. Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы. М.:УРСС, 2001.286 с.
48. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971 - 376 с.
49. Аскин Я. Ф. Время и творчество. - В кн. : Пространство и время в искусстве. Л. : ЛГИТМИК, 1988, с. 12 -21.
50. Аскин Я. Ф. Направление времени и временной структуры процессов. - В кн. : Пространство, время, движение. М. : Наука. 1971, с. 56 - 79.
51. Аскин Я. Ф. Проблема времени: Ее философское истолкование. М. : Мысль, 1966 - 200 с.
52. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки. эволюция, перспективы. М. , Мысль, 1982. - 290 с.
53. Ахундов М. Д. Пространство и время в физическом познании. М. Мысль, 1982. - 253 с.
54. Ахундов М. Д. Пространство и время: от мифа к науке. - Природа, 1985, No 8, с. 53 - 64.
55. Ахундов М. Д. , Оруджев З. М. О единстве прерывности и непрерывности пространства и времени. - Вопр. философии, 1969, No12, с. 53 - 61.
56. Ахутин А. В. Познание и экзистенция: к истории гуманитарных истоков научного познания. - В кн. : Проблемы гуманитарного познания. - Новосибирск: Наука, 1986, с. 253 - 275.

57. Бабушкин С. А. Проблема художественного времени и пространства_ - В кн. : Пространство и время. Киев. : Наук. думка, 1984, с. 273 - 290.
58. Багина Е. Ю. Эволюция принципов формообразования и теоретическая мысль в отечественной архитектуре XIX - нач. XX вв. Автреф. канд. дисс. М. , 1986. - 25 с.
59. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. «Композитор», СПб, 1997, 238 с.
60. Барсова И. М. Симфонии Густава Малера. М. : Сов. композитор, 1975. - 494 с.
61. Барсова И. М. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира. - В кн. : Художественное творчество. л. : Музыка, 1988, с. 99 - 116.
62. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989. - 616 с.
63. Барт Р. Основы семиологии. В кн: Структурализм: «за» и «против». Прогресс. М., 1975, СС.114-163
64. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М. : Наука, 1978. - 199 с.
65. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. - М. : Наука, 1989. - 272 с.
66. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худ. лит. , 1965 - 528 с.
67. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. - В кн. : Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худ. лит. , 1975, с. 234 - 407.

68. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. - 424 с.
69. Беляев В. М. Концепция времени и ее влияние на музыку. Перевод статьи Ф. Х. Мартенса, заметки по поводу статьи Мартенса. Доклад на сессии ГАХН от 1 июля 1926 г. - ГЦММК им Глинки. Фонд 340, ед. 1939 - 1942.
70. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке. - В кн.: Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974, с. 303 - 329.
71. Белый А. Ритм как диалектика и "Медный всадник". Исследование. М. : Федерация, 1929 - 280 с.
72. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. — 447с.
73. Бенеш О. Искусство Северного возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М. : Искусство, 1973. - 220 с.
74. Бенюмов М. И. Авторский текст и некоторые проблемы теории музыкального исполнительства. - В кн. : Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. Сб. тр. ГМПИ им Гнесиных. Вып. 53. М. , 1981, с. 18 - 33.
75. Бенюмов М. И. О специфике художественных средств музыканта-исполнителя. Автореф. канд. н. М. , 1985. - 25 с.
76. Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. - 175 с.
77. Бердяев Н. А. Смысл творчества. -В кн.: Н. А. Бердяев Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989,
78. Бергсон А. Время и свобода воли. М. : журн. Русская мысль, 1910 - 238 с.

79. Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории относительности Эйнштейна). Пб. : Академия, 1923 - 154с.
80. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. В кн. Собр. Соч. т 1. М.: Московский клуб, 1992, 50-154.
81. Бергсон А. Творческая эволюция. - В кн. : Бергсон А. Собр. соч. в 5 - ти т. , Спб. , 1814, т. I - 331 с.
82. Бернштейн Б. М. Традиция и канон. Два парадокса. - В кн.: Сов. искусствознание - 80, вып. 2. М. : Сов. худ. , 1981, с. 112 153.
83. Бессмертный Ю. Л. "Анналы": переломный этап? - "Одиссей" - 91. М. : Наука, 1991, с. 7 - 24.
84. Бибахин В. В. К онтологическому статусу языкового значения. - В кн. : Традиция в истории культуры. М. : Наука, 1978, с. 231 - 243.
85. Бибахин В.В. Наука об искусстве. Послесловие к кн.: Зельдмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. СС.258-268.
86. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М.: Политиздат, 1991. - 413 с.
87. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб: Мифрил, 1996. – XIV+ 256с.
88. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб: Мифрил, 1995. – XXVIII+ 244с.
89. Блинова М. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности. - В кн. : Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 8, Л. : Музыка, 1968, с. 111 - 127.
90. Блок М. Апология истории. М. : Наука, 1986. - 256 с.
91. Блум. Х. Страх влияния. Теория поэзии. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — 352 с.

92. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М. : Музыка, 1970. - 228 с.
93. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. Музыка, М.,1993,390 с.
94. Бонди Г. Относительность и здравый смысл. М. : Мир, 1967. –
95. Бонди С. М. О ритме. - В кн. : Контекст - 1976. М. : Наука, 1977, с. 100 - 129.
96. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М. : ИЛ, 1961.
97. Бор Н. Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным? - Успехи физических наук, 1936. т. 16, вып. 4.
98. Борн М. Физическая реальность. - Успехи физических наук, 1957, т. 62, No 2, с. 129 - 139.
99. Бочаров Ю. Французская увертюра в музыке барокко. Москва: Прест, 1998. – 147.
100. Брагина Н. Н. , Доброхотова Т. А. Функциональная асимметрия мозга и индивидуальное пространство и время человека. - Вопр. философии, 1978, No3, с. 137 - 149.
101. Браудо И. Артикуляция/О произношении мелодии/. Л. : ГМИ, 1961. - 198 с.
102. Браудо И. Возрождение органа. - В кн. : Об органной и клавирной музыке. Л. : Музыка, 1976, с. 77 - 83.
103. Браудо И. Вопросы обучения игры на органе. - Там же, с. 83 - 99.
104. Браудо И. Единство звучности. - Там же, с. 39 - 77.
105. Браудо И. К вопросу о логике баховского языка. - Там же, с. 13 - 39.
106. Brentano Ф. Избранные работы. М.: РФО, 1996. – 176 с.

107. Бретаницкая А. Послесловие, или попытка понять толкование Петром Сувчинским проблемы пространство-время в контексте художественной и философской мысли XX века. Музыкальная академия, 2001, СС.102-114.
108. Бродель Ф. Время мира. М.: Прогресс, 1992. – 679 с.
109. Бройль Луи де, Революция в физике/Новая физика и кванты/М. : Атомиздат, 1965. - 232 с.
110. Брюсова Н. Я. Временное и пространственное строение формы. М. : Скорпион, 1911 - 37 с.
111. Брюсова Н. Я. Наука о музыке, ее исторические пути и современное состояние. М. : Лад, 1910 - 51 с.
112. Булез П. Идея, реализация, ремесло. В кн.: НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. М., 1994. СС. 91-136.
113. Булез П. Музыкальное время. В кн.: НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. М., 1995. СС. 66-75.
114. Бунге М. Пространство и время в современной науке. - Вопр. философии, 1970, No7, с. 81 - 92.
115. Бутинов Н. А. Леви-Строс — этнограф и философ. - В кн. : Леви-Строс К. Структурная антропология. М. : Наука, 1985, с. 422 - 466.
116. Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма/теория ритма раннего Августина в трактате "О музыке". - В кн. : Философия искусства в прошлом и настоящем. М. : Искусство, 1981, с. 67 - 123.
117. Бычков В.В. Эстетика отцов церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

118. Бычков Ю. Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс. В кн. : Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. тр. 66, МГПИ им. Гнесиных. М. , 1983, с. 35 - 55.
119. Бычков Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. - 56 с.
120. Бычков Ю. Н. , Глядешкина З. И. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. - 52 с.
121. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса. В кн. *Arbor mundi I/92*, СС.50-72.
122. Валькова В. Музыкальный тематизм—мышление—культура. Нижний Новгород, 1992. – 163 с.
123. Валькова В. Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма. - В кн. : Музыкальный язык в контексте культуры. Сб. тр. Вып. 106. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989, с. 77 - 96.
124. Вахромеев В. А. Длительность. - В кн. : Муз. энциклопедия, 1974, стб. 263.
125. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки. В кн. Макс Вебер, Избранное. Образ общества. Юрист. М., 1994. СС. 469-550.
126. Вебер М. Избранные произведения. М. : Прогресс, 1990. - 808 с.
127. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М. : Музыка, 1975 - 143 с.
128. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в живой и неживой природе. М.: Наука, 1975. - 175 с.
129. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского возрождения. СПб.: Алетейя, 1999. –318 с.

130. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб.: Мифрил, 1994.. – 398с.
131. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб. : Грядущий день, 1913.
132. Визгин В. П. Генезис и структура квалитативизма Аристотеля. М. Наука, 1982. - 430 с.
133. Винер Н. Кибернетика, или наука и связь в животном и машине. М. : Наука, 1968 - 343 с.
134. Витгенштейн Л. Культура и ценность. В кн.: Философские работы. Часть I. М.:Гнозис. 409-492.
135. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М. : ИЛ, 1958. – 133 с.
136. Витгенштейн Л. Философские исследования. В кн.: Философские работы. Часть I. М.:Гнозис.77-319.
137. Владимиров Ю. С. и др. Пространство, время, гравитация. М. : Наука, 1984. - 208 с.
138. Власова Н. Последний из могикан. Шенберг – педагог и теоретик. Музыкальная академия, 2001, No 3, СС. 210-228.
139. Володин Э. Ф. Специфика художественного времени. : Вопросы философии, 1978, No8, с. 132 - 141.
140. Восприятие пространства и времени. Л. : Наука, 1969 - 135 с.
141. Время и современная физика. М. : Мир, 1970. - 152 с.
142. Время, пространство и ритм в музыке. - В кн. : Общие вопросы искусства: научн. реф. сб. М. : 1981, вып. 3 - 32 с.
143. Вригт Г. Х. фон Время, изменение и противоречие. - В кн. Логико-философские исследования: Избр. тр. , М. : Прогресс, 1986, с. 513 - 538.

144. Выготский Л.С. Мышление и речь. В кн.: Собр. Соч: в 6-и т.Т.2. М.: Педагогика, 1982. СС.6-361.
145. Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2 - е. М. : Искусство, 1968 - 576 с.
146. Габитова Р. М. Универсальная герменевтика Фридриха Шлейермахера. - В кн. Герменевтика: история и современность. М. : Мысль, 1985, с. 30 - 65.
147. Габричевский А. Пространство и масса в архитектуре. - "Искусство", 1923, No 1, с. 296.
148. Гадамер Х. - Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. - 704 с.
149. Гадамер Х. - Г. Семантика и герменевтика. - В кн. : Гадамер Х. - Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991, . 60 - 71.
150. Гадамер Х_ - Г. Риторика и герменевтика. - Там же, с. 188 - 206.
151. Гадамер Х. - Г. Философия и герменевтика. - Там же, с. 9 - 15.
152. Гадамер Х. - Г. Эстетика и герменевтика. - Там же, с. 256 - 265.
153. Гайденок В. П. Тема судьбы и представления о времени в древнегреческом мировоззрении. - Вопр. философии, 1969, No 9, с. 35 - 47.
154. Гайденок П. П. Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера. - В кн. : Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст. Вып. 3. М. : Музыка, 1976, с. 7 - 48.
155. Гайденок П. П. Категория времени в буржуазной европейской философии истории XX века. - В кн. : Философские проблемы исторической науки. М. : Наука, 1969. с. 225 - 262.

156. Гайденок П. П. Научная рациональность и философский разум в интерпретации Эдмунда Гуссерля. - Вопр. философии, 1992, No 7, с. 116 - 135.
157. Гайденок П. П. Проблема времени в онтологии М. Хайдеггера. - Вопр. философии, 1965, No12, с. 109 - 120.
158. Гамаюнов М. М. К учению А. Ф. Лосева о музыке как "жизни чисел". - В кн. : А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М. : Наука, 1991, с. 102 - 105.
159. Ганслик Э. О музыкально - прекрасном. М. , 1895.
160. Гаспаров Б. М. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. - В кн. : "Труды по знаковым системам", IV. Тарту, 1969, с.
161. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики. - В кн.: Ученые записки Тартусского гос. универ. Вып. 411. Труды по знаковым системам VIII. Тарту, 1976, с. 120 - 137.
162. Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки. - В кн. : Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974, с. 129 - 152.
163. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: НЛЮ, 1996.- 352 с.
164. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М. : Музгиз, 1950.
165. Гачев Г. Д. Европейские образы Пространства и Времени. - В кн.: Культура, человек и картина мира. М. : Наука, 1987, с. 98 - 226.
166. Гегель Г. - В. - Ф. - Лекции по эстетике. Книга третья. В кн.: Гегель. Соч. т. XIV. М. : АН СССР, 1958 - 440 с.

167. Гегель Г. - В. - Ф. Феноменология духа. - В кн. : Гегель. Соч. т. IV. М. : АН СССР, 1959 - 440с.
168. Гегель Г. - В. - Ф. - Наука логики. - В кн. : Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Энциклопедия философских наук, т. 1. М. : Мысль, 1975 - 452 с.
169. Гегель Г. - В. - Ф. Философия природы. - Там же, т. 2. - 696 с.
170. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. - В кн.: Контекст - 74. М. : Наука, 1975, с. 213 - 228.
171. Гейзенберг В. Квантовая теория и ее интерпретация. - В кн.: Нильс Бор. Жизнь и творчество. М. : Наука, 1967, с. 5 - 20.
172. Гейзенберг В. Роль феноменологических теорий в системе теоретической физики. - В кн. : УФН. Т. 91, вып. 4, с. 731.
173. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. М. : Наука, 1990. - 400 с.
174. Гейзенберг В. Шаги за горизонт. М. : Прогресс, 1987. - 368 с.
175. Герцман Е.В. Музыкальная бозциана. СПб,:Глаголь, 1995. – 480с.
176. Гершкович З. И. Онтологические аспекты произведения искусства. - В кн. : Творческий процесс и художественное восприятие. Л. : Наука, 1978, с. 44 - 65.
177. Гессе Г. Игра в бисер. М. : Худлит, 1969. - 544 с.
178. Гидион З. Пространство, время, архитектура. - 3 - е изд. М. : Стройиздат, 1984 - 455 с.
179. Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М.:Прогресс, 1992. – 218с.
180. Голубева И. Концепции времени Ф. Клузмана и Дж. Тенни. - В кн. : Эстетические проблемы музыкознания. Сб. тр. Вып. 7. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988, с. 63 - 78.

181. Головаха Е. И. , Кроник А. А. Психологическое время личности. Киев: Наук. думка, 1984. - 207 с.
182. Глебов И. /Асафьев Б. /Пути в будущее. Мелос, 1918, кн. 2.
183. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. - В кн. : Музыкальное исполнительство и современность. Сб. тр. Вып. 1. М. : Музыка, 1988, с. 69 - 86.
184. Гриб А. А. Квантовая логика: возможные применения. В кн. : Закономерности развития современной математики. Методологические аспекты. М. : Наука, 1987, с. 313 - 317.
185. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М. : Прогресс, 1969 - 590с.
186. Гулыга А. В. Искусство в век науки. М. : Наука, 1978. - 183 с.
187. Гулыга А. В. К эстетике научного открытия. - В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978, с. 65 - 78.
188. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Л.: Гидрометеиздат, 1990. - 526 с.
189. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. - 2 - е изд. , М. : Искусство, 1984. - 350 с.
190. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. - М. : Искусство, 1981. - 359с.
191. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. - М. : Искусство, 1990. 396 с.
192. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации/философский анализ/. Новосиб. : Наука, 1982. - 256 с.
193. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Том 1. Общее введение в чистую феноменологию. М.,1999. 332 с.

194. Гуссерль Э. Картезианские размышления. Наука. СПб. 1998, 315с.
195. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию; главы из книги. - Вопросы философии, 1992, No 7, с. 136 - 176.
196. Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 1. Спб. , 1909. –
197. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Ч. 1. Исследования по феноменологии и теории познания. Исследование V. Об интенциональных переживаниях и их "содержаниях". В кн. : Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988, с. 282 - 297.
198. Гуссерль Э. Парижские доклады. - "Логос", М. , 1991, вып. 2, с. 6 - 30.
199. Гуссерль Э. Феноменология. Ст. в Брит. энциклоп. - "Логос", М. , 1991, вып. 1, с. 12 - 21.
200. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Гнозис. М. 1994. 162 с.
201. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. - "Логос", 1911, кн. 1.
202. Гутнер Г. Онтология математического дискурса. М., 1999, 118 с.
203. Гуэрро Р. Трансцендентальный субъект, время и историчность. - В кн. : "Критика чистого разума "Канта и современность. Рига: Зинатне, 1984, с. 265 - 268.
204. Гюйо М. Происхождение идеи времени. Спб. : Знание, 1899 - 372с.
205. Давыдов Ю. Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно. - В кн. : Кризис буржуазной культуры и музыка. В сб. ст. Вып. 3. М. : Музыка, 1976, с. 49 - 105.

206. Данилова И. Е. О категории времени в живописи Средних веков и раннего Возрождения. В кн. : Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М. : Наука, 1976, с. 157 - 174.
207. Девуцкий В. О понятии относительной метроритмической весомости музыкальных элементов и некоторых способах ее количественного определения. - В кн. : Вопросы музыкального анализа. Сб. тр., вып. XXVIII. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977, с. 89 - 129.
208. Делез Ж. Бергсонизм. В кн.: Делез Ж. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза. М., 2000. СС.93-192
209. Делез Ж. Различие и повторение. СПб. 1998. 384 с.
210. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Сов. композитор, 1986, 207 с.
211. Деррида Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб., Алетейя. – 208 с.
212. Деррида ж. О грамματοлогии. Ad marginem. 2000, 511 с.
213. Деррида Ж. Письмо и различие. Академический проект, М.. 2000, 495 с.
214. Деррида Ж. Позиции. Киев: ДЛ,1996. – 192 с.
215. Джеммер М. Эволюция понятий квантовой механики. М. : Наука, 1985. - 384 с.
216. Джохадзе Д. В. Алексей Федорович Лосев. Краткий очерк жизни и деятельности. - В кн. : А. Ф. Лосеву к 90 - летию со дня рождения. - Тбилиси: Изд. Тбл. универс. , 1983, с. 4 - 26.
217. Джохадзе Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике. - Вопр. философии, 1983, No1,с. 129 - 138.

218. Дирак П. Многогранность личности Нильса Бора. В кн. Нильс Бор. Жизнь и творчество. Сб. ст. М. : Наука, 1967, с. 21 - 25.
219. Долгов А. Д. Прогресс в физике и современная космология. - В кн. : Эйншт. сб. 1980 - 1981. М. : Наука, 1985, с. 111 - 141.
220. Должанский А. Краткий муз. словарь. Изд. 5 - е. М. ;, Л. : музыка, 1966. - 518 с.
221. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М. : Музыка, 1982.- 383 с.
222. Дубровский В. Н. , Молчанов Ю. Б. Эволюционирует ли время, пространство и причинность? - Вопр. философии, 1986, No, с. 137 - 144.
223. Дюби Ж. Европа в средние века. Смоленск: Полиграмма, 1994. – 317 с.
224. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 г. - В кн. : "Одиссей" - 91. М. : Наука, 1991, с. 48 -59.
225. Евдокимова Ю. К. Музыка эпохи Возрождения: XV век. История полифонии. Вып. 2а. М. : Музыка, 1989. - 414 с.
226. Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья X - XIV века. История полифонии. Вып. 1. М. : Музыка, 1983. - 454 с.
227. Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX в. - В кн. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 160 - 172.
228. Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. С.Пб. 1993, 260 с.
229. Жаров А. М. Проблема времени, структура становления и неопределенность. - Вопр. философии, 1980, No1, с. 88 - 98.

230. Железняк О.Е. Пространство осознания современного города: реальность и «метафизика». В сб.: Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы. М.:УРСС, 2001. СС.207 – 254.
231. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.:Аксиома, новатор, 1996. – XL+ 232 с.
232. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века. М. : Музыка, 1983. - 78 с.
233. Зелинский А. Н. Конструктивные принципы древнерусского календаря. - В кн. : Контекст - 1978. М. : Наука, 1978, с. 62 - 135.
234. Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
235. Зельдович Я. Б. Теория вакуума, быть может, разрешает загадку космологии. - В кн. : Успехи физических наук. , 1981. Т7133, No 3, с. 479 - 486.
236. Зобов Р. А. , Мостепаненко А. М. О некоторых проблемах взаимосвязей философии и искусства. - В кн. : Творческий процесс и художественное восприятие. Л. : Наука, 1978, с. 24 - 37.
237. Зобов Р. А. , Мостепаненко А. М. О типологии пространственно - временных отношений в сфере искусства. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 11 - 25.
238. Золозова Т. Фазовые структуры в Первой симфонии Жоливе. - В кн. : Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М. : Сов. комп. 1983, с. 138 - 153.
239. Иванов В.В. Ассиметрия мозга и знаковых систем. «Советское радио» М,1978,184 с.

240. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974. с. 39 - 66.
241. Иванов В. В. Ритм поэмы Маяковского : Человек". - В кн. : Poetics. Poetyka. Поэтика, t. II. Warszawa, 1966, с. 262 - 272.
242. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М. : Искусство, 1985. - 175 с.
243. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. «Интрада», М, 1998.
244. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. «Интрада», М, 1998, 255 с.
245. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. «Интрада», М., 2001, 384 с.
246. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. : ИЛ, 1962 - 468 с. 182.
247. Иорданский В. В. Хаос и гармония. М. : Наука, 1982. - 342 с.
248. И. С. Бах и современность: Сб. ст. Киев: Муз. Укр. , 1985. - 159 с.
249. Каган М. С. Время как философская проблема. - Вopr. философии, 1982, No10, с. 117 - 124.
250. Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 26 - 38.
251. Казарян В. П. Понятие времени в структуре научного знания. М. : изд. МГУ, 1980 - 175 с.
252. Кант И. Критика чистого разума. - Соч. : в 6 - ти т. М. : Мысль, 1963, т. 3, с. 69 - 799.
253. Каплун А. И. Стиль и архитектура. М. : Стройиздат, 1985. - 232 с.

254. Караева Н. Проблема времени в музыке. В кн. : Музыка: научн. реф. сб. М. , 1979. Вып. 2, с. 26 - 34.
255. Каримский А. М. К проблеме функции времени в экзистенциализме. - *Вопр. философии*, 1968, №9, с. 103 - 114.
256. Карсавин Л.П. Культура средних веков. Киев: Символ-AirLand, 1995.-199 с.
257. Карцева Г.А. Ритм как культурно-антропологический феномен. Дисс.доктор философ. М.,2004
258. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры. - В кн. : Проблема человека в западной философии. М. : Прогресс, 1988, с. 3 - 30.
259. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. - В кн. : Достоевский. Исследования и материалы. Вып. 3, Л. : Наука, 1978, с. 41 - 53.
260. Катуар Г. Музыкальная форма. Ч. 1 Метрика. М, 1934.
261. Катуар Г. Музыкальная форма, ч. 2. М. , 1936.
262. Квитка К. В. Избр. тр. , т. 2. М. : Музыка, 1973.
263. Кириченко Е. Н. Пространственно - временные характеристики в русской архитектуре середины второй половины XIX в. - В кн. : Типология русского реализма второй половины XIX века. М. : Наука, 1979, с. 286 - 351.
264. Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в "Бранденбургских концертах"И. С. Баха. - В кн. И. С. Бах и современность. Сб. ст. Киев: Муз. Укр. , 1985, с. 80 - 88.
265. Клименкова Т. А. От феномена к структуре. М. : Наука, 1991. - 88с.

266. Коган Л. А. Время как проблема в живописи. - В кн. : Методологические проблемы современного искусствознания. М. : Наука, 1986, с. 293 - 329.
267. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. «Логос».М., 1998, 207с.
268. Козырев Н. А. Время как физическое явление. - В кн. : Моделирование и прогнозирование в биоэкологии. Рига, 1982, с.9 - 72.
269. Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М. : Прогресс, 1985. - 286 с.
270. Конен В. Рождение джаза. М.:Сов.композитор, 1990. – 319с.
271. Конрад - Мартиус Х. Трансцендентальная и онтологическая феноменология. - В кн. : Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988, с. 321 - 328.
272. Конюс Г. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М. : Музгиз, 1932.
273. Конюс Г. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М. : Музгиз, 1933.
274. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины. «Композитор»,С.Пб.2000, 272 с.
275. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И. С. Баха. - В кн. : И. С. Бах и современность. Сб. ст. Киев: Муз. Укр. 1985, с. 89 - 99.
276. Кроль Ю. Л. Проблема времени в китайской культуре и "Рассуждения о соли и железе" Хуань Куаня. - В кн. : Из истории традиционной китайской идеологии. М. : Наука, 1984, с. 53 - 127.

277. Кругликов В. А. Пространство и время "человека культуры". - В кн. : Культура, человек и картина мира. М. : Наука, 1987, с. 167 - 197.
278. Кузнецов Б. Г. Коллизия Эйнштейн - Бор, коллизия Эйнштейн - Бергсон и наука второй половины XX века. - В кн. Эйнштейновский сборник, 1980 - 1981. М. : Наука, 1985, с. 49 -85.
279. Кузнецов Б. Г. Необратимость физического и сценического времени. - Театр, 1978, No7, с. 65 - 74.
280. Кузнецов Б. Г. Фундаментальная физическая идея Бора. - В кн. : Нильс Бор. Жизнь и творчество. Сб. ст. М. : Наука, 1967, с. 103 - 120.
281. Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М. МГУ, 1991. - 192 с.
282. Кузнецов В. Герменевтическая феноменология в контексте философских воззрений Густава Густавовича Шпета. - "Логос", М. , 1991. Вып. 2, с. 199 - 214.
283. Культура и искусство западноевропейского средневековья. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Материалы научн. конф. М. : Сов. художник, 1981.
284. Культура Эпохи Возрождения и Реформация. Сб. ст. Л. : Наука, 1981. - 267 с.
285. Кун Т. Структура научных революций. М. : Прогресс, 1977 - 300 с.
286. Куперен Ф. Искусство игры на клавиатуре. М. : Музыка, 1973. - 152 с.

287. Курт Э. Музыкальная психология (области и границы музыкальной психологии). В кн.: НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. М., 1994. СС. 7-27.
288. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М. : ГМИ, 1931 - 304 с.
289. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М. : Музыка, 1975. - 552 с.
290. Кушнер Б. А. Принцип бар - индукции и теория континуума у Брауэра. В кн. : Закономерности развития современной математики. Методологические аспекты. М. : Наука, 1987, с. 230 - 249.
291. Лакан Ж Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.-100с.
292. Лакис П. П. Место времени в теории познания Канта. - В кн. : "Критика чистого разума"Канта и современность. Рига: Зинатне, 1984, с. 100 - 106.
293. Лаку-Лабарт Филипп. Musica ficta. Фигуры Вагнера. Спб. 1999. 224 с.
294. Ландау Л. Д. , Лифшиц Е. М. Квантовая механика. М. : Наука, 1972. - 368 с.
295. Ланцош К. Альберт Эйнштейн и строение космоса. М. : Наука, 1967. 159 с.
296. Леви-Строс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. М-Спб. 2000, 399 с.
297. Леви-Строс К. Структурная антропология. М. : Наука, 1985. 536 с.
298. Левич А. П. Время как изменчивость естественных систем и как способ ее параметризации. М. : ВИНТИ, 1989. - 101 с.

299. Левич А. П. Метаболическое время естественных систем. - В кн. : Системные исследования - 88. М. : Наука, 1989. с. 304 -325.
300. Левич А. П. Тезисы о времени естественных систем. - В кн. : Экологический прогноз. М. : МГУ, 1 - 86, с. 163 - 188.
301. Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-ту, 2000. – 328 с.
302. Ле Гофф Ж. С небес на землю/перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII - XIII вв. /. - В кн. : "Одиссей" - 91. М. : Наука, 1991, с. 25 - 47.
303. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. - М. : Прогресс - Академия, 1992. - 376 с.
304. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. - 236 с.
305. Либшер Д. Э. , Новиков И. Д. Река времени. - Природа, 1985, No 4, с. 15 - 20.
306. Линде А. Д. Физика элементарных частиц и инфляционная космология. М. : Наука, 1990. - 280 с.
307. Лисса З. О процессуальном характере музыкального произведения. - В кн. : Борьба идей в эстетике. М. : Наука, 1966, с. 122 - 137.
308. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении. - В кн. : Интонация и музыкальный образ. м. : Музыка, 1965, с. 321 - 353.
309. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979 - 358 с.
309. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М. : Искусство, 1960 - 61. - 304 с.

310. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М. : Наука, 1977 - 207с.
311. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М. : изд. автора, 1927 - 550 с.
312. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта/краткий очерк/. - В кн. : Контекст - 81. М. : Наука, 1982, с. 48 - 78.
313. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М. : Изд. автора, 1927. - 250 с.
314. Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля. - В кн. : Контекст - 75. М. : Наука, 1977, с. 211 - 240.
315. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. - В кн. : Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М. : Правда, 1990, с. 193 - 390.
316. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм.- М. : Искусство, 1980. - 766 с.
317. Лосев А. Ф. Поток сознания и язык. - В кн. : Лосев А. . Знак. Символ. Миф. М. : Изд. МГУ, 1982, с. 453 - 478.
318. Лосев А. Ф. Хтоническая ритмика аффективных структур в "Энеиде" Вергилия. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 143 - 160.
319. Лосский Н. О. Мир как органическое целое. - В кн. :
320. Лосский Н. О. Избранное. М. : Правда, 1991, с. 338 - 483.
321. Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма. - Там же, с. 13 - 337.
322. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. - В кн. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М. : Наука, 1973. с. 16-22.

323. Лотман Ю. М. О моделирующем понятии "конца" и "начала" в художественных текстах. - В кн. : Тезисы докладов во II летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966, с. 69 - 95.
324. Любинская Л. Н. Категория времени и системный анализ. М. : Знание, 1966 - 32 с.
325. Люси М. Теория музыкального выражения. СПб. : Бессель, 1888.
Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме, Спб. , 1858.
326. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М. : Сов. композитор, 1978 - 352 с.
327. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Изд. 2 - е, доп. М. : Сов. композитор, 1991. - 376 с.
328. Мазель Л. А. Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме. Музыкальная академия, 1995, No 2, СС.130-139.
329. Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952.
330. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции. М. :Музыка, 1991. - 2 - е изд. - 80 с.
331. Мазель Л.А. Период. Метр. Форма. Муз. Академия, 1996 No 1, сс.188-195.
332. Мазель Л.А. О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина. По следам наблюдений М.Г.Харлапа Музыкальная академия, 1999. No 2, СС. 5-7.
333. Мазель Л. А. , Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М. : Музыка, 1967 - 752 с.

334. Максименко В. Психологическое время: оно разное! - Знание - сила, 1984, No 7, с. 42 - 43.
335. Малиновская А. Фортепианно - исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI - XX вв. Очерки. М. : Музыка, 1990. - 191 с.
336. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. «Языки русской культуры» М.,1997, 213 с.
337. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеал рациональности. В кн. :Мой опыт нетипичен. – СПб: Азбука, 2000. СС. 219 – 245.
338. Мамардашвили М. Феноменология - сопутствующий момент всякой философии. В кн. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. - М. : Прогресс, 1990. - 368 с.
339. Мандельштам О. Разговор о Данте. М. : Искусство, 1967. 88 с.
340. Манн Т. Волшебная гора. - В кн. : Манн Т. Собр. соч. в 10 -и т. М. : Худ. лит. 1959 - 1961, т. 3 - 4.
341. Манн Т. Доктор Фаустус. - Там же, т. 5. - 694 с.
342. Маргвелашвили Т. Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тб. : Мецниереба, 1976 - 75 с.
343. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. - 220 с.
344. Мартыненко Ю. Время - пространство в живописи и кино. - Искусство, 1968, No11, с. 41 - 45.

345. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 238 - 247.
346. Мартынов В.И. "Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси", М., 2000
347. Матвеева А. Пространство и время в пластике Родена. - В кн. : Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М. : Искусство, 1975, с. 53 - 64.
348. Махабхарата. Т. 5. Мокшадхарма. пер. Б. Л. Смирнова. Ашхабад. : АН Турк. ССР, 1961. 748 с.
349. Махов А. Мария Юдина и Теодор Адорно: два пути эстетического «прорыва». Музыкальная академия, 2000, No 2, СС.97-101.
350. Маяковский В. В. Как делать стихи? - В кн. : Избр. произв. В 2 - х т. М. : Худлит, 1953. Т. 2, с. 445 - 482.
351. Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 121 - 143.
352. Медушевский В. В. Интонационная теория в исторической перспективе. - Сов. музыка, 1985, No 7, с. 66 - 70.
353. Медушевский В. В. Как устроены художественные средства музыки? - В кн. : Эстетические очерки. М. : Музыка, 1977. Вып. ;, с. 77 - 113.
354. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки И. С. Баха. - В кн. : Полифоническая музыка. Вопросы анализа. : сб. тр. Вып. 75. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984, с. 83 - 106.

355. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976 - 154 с.
356. Медушевский В. В. Художественная картина мира в музыке/к анализу понятия/. - В кн. : Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения - 1984. М. : Наука, 1986, с. 82 - 99.
357. Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса. - В кн. : Леви - Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1985, с. 467 - 522.
358. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции. - В кн. : Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М. : Сов. композитор, 1975, с. 467 -479.
359. Мерло-Понти М. Временность: Глава из "Феноменологии восприятия". - В кн. : Историко - философский ежегодник 90. М. : Наука, 1991, с. 271 - 293.
360. Мессиан О. Техника моего музыкального языка Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, Москва 1994г. 124 с.
361. Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. ст. М. : Наука, 1986. - 351 с.
362. Мигдал А. Нильс Бор - физик и философ. - Наука и жизнь, 1985, No 12, с. 16 - 26.
363. Минковский Г. Пространство и время. Успехи физических наук, 1959, т. 69, с. 303 - 320.
364. Микешина Л.А. Философия познания. Полемические главы. Прогресс-Традиция, М., 2002, 622 с.
365. Милка А. «Музыкальное приношение» И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. Музыка. М., 1999. 250 с.

366. Минц З. Две модели времени в лирике Вл. Соловьева. - В кн. : Тезисы докладов во II летней школе по Вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966, с. 36 - 40.
367. Михайлов А. В. Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко. - В кн. : Рембрандт. Художественная культура Зап. Европы XVII века. М. : ГМИИ, 1970, с. 197 - 199.
368. Михайлов А. В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха. - В кн. : Сов. Искусствознание, 1977, No 1. М. : Сов. художник. 1978, с. 130 - 165.
369. Михайлов А.В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна. В кн. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М-Спб., 1999, СС. 412-427
370. Молчанов В. В. Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 200 - 209.
371. Молчанов В. И. Время и рефлексия в системе кантовского априоризма. - В кн. : "Критика чистого разума"Канта и современность. Рига: Зинатне, 1984, с. 106 - 111.
372. Молчанов Ю. Б. Труды "Международного общества по изучению времени" - Вopr. философии, 1977, No5, с. 159 - 166.
373. Молчанов Ю. Б. Развитие и время. - Там же, 1979, No12, с. 61 - 72.
374. Молчанов Ю. Б. Сверхсветовые скорости, принцип причинности и направление времени. - В кн. : Философские проблемы гипотезы сверхсветовых скоростей. М. : Наука, 1985, с. 77 - 94.
375. Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М. : Наука, 1977 - 192 с.

376. Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л. : Наука, 1979 - 229 с.
377. Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро -, мега и микромире. М. : Политиздат, 1974 - 240 с.
378. Мостепаненко А. М. , Зобов Р. А. Научная и художественная картины мира/некоторые параллели/. - В кн. : Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения - 1983. Л. : Наука, 1983. - с. 15 - 31.
379. Мостепаненко А. М. , Мостепаненко В. М. Концепция вакуума в физике и философия. - Природа, 1985, No3, с. 20 -31.
380. Мотрошилова Н. В. Значение теории времени Канта для понимания всеобщих структур человеческого сознания. - В кн. : "Критика чистого разума" Канта и современность. Рига: Зинатне", 1984, с. 87 - 100.
381. Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа: Сб.тр. Вып. 84. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986. - 159 с.
382. Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000. – 327 с.
383. Музыкальный язык в контексте культуры. Сб. тр. Вып. 106. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. - 143 с.
384. Мчедлишвили Л. И. Временная логика с ветвящимся дискретным временем. - Методы логического анализа. М. : Наука, 1977, с. 69 - 80.
385. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982 - 319 с.
386. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М. : Музыка, 1965.
387. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972 - 383 с.

388. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз, 1961. - 321 с.
389. Никитина Л.В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества. Дисс.канд.искусств. Казань, 2010
390. Никольская, О. А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX - первой половины XX веков. Дисс.канд.искусств. М., 2010
391. Нири К. Философская мысль в Австро-Венгрии. М. : Мысль, 1987. - 192 с.
392. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. - В кн.: Ницше Ф. Соч. в 2-х т., т. 1, М. 1994
393. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Там же, с. 47 - 157.
394. Носина В.Б. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. В кн.: Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. М.:Классика- XXI, 2002. – СС.82-152.
395. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха Тамбов, 1993. – 104 с.
396. Обри П. Трубадуры и труверы. - М. : ГМИ, 1931.
397. Общая риторика. Ж. Дюбуа. Ф. Пир А. Тринон и др. М.: Прогресс, 1986 – 392 с.
398. Окунь Л. Б. Физика элементарных частиц. М. : Наука, 1988. - 272с.
399. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта. - В кн. : Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974, с. 72 - 102.

400. Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия. - В кн. : Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2, Л. : Музгиз, 1963, с. 181 - 215.
401. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация). - В кн. : Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л. : Музыка, 1974, с. 32 - 57.
402. Остроумова М. Два барокко. - Декоративное искусство СССР, 1971, № 12, с. 15 - 21.
403. Панкевич Т. И. Некоторые методологические проблемы исследования художественно+о процесса. Саратов: Изд. Сарат.универ. , 1985. - 130 с.
404. Панкевич Т. И. Проблемы анализа пространственно - временной организации музыки. - В кн. : Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М. : Музыка, 1978, с. 124 - 144.
405. Панкевич Т. И. Пространственно - временные отношения в искусстве. - В кн. : Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М. : Наука, 1983, с. 299 - 315.
406. Панкевич А. И. Континуум и физика/философские аспекты/. М. : Наука, 1975. - 120 с.
407. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. Спб: Аксиома, 1999. – XII + 228 с.
408. Пильгун А. Музыка как символ гармонии мироздания. Анонимный трактат "Сумма музыки" и знаковые функции музыкального языка в музыкальной теории XIII - нач. XIV в. - В кн. : Музыкальный язык в контексте культуры. Сб. тр. Вып. 106. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989, с. 42 - 57.

409. Пирс Чарльз Сандерс Логические основания теории знаков. «Алетейя», С.-П.,2000, 2 т. 352 с.
410. Плотников Б.Т. К вопросу о расширении аналитического кругозора педагогов-музыкантов (практический аспект идей и метода Генриха Шенкера). Красноярск, 1998, 72 с.
411. Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв. М.: Наука, 1993.- 320 с.
412. Познер А. Р. Истины и парадоксы /Очерки логико - философских проблем микромира/. М.: Политиздат, 1977. - 256 с.
413. Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. тр. Вып.5, М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. - 171 с.
414. Прайор А. Н. Временная логика и непрерывность времени. - В кн.: Семантика модальных и интенциональных логик. М. : Наука, 1981, с. 55 - 67.
415. Прехтель П. Введение в феноменологию Гуссерля. Водолей, Томск, 1999. 96 с.
416. Пригожин И. От существующего к возникающему. М. : Наука, 1985. - 327 с.
417. Пригожин И. Переоткрытие времени. - Вопр. философии,1989, No8, с. 3 - 19.
418. Пригожин И. , Стенгерс И. Возвращенное очарование мира. - Природа, 1986, No2, с. 86.
419. Пригожин И. , Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М. : Прогресс, 1986. - 432 с.
420. Притыкина О. И. К методологии анализа художественного времени вербально - музыкальных произведений. - В кн. : Методо-

- логические проблемы современного искусствознания. Сб. науч. тр. Вып. IV. Л. : ЛГИТМИК, 1985, с. 119 - 134.
421. Притыкина О. И. О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике. - В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст. Вып. 5. Л. : Музыка, 1983, с. 191 - 215.
422. Притыкина О. И. Музыкальное время: понятие и явление. - В кн.: Пространство и время в искусстве. Сб. науч. тр. ЛГИТМИК, 1988, с. 67 - 92.
423. Притыкина О. И. Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования. Дисс. канд.наук, Л. , 1985 - 183с.
424. Проблемы гуманитарного познания. Сб. ст. - Новосибирск: Наука, 1986. - 335 с.
425. Проблемы музыкального ритма. М. : Музыка, 1978 - 294 с.
426. Проблемы музыкального стиля И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Сб. науч. тр. М. : МГДОЛК им. Чайковского, 1985. - 172 с.
427. Проблемы теории западноевропейской музыки/XII - XVII вв. /. Сб. тр. Вып. 65. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. - 151 с.
428. Прозерский В. В. К вопросу о принципе систематизации пространственно - временных форм художественной деятельности. - В кн. : Пространство и время в искусстве. Сб. тр. Л. : ЛГИТМИК, 1988, с. 29 - 45.
429. Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2 - е. М. : Наука, 1969-168с.
430. Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984 - 95 с.

431. Пространство и время в искусстве. Сб. тр. Л. : ЛГИТМИК, 1988 - 170 с.
432. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Бах. М. : Музыка, 1981. - 355 с.
433. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. Под редакцией Б. Яворского. М. : ГИ, 1930. Ч. 1 - 168 с. Ч. 2 - 176 с.
434. Процюк Д.Б. Исполнительское искусство органиста. СПб.:Композитор, 1997. – 124 с.
435. Пуанкаре А. О науке. М. : Наука, 1990. - 736 с.
436. Пушкина Ю.В. Тратат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья. Дисс.канд.искусств. М., 2009
437. Пэрна Н. Я. Ритм, жизнь и творчество. Петроград, 1925 - 142 с.
438. Рагс Ю. Теоретическое музыкознание. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. - 64 с.
439. Ражников В. О музыкальном метре. - В кн. : Диалоги о музыкальной педагогике. М. : Музыка, 1989, с. 9 - 12.
440. Рассел Б. Введение в математическую философию. М.:Гнозис,1996.- 240 с.
441. Ревзин Г. И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М. : изд. Общ. историков архитектуры при Союзе архитекторов России, Архив архитектуры. Вып. 2. , 1992. - 212 с.
442. Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту. - В кн. : Очерки истории языка русской поэзии XX века. М. : Наука, 1990, с. 27 - 46.
443. Рейхенбах Г. Направление времени. М. : ИЛ, 1962 - 396 с.

444. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М. : Прогресс, 1985 - 344 с.
445. Реферовская Е.А. Время и глагол. В кн.: Философия лингвистики Гюстава Гийома. СПб.: Академический проект, 1997. СС. 69-96.
446. Риман Г. Катехизис фортепианной игры. М. , 1907.
447. Риман Г. Метрика. - В кн.: Риман Г. Музыкальный словарь. М. , 1901, с. 847 - 850.
448. Риман Г. Музыкальная фразировка на основании учения о музыкальной метрике и ритмике. М. , 1912.
449. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах. М. , 1929.
450. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974 - 299 с.
451. Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. - 104 с.
452. Розенфельд Л. Развитие принципа дополнительности. В кн. : Нильс Бор. Жизнь и творчество. М. : Наука, 1967, с. 61 - 87.
453. Розин В. Сравнительный методологический анализ концепций Курта и Асафьева. В кн. : Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. научн. тр. 66, МГПИИм. Гнесиных. М, 1983, с. 18 - 34.
454. Рубене М. А. Кантовское учение о времени и его интерпретация в философии жизни и феноменологии. - В кн. : «Критика чистого разума" Канта и современность. Рига: Зинатне, 1984, с. 268 - 275.
455. Рубене М. А. Проблема субъективного времени (критический анализ учения о времени в философии жизни А. Бергсона и феноменологии Э. Гуссерля). Автореф. канд. дис. Рига, 1980 - 24 с.

456. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. «Аграф», М., 1998, 381с.
457. Самохин В. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике Р. Арнхейма. - В кн. : Проблемы художественного творчества. М. : Наука, 1975, с. 156 - 206.
458. Сапонов М. А. Менестрели. М., 1996.
459. Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо. - В кн. : Проблемы музыкального ритма. Сб. ст. М. : Музыка, 1978, с. 7 - 47.
460. Сарычев В. М. Время и пространство в системной методологии. В кн. : Системные исследования - 80. М. : Наука.1981, с. 284-302.
461. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Библиотека журнала «Искусствознание», 1998. – 432 с.
462. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М. : Искусство, 1986.
463. Сартр Ж.П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии. Республика. М. 2000. 639 с.
464. Сартр Ж. П. Очерк теории эмоций. - В кн. : Психология эмоций. Тексты. М. : МГУ, 1984, с. 120 - 137.
465. Сартр Ж. П. Экзистенциализм - это гуманизм. - В кн. : Сумерки Богов. М. : Политиздат, 1989, с. 319 - 344.
466. Семенов О. С. Категория времени в модернистской западной живописи. - В кн. : О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М. : Искусство, 1972, с. 309 - 367.
467. Серов А. Н. Ритм как спорное слово. - В кн. : Серов А. Н. Критические статьи. Т. 1. Спб, 1892, с. 632 - 639.
468. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. - В кн. : Сеченов И. М. Избр. произв. т. 1. М. : АН СССР, 1952, с. 7 - 127.

469. Синицын В. М. Об артикуляции в клавирных сочинениях И. С. Баха. - В кн. : Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 53. М. , 1981, с. 151 - 166.
470. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973,
471. Сноу Ч. Две культуры. М. : Прогресс, 1973. - 141 с.
472. Современная западная философия : Словарь. 2-е изд., М.: ТОН-Остожье, 2000. – 544 с.
473. Сокальский П. Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом. - Харьков, 1888.
474. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1996. – 230 с.
475. Соссюр Ф. де Заметки по общей лингвистике. М. : Прогресс, 1990. - 275 с.
476. Стеблин - Каменский М. И. . Скальдическая поэзия. - В кн. : Поэзия скальдов. Л. : Наука, 1979, с. 80 - 94.
477. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. «Языки русской культуры» М. 1998, 779с.
478. Степанова Т. Ритмическая система как основа техники композиции А. Виеру. - В кн. : Современное искусство музыкальной композиции. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 81. . , 1986, с. 112-134.
479. Стэнгерс И. Точные науки и редукционизм. - В кн. : Современная наука: Познание человека. М. : Наука, 1988, с. 32 -48.
480. Стравинский И. Диалоги. Л. : Музыка, 1971 - 414 с.
481. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. : ГМИ, 1963 - 274 с.

482. Сувчинский П.П. Понятие Времени и музыки. Музыкальная академия, 2001, No1.
483. Сухомлин И. Техника изоритмии: теория, история. - В кн. : Проблемы теории западноевропейской музыки/XII - XVII вв. /. Сб. тр. Вып. 65. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983, с. 59 - 81.
484. Таркова И. Методологическое значение музыковедческой категории музыкальное развитие. - В кн. : Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. тр. 66, МГПИ им. Гнесиных. М. , 1983, с. 72 - 82.
485. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М. : Наука, 1987. -240 с.
486. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. - Л. : АПН РСФСР, 1947.
487. Товстоногов Г. Сценический "хронотоп"? - Театр, 1978, No7, с. 83 - 85.
488. Тодоров Ц, Поэтика. В кн. : Структурализм: "за" и "против". М. : Прогресс, 1975. с. 37 - 113.
489. Тойнби А. Постигание истории. М. : Прогресс, 1991. - 736 с.
490. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль. Диссер.канд.искусств. М., 2010
491. Тоффлер О. Будущее труда. - В кн. : Новая технократическая волна на Западе. М. : Прогресс, 1986, с. 250 -275.
492. Тоффлер О. Наука и изменение/предисловие/. - В кн. : Пригожин И. , Стенгерс И. Порядок из хаоса. М. : Прогресс, 1986, с. 11 - 33.
493. Тоффлер О. Столкновение с будущим. - Иностран. литература, 1972, No3, с. 228 - 249.
494. Троицкий В. К вопросу о времени или Слово в похвалу чтения. - Знание - сила, 1983, No 10, с. 28 - 30.

495. Трубников Н. Н. Проблема времени в свете философского мировоззрения. - *Вопр. философии*, 1978, №2, с. 111 - 121.
496. Трубников Н. Н. *Время человеческого бытия*. М. : Наука, 1987 - 255 с.
497. Турсунов А. Направление времени: новые аспекты старой проблемы. - *Вопр. философии*, 1975, №3, с. 60 - 74.
498. Турсунов А. *Философия и современная космология*. М. : Политиздат, 1977 - 191 с.
499. Турчин В. Ф. *Феномен науки. Кибернетический подход к эволюции*. М.: ЭТС, 2000. – 367 с.
500. Тынянов Ю. Н. *Теория литературы. Глава I. Ритм как конструктивный фактор языка*. В кн.: *Литературная эволюция. Избранные труды*. — М.: Аграф. 2002. – 496 с.
501. Уайтхед А. Н. *Процесс и реальность*, гл. 10. *Процесс*. - В кн.: Уайтхед А. Н. *Избранные работы по философии*. М. : Прогресс, 1990, с. 293 - 303.
502. Уилер Дж. *Гравитация, нейтрино и Вселенная*. М. : ИЛ, 1962. - 403 с.
503. Уитроу Д. *Естественная философия времени*. М. : Прогресс, 1964 - 431 с.
504. Урманцев Ю. А. , Трусов Ю. П. *О свойствах времени*. - *Вопр. философии*, 1961, № 5, с. 19 - 31.
505. Успенский Б. *Поэтика композиции*. М. : Искусство, 1970 - 225 с.
506. Успенский В. А. *Семь размышлений на темы философии математики*. В кн. : *Закономерности развития современной математики. Методологические аспекты*. М. : Наука, 1987, с. 106 - 155.

507. Фаворский В. Время в искусстве. - Декоративное искусство СССР, 1965, No2, с. 2-7.
508. Фарбштейн А. А. Музыка как философское откровение /к проблематике ранних работ А. Ф. Лосева по философии музыки/. - В кн. : А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М. : Наука, 1991, с. 83 - 94.
509. Февр Л. Бои за историю. М. : Наука, 1991. - 630 с.
510. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М. : Прогресс, 1986. - 544 с.
511. Фейнберг Е. Л. Взаимосвязь науки и искусства в мировоззрении Эйнштейна. - Вопросы философии, 1979, No 3, с. 32 - 40.
512. Фейнберг Е. Л. Кибернетика. Логика. Искусство. М. : Радио и связь, 1981. - 145 с.
513. Фейнберг Е. Л. Научное творчество Нильса Бора. В кн. : Нильс Бор. Жизнь и творчество. Сб. ст. М. : Наука, 1967, с. 88 -102.
514. Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М. , 1969. - 516 с.
515. Феноменология и ее роль в современной философии. Материалы "круглого стола". - Вопр. философии, 1988, No12, 43 - 84.
516. Филиппов Л. И. Философская антропология Жан - Поля Сартра. - М. : Наука, 1977. - 287 с.
517. Философские проблемы сверхсветовых скоростей. Сб. ст. М. : Наука, 1985.
518. Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно - изобразительных произведениях. - В кн. : Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 317 - 338.

519. Флоренский П. А. Иконостас. - В кн. : Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 193 - 317.
520. Флоренский П. А. Обратная перспектива. - В кн. : Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 117 - 192.
521. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. 1 - 2. - М. : Правда, 1990. - 839 с.
522. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М. : Ренессанс, 1991. - 296 с.
523. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. , Наука, 1978. - 350 с.
524. Фридман А. А. Мир как пространство и время. М. : Наука, 1965. - 112 с.
525. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб. 1994. 404 с.
526. Фундаментальная структура материи. Сб. ст. М. : Мир, 1984. - 312 с.
527. Хайдеггер М. Время картины мира. - В кн. : Новая технократическая волна на Западе. М. : Прогресс, 1986, с. 93 - 118.
528. Хайдеггер М. Бытие и время. М. Ad Marginem, 1997.-451 с.
529. Хайдеггер М. Время и бытие. - Статьи и выступления. М.: Республка, 1993. – 447с.
530. Хайдеггер М. Искусство и пространство. - В кн.: Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. М. : Политиздат, 1991, с. 95 - 102.

531. Хайдеггер М. Исток художественного творения. - В кн. : Зарубежная эстетика и теория литературы XIX и XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М. : МГУ, 1987, с. 264 - 312.
532. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. – 384 с.
533. Харлап М. Г. Исполнительское искусство как эстетическая проблема. - В кн. : Мастерство музыканта - исполнителья, вып. 2. М. , 1976, с. 5 - 67.
534. Харлап М. Г. Квалитативное (качественное) стихосложение. - В кн. : Кр. лит. энциклопедия, т. 3. М. : СЭ, 1966.
535. Харлап М. Г. Квантитативное (количественное) стихосложение. - Там же.
536. Харлап М. Г. Метр. - Там же, т. 4, с.
537. Харлап М. Г. Метр. - В кн. : Муз. энциклопедия, т. 3. М. , 1976, с. 567 - 573.
538. Харлап М. Г. Народно - русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. - В кн. : Ранние формы искусства. М. : Искусство, 1972, 221 - 274.
539. Харлап М.Г. Нотные длительности и парадокс их реального значения. Музыкальная академия, 1997, No 1, 2.
540. Харлап М. Г. О стихе. М. : Худ. лит. , 1966 - 150 с.
541. Харлап М. Г. Ритм. - В кн. : Муз. энциклопедия, т. 4, с. 657 - 664.
542. Харлап М. Г. Ритмика Бетховена. - В кн. : Бетховен. Сб. ст. Вып. 1. М. : Музыка, 1971. с. 370 - 421.
543. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М. : Музыка, 1986 - 104с.

544. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. - В кн. : Проблемы музыкального ритма. М. : Музыка, 1978, с. 48 -104.
545. Харлап М. Г. Теоретическое музыкознание и смежные науки. - В кн. : Методы изучения старинной музыки. - М. : МГДОЛК им. Чайковского, 1992, с. 156 - 187.
546. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре. - В кн. : Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о совр. об- ве. М. : Политиздат, 1991, с. 69 - 94.
547. Хейзинга Й. Осень средневековья. М. : Наука, 1988. - 540 .
548. Херрманн Ф.-В фон Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Томск: Водолей,1997 – 96 с.
549. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха. - В кн. : О музыке. Проблемы анализа. М. : Сов. композитор, 1974, с. 119 -149.
550. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. - В кн. : Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып. 6. М. : Сов. композитор, 1983, с. 130 - 151.
551. Холопов Ю. Н. А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука. - В кн. : А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М. : Наука, 1991. с. 95 - 101.
552. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм. В кн. : Проблемы музыкального ритма. Сб. ст. М. : Музыка, 1978, с. 105 - 163.
553. Холопов Ю. Н. Музыкально - теоретическая концепция А. Ф. Лосева. Теория музыкального времени. - В кн. : Проблемы музыкальной теории. Сб. науч. тр. М. : МГДОЛК им. Чайковского, 1991, с. 3 - 11.

554. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М. : Сов. композитор, 1984 - 319 с.
555. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Музыка Веберна. М.,1999
556. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М. : Музыка, 1971 - 304 с.
557. Холопова В. Н. Музыкальное произведение как феномен. - В кн. : Музыка как вид искусства. В 2 - х ч. , ч. 1. М. : МГДОЛГК им. Чайковского, 1990. - 139 с.
558. Холопова В. Н. Музыкальный ритм: очерк. М. : Музыка, 1980 - 71 с.
559. Холопова В. Н. Ритмические новации. В кн.: Русская музыка и XX век. М.,1997, СС.553-588.
560. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М. : Сов. композитор, 1983 - 281 с.
561. Холопова В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. : Наука, 1974, с. 229 - 237.
562. Хомский Н. Язык и мышление. М.: Изд-во моск. Ун-та, 1972. – 121 с.
563. Хренов Н. А. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс). - Там же, с. 248 - 261.
564. Художественный язык средневековья. Сб. ст. М.: Наука, 1982.
565. Цареградская Т.В. Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо - американских трудов 70 - х годов). - В кн. : Современное искусство музыкальной композиции. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 81 - М. , 1986, с. 96 - 111.

566. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве О. Мессиана. М. Классика-XXI, 2002, 374 с.
567. Цехмистро И. З. Диалектика множественного и единого. Квантовые свойства мира как неделимого целого. М. : Мысль, 1972. - 276 с.
568. Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. - Тбилиси: Мецниереба, 1986. - 139 с.
569. Чередниченко Т.В., Аркадьев М.А. Диалоги о «постсовременности». Музыкальная академия, 1998. No 1, СС. 1-12.
570. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. - В кн. : Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М. : Музыка, 1988, с. 43 - 68.
571. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып.1. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. – 215с., 173 с. Музыка в истории культуры. Вып.2. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994.
572. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. - М. : Музыка, 1989. - 223 с.
573. Чернин А. Д. Физика времени. М. : Наука, 1987. - 221 с.
574. Чистович Л. А. Временные характеристики слуха. Автореф. канд. дис. Л. : ЛГУ, 1958 - 22 с.
575. Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. Спб: Logos, 1999. – 440 с.
576. Шахназарова Н. Г. "Музыкальная поэтика" Игоря Стравинского. - В кн. : Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики. М. : Сов. композитор, 1975, с. 18 - 82.

577. Шахназарова Н. Г. О взаимосвязях музыки и философии. -В кн. : Творческий процесс и худ восприятие. Л. : Наука, 1978, с. 257 - 259.
578. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М. : Музыка, 1964. - 727 с.
579. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966 - 496 с.
580. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М. : Музыка, 1975. - 351 с.
581. Шестов Л. Памяти великого философа/Эдмунд Гуссерль/. - Вопр. философии, 1989, No 1, с. 144 - 160.
582. Шиндер Л.Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра. СПб: Композитор, 1999. – 62 с.
583. Шкапа, Екатерина Александровна Теория метротектонизма Г.Э.Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дисс.канд.искусств. М., 2006
584. Шопенгауер А. О мире как представлении. Второе размышление: Представление, независимое от закона основания: платоновская идея: объект искусства. В кн. : Мир как воля и представление. Пер. Ю. Айхенвальда. М. - 1900, с. 264 - 275.
585. Шпенглер О. Закат Европы., Очерки морфологии мировой истории т. 1, Гештальт и действительность М.: Мысль, 1993. – 667 с.
586. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М.:Мысль,1998. – 607.
587. Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы. - В кн. : Контекст - 90. М. : Наука, 1990. с. 219 - 259.
588. Шпет Г. Явление и смысл. М. : Гермес, 1914. - 219 с.
589. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение. Т. 1 - 2. В кн. : Природа философского знания. Ч. II.

- Современная феноменология: состояние и перспективы. т. 2. Реф. сб. М. : ИНИОН, 1977, с. 12 - 106. 463.
590. Шпигельберг Г. Феноменология в психологии и психиатрии. Историческое введение. Там же, с, 107 - 130.
591. Шредингер Э. Что такое жизнь с точки зрения физика? М. : ИЛ, 1947. - 146 с.
592. Штейнман Р. Я. Пространство и время. М.: ГИФМЛ, 1962. - 240 с.
593. Штокхаузен К. Структура и время переживания. В кн.: НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. М., 1995. СС. 76-94.
594. Щуцкий Ю. К. Китайская классическая "Книга перемен". М. , Л. : АН СССР, 1960. - 423 с.
595. Щюц А. , Лукман Т. Структура жизненного мира. В кн. Природа философского знания. Ч. II. Реф. сб. М. : ИНИОН, 1977, с. 131 - 171.
596. Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино. - В кн. : Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6 - ти т. М. : Искусство, 1964, т. 2, с. 45 - 59.
597. Эйнштейн А. Как создавалась теория относительности. - В кн. : Эйнштейновский сборник, 1980 - 1981. М. : Наука, 1985, с. 5 - 9.
598. Эйнштейн А. К электродинамике движущихся тел. - В кн. : Эйнштейн А. Собр. научн. тр. Т. 1. М. : Наука, 1965, с. 7 - 35.
599. Эйнштейн А. Общий язык науки. - В кн. : Эйнштейновский сборник, 1966. М. : Наука, 1966, с. 12 - 14.
600. Эйнштейн А. Физика и реальность. М. : Наука, 1965.

601. Эйнштейн А. , Инфельд Л. Эволюция физики. М. : ГИ, 1965 - 280с.
602. Эйнштейн А. , Подольский Б. , Розен Н. , Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным? - В кн. : УФН, 1936, т. 16, вып. 4.
603. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998. –249 с.
604. Элькин Д. Т. Восприятие времени. М. : АПН РСФСР, 1961 -11 с.
605. Эмери У. Орнаментика Баха. Музыка, М., 1996, 159 с.
606. Эскина Н.А. Букстехуде и немецкое барокко. Самара, 1992. – 125с.
607. Эскина Н. А. Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII в. Автореф. канд. дисс. Л. , 983. - 24 с.
608. Эскина Н. А. Принцип "комментирования" и хоральная обработка барокко. - В кн. : Проблемы теории западно - европейской музыки/XII - XVII вв. / Сб. тр. Вып. 65. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983, с. 113 - 131.
609. Эстетические проблемы музыкознания. Сб. тр. Вып. 97. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. - 132 с.
610. Юнг К. Г. Архетип и символ. М. : Ренессанс, 1991. - 304 с.
611. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. Пер. и прим. С. С. Аверинцева. - В кн. : Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об - ве. М. : Политиздат, 1991, с. 103 - 118.
612. Юрова Т. В. Инструментальные сочинения И. С. Баха для клавира и их редакции. - В кн.: Музыкальная классика в современном

- исполнительстве и педагогике. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981, с. 139 - 150.
613. Юрский С. Кто держит паузу. Л. : Искусство, 1977. - 175 с.
614. Яворский Б. Время и пространство. Авториз. машинопись. - ГЦММК им. Глинки. Фонд 146, ед. 4417 - 12 с.
615. Яворский Б. Доклад на конференции по ладовому ритму 5 февраля 1930 г. : Рукопись. - ГЦММК им. Глинки. Фонд 146.
616. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. М. : Сов. композитор, 1972 - 711 с.
617. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М. , Л. : Музгиз, 1947. - 54 с.
618. Якобсон Р. Звук и значение. В кн. : Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. СС.30-91
619. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». Прогресс. М., 1975, СС.114-163
620. Якобсон Р. Лингвистика в ее отношении к другим наукам. В кн. : Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. СС. 369-420.
621. Якобсон Р. Ретроспективный обзор работ по теории стиха. В кн. : Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. СС.239-269.
622. Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.:Гнозис, 1996.-248 с.
623. Яковлев Е. Г. Время субъекта художественного творчества. - Философск. науки, 1984, No 5.
624. Яковлев Е. Г. К исследованию времени субъекта художественного творчества. - В кн: Пространство и время в искусстве. Сб. тр. Л. : ЛГИТМИК, 1988, с. 56 - 66.
625. Ярская В. Н. Развитие понятия времени. - Вопр. философии, 1981, No3, с. 157 - 160.

626. Ярская В. Н. Научное предвидение. Вопросы методологии. Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1980 - 181 с.
627. Ястребова Н. А. Пространственно - тектонические основы архитектурной образности. - В кн. : Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. - 1974, с. 220 - 229.
628. Ясперс К. Истоки истории и ее цель. 2 т. М. : ИНИОН, 1979.
629. Abravaya I. Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J.S.Bach Ph.D. in Musicology, Tel Aviv University, 2000
630. Adlington, Robert. "Musical temporality: perspectives from Adorno to de Man." *Repercussions* 6/1 (1998): 5-60.
631. Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. - Frankf. am M. : Suhrkamp Verl. 1975.
632. Agmon, Eytan. "Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm." *Music Analysis* 16/1(1997)
633. Allen W.S. *Accent and Rhythm*. Cambridge UP, 1973.
634. Alperson Ph. "Musical Time" and Musik as an "Art of Time ". - *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1980, No38, p. 407 - 417
635. Altwein E. *Zeit und Musik*. - *Schweizerische Musikzeitung*, 1968, No 108, S. 305 - 313.
636. Anku, W. "Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music." *Music Theory Online* 6/1 (2000).
637. Ansermet E. *L'experience musicale et le monde d'aujourd'hui/1948/*. - "Ecrits sur la musique". - Nuechatel: Editions de la Baconniere S. A. , 1983, p. 39 - 69.
638. Ansermet E. *Les structures du rythme/1965/*. - *Ibid.* , p. 135 - 149.
639. Ansermet E. *Le temps musical/1970/*. - *Ibid.* , p. 159 - 169.

640. Ansermet E. Les fondements de la musique dans la conscience humaine., Neuchatel ,1962.
641. Anthony, Donald B. A General Concept of Musical Time wiht Special Reference to Certain Developments in the Music of Anton Webern. - Ph. D. diss. , Stanford University, 1968.
642. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik. 900 - 1600. Leipzig, 1970.
643. Apel W. From St. Martial to Notre Dame. - Journ. of the Americ. Musicological Soc. 2, 1949, p. 145 - 158.
644. Apfel E. , Dahlhaus C. Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. Munchen: Katzbuchler, 1974.
645. Arnheim R. A Structure on Space and Time. - Critical Inquiry, 1978, No 4, p. 645 - 655.
646. Babbitt M. The Synthesis, Perception, and Specification of Musical, Time. - Jorn. of the Intern. Folk Music Counc. 16, 1964, p. 92 - 95.
647. Bass E. C. Musical Time and Space in Berlioz. Music Review 46, 1969: 211-24
648. Batstone Ph. Musical Analysis as Phenomenology. - Perspectives of New Music 7, no. 2, 1969, p. 94 - 110.
649. Bayer R. The Essence of Rhythm. - Reflections on Art, ed. Susanne Langer. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1958, p. 186 - 201.
650. Beavillian, C and P.Fraisse. "On the Temporal Control of Polyhythmic Performance". Music perception 1/4/(1984): 485-99.
651. Beck J. La Musique des Troubadours. - Paris, 1932.
652. Bennett V. An Analogy af Music and Experience. - Music Review, 1952, No 13, p. 34 - 40.

653. Benward, Bruce, and Marilyn Nadine Saker (2009). *Music in Theory and Practice*, eighth edition, vol. 2. Boston: McGraw-Hill. ISBN 978-0-07-310188-0
654. Benz B. Zeitstrukturen in R. Wagner Ring-Tetralogie. Ph.D. in Musicology, Technische Universität, Berlin, 1991; Carl Dahlhaus, advisor
655. Bergson A. Essai sur les donnees immediates de la conscience. - Paris: Presses Universitaires de France, 1991.-180p.
656. Bergson A. Evolution creatrice. - Paris, 1907.
657. Berlioz H. Le chef d'orchestre. - Paris, 1856.
658. Berry W. Metric and Rhythmic Articulation in Music. - Music Theory Spectrum 7, 1985, p. 7 - 35.
659. Bertola, Elena de "On Space and Time in Music and the Visual Art". Leonardo 5.1(1972): 27-30.
660. Bielawski L. The Zones of Time in Music and Human Activity. - The Study of Time 4, ed. J. T. Fraser a. a. , New York: Spring. Verl. , 1981, p. 173 - 179.
661. Bhogal, G. Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel (1905-1914) Ph.D. in Music History and Theory, University of Chicago, 2004;
662. Boltz, Marilyn G. "The Generation of Temporal and Melodic Expectancies During Musical Listening." Perception and Psychophysics 63/6 (1995): 585-600.
663. Boltz, Marilyn G. "Tempo Discrimination of Musical Patterns: Effects Due to Pitch and Rhythmic Structure." Perception and Psychophysics 60/8 (1998): 1357-73.

664. Bonus A. E. *The Metronomic Performance Practice: A History of Rhythm, Metronomes, and the Mechanization of Musicality*. Ph.D. in Musicology, Case Western Reserve University, 2010;
665. Boretz B. et al. *The Nature of Continuity in Music*. - Proceedings of the American Society of University Composers, 1971, No 6, p. 49 - 82.
666. Bosseur D. "Introduction a la musique americaine: l'experience du temps chez Cage". *Musique en jeu* 1(1970): 16-22
667. Botelho M. *Rhythm, Meter and Phrase: Temporal Structures in Johann Sebastian Bach's Concertos* Ph.D. in Theory, University of Michigan, 1993;
668. Boulez P. *Par volonté et par hazard*.- Paris., 1975
669. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui*.-Paris.,1987
670. Brelet G. *L'interpretation creatrice. Essai sur l'execution musicale*. 2 vol. - Paris, 1951.
671. Brelet G. *Music and Silence*, trans. Susanne Langer. - *Reflections on Art*, Baltimore: J. Hopkins Press, 1958, p. 103 -121.
672. Brelet G. *Le Temps musical*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
673. Bresgen C. J. S. *Bach als Rhythmiker*. - *Musikerziehung* 29, 1975, 57 - 61.
674. Briner A. *Der Wandel der Musik als Zeit - Kunst*. Vien, 1955.
675. Burrows D. *Music and the Biology of Time*. - *Perspectives of New Music*, 1972, 11, no. 1, p. 241 - 249.
676. Carpenter P. *The Musical Object*. - *Current Musicology* 5, 1967, p. 56 - 86.

677. Carter E. "Music and the Time Screen". The Writings of Elliot Carter. Bloomington, Indiana UP, 1977. 343-65
678. Carter E. "The Time Dimension in Music". The Writings of Elliot Carter. Bloomington, Indiana UP, 1977.243-47
679. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. 1 Teil. - Berlin, 1923. Clifton T. Music as Constituted Object. - Music and Man 2, 1976, p. 73 - 98.
680. Castan, Gerd (2009). "Musical Notation Codes". *Music-Notation.info* (Accessed 1 May 2010).
681. Catherine A. H. Syncopation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: A Review of Treatments of Syncopation in French and Italian Treatises and a Study of Contemporary Musical Examples That Display the Use of Syncopation in Various Contexts. D.M. in Early Music Performance, Indiana University, 2009;
682. Celibidache Sergiu Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag . Triptychon Literaturverlag, München 2001
683. Celibidache Sergiu Teaching Session. Transcribed from Audio Recording. Curtis Institute of Music 1984. http://www.celibidache.org/celi_lecture.html
684. Chaterjee M. "Towards a Phenomenology of Time-Consciousness in Music". Diogenes 74(1971):49-56
685. Cherbuliez, A.-E. "L'unité du temps et sa division: probleme psychologique fondamental du rythme". Compte rendu du premier congrès du rythme. Geneva: Institut Jacques-Dalcroze, 1926. 33-38
686. Childes B. "Time and Music: A Composer's View". Perspectives of New Music 15.2 (1977): 194-219

687. Clarke, Eric. "Expression in Performance: Generativity, Perception, and Semiosis." In John Rink (ed.), *The Practice of Performance* (Cambridge University Press, 1995), pp. 21-54.
688. Clifton T. *The Poetics of Musical Silence*. - *Musical Quarterly*, 1976, No 62, p. 163 - 181.
689. Cooper G. , Meyer L. B. *The rhythmic Structure of Music*. - Chicago: Univers. of Chic. Press, 1960.
690. Dahlhaus C. *Das "Verstehen" von Musik der Sprache der musikalischen Analyse*. - *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und soziologie der musikalischen Rezeption*. - Köln, 1973. Dahlhaus C. *Die Idee der absoluten Musik*. - Kassel, 1976.
691. Dahlhaus C. *Rhythmus im Grossen*. - *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1, 1975, s. 439 - 441.
692. Dahlhaus C. *Toward the Phenomenology of Music*. - "Esthetics of Music", Cambridge: Camb. Univ. Pr. , 1982, p. 74 - 83.
693. Dahlhaus C. *Zeitstrukturen in der Oper*. *Musikforschung* 34, 1981, p. 2 - 11.
694. Dahlhaus C. *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*. - *Archiv für Musikwissenschaft* 18, 1961, s. 223 - 240.
695. Dalton W. A. *The Fulfillment of Time: A Langerian/Whiteheadian Aesthetic of Music Performance*. - Ph. D. diss. Clermont School of Theology, 1974.
696. Derrida J. *De la grammatologie*. P., Minuit, 1967.-445.
697. Derrida J. *La voix et le phenomene*. Presse universitaire de France, 1967.-117.

698. Desain, Peter, and W. L. Windsor (eds.). *Rhythm Perception and Production* (Swets and Zeitlinger, 2000).
699. De Selincourt B. *Music and Duration. - Reflections on Art*. Baltimore: J. Hopkins Press, 1958, p. 152 - 160.
700. Dogantan M.. *Mathis Lussy's Theory of Rhythm as a Basis for a Theory of Expressive Performance*. Diss. Columbia University, New York.<http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.98.4.5/dis.4.5.html>
#dogantan
701. Dumesnil R. *Le Rythme musicale: Essai historique et critique*. - Paris, 1921.
702. Einstein A. - Besso M. *Correspondance 1903 - 1955*. - Paris, 1972.
703. Emery E. *Temps et Musique*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1975.
704. Epstein D. *Duration. - "Beyond Orpheus"*. - Cambridge: MIT Press, 1979, p. 55 - 98.
705. Epstein D. "Rhythm, Meter, and Motion." In *Shaping Time* (New York: Schirmer, 1995), pp. 19-93.
706. Epstein D. *On Musical Continuity. - Study of Time 4*, ed. J. T. Fraser a. o. , New York: Spring. Verl. , 1981, p. 180 - 197.
707. Ernst A. *Philosophische Untersuchungen zum Zeitbegriff in der Musik*. Aachen: Aachen Technische Hochschule, 1973.
708. Fennelly M. *Metric Structure*. D.M.A. in Piano Performance, Manhattan School of Music, 2002;
709. Fischer K. von. *Das Zeitproblem in der Musik. - Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, ed. R. W. Meyer. Bern: Franke, 1964, p. 296 - 317.
710. Fraser J. T. *The Art of the Audible "Now"*. - *Music Theory Spectrum* 7, 1985, p. 181 - 184.

711. Fraser J. T. *The Genesis and Evolution of Time*. - Amherst: Univers. Massach. Press, 1982.
712. Fraser J. T. *Time as Conflict*. - Basel and Boston: Birkhauser Verl. , 1978.
713. Fraser J.T. *Time, Conflict, and the human values*. University of Illinois, 1999, 306 p.
714. Fraser J. T. *Of Time, Passion, and Knowledge*, 2nd edn. - Princeton: Princeton Univers. Press, 1990.
715. Hawking Stephen W. *A brief history of time*. Bantam edition, London, NY,1992.
716. Giarusso R. J. *Dramatic Slowness: Adagio Rhetoric in Late Nineteenth-Century Austro-German Music*. Ph.D. in Musicology, Harvard University, 2007;
717. Grant R. M. *Four Hundred Years of Meter: Theories, Ideologies, and Technologies of Musical Periodicity Since 1611*. Ph.D. in Music, University of Pennsylvania, 2010;
718. Grave, Floyd K. "Metrical Dissonance in Haydn," *Journal of Musicology* 13/2 (1995): 168-202.
719. Greene D. B. *Mahler, Consciousness and Temporality*. - New York: Gordon and Breach, 1984.
720. Greene D. B. *Temporal Processes in Beethoven's Music*. - New York: Gordon and Breach, 1982.
721. Hasty, Christopher. *Meter as Rhythm* (Oxford University Press, 1997), 174-501.
722. Havlik A. *Über die adequate Notierung rhythmischer und metrischer Formen*. - Schweizerische Musikzeitung, 1, 1958, s. 22 - 45.
723. Heidegger M. *Sein und Zeit*. - Tübingen: M. Niemeyer Verl. , 1986.

724. Heidegger M. Was ist Metaphysik? F. a M.:V.Klostermann,1986.- 52 S.
725. Hendrickson H. Rhythmic Activity in the Simphonies of Brahms. - Theory Only 2, sept. 1976, p. 5 - 12.
726. Hewitt, Michael (2008). *Music Theory for Computer Musicians*. USA: Cengage Learning. ISBN 13-978-1-59863-503-4.
727. Hori Tsukiko. Musical Rhythm: From the Point of Wiew of Time/in Japanese/. Ongaku gaku 15, No 1, 1969, p. 766 - 76.
728. Hsu D. M. Ernst Kurth and His Concept of Music as Motion. - Jorn. of Music Theory 10, 1966, p. 2 - 17.
729. Husserl E. Arbeit an den Phaenomenen. Ausgewaelte Schriften. Fisher. F.a M. 1993. 282 S.
730. Husserl E. Philosophie als strenge Wissenschaft. - Frankf. am M. : V. Klostermann, 1965.
731. Husserl E. Texte zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins/1893 - 1917/. - Hamburg: F. Meiner Verl. 1985.
732. Husserliana X. - Den Haag: M. Nijhoff, 1963.
733. Jander O. Rhythmic Symmetry in the Goldberg Variations. - Music. Quart. 52, 1966, p. 204 - 208.
734. Jaspers K. Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. - Munchen, 1958.
735. Juslin, P. N., and G. Madison. "The Role of Timing Patterns in Recognition of Emotional Expression from Musical Performance." *Music Percpetion* 17/2 (1999): 197-221.
736. Kant Imm. Kritik der reinen Vernunft. 1. Frankf. am M. , 1968.
737. Klugmann F. Die Kategorie der Zeit in der Musik. Ph. D. diss. , Univers. Bonn, 1961.

738. Koechlin Ch. Le Temps et la Musik. - Revue musicale 58, 1926, p. 45 - 62.
739. Kramer, Jonathan D. "Il tempo musicale," trans. Egidio Pozzi, Enciclopedia della Musica, ed. Jean-Jacques Nattiez, vol. 2 (Il sapere musicale) (Einaudi, 2002)
740. Kramer, Jonathan D. "Bibliografia Czasu Muzycznego." De Musica (2001).
741. Kramer, Jonathan D. "Concepts postmodernes du Temps musical," in Étienne Darbellay (ed.), Le temps et la forme: Pour une épistémologie de la connaissance musicale' (Geneva: Droz, 1998)
742. Kramer J. D. New Temporalities in Music. - Crit. Inq. 7, 1981, p. 539 - 556.
743. Kramer J. D. Studies of Time and Music. - Music Theory Spectrum 7, 1985, p. 72 - 106.
744. Kramer J. D. Temporal Linearity and Non - Linearity in Music. - The Study of Time 5, ed. J. T. Fraser a. o. , Amherst: Univers. Mass. Press., 1986.
745. Krebs, Harald. Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann (New York: Oxford, 1999).
746. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts/Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie/. - Bern: Drechsel Verl. , 1917.
747. Kurth E. Musikpsychologie. - Berlin, 1931. Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. Ein Betrag zur Stilpsychologie. - Bach/Jahrbuch, 1917, s. 84 - 128.

748. Kyle F. Proportion, Temporality, and Performance Issues in Piano Works of John Adams. Ph.D. in Music Theory, Indiana University, 2011;
749. Lacan J. *Écrit I. P.:Seuil*, 1966. – 289.
750. Landsberg P. T. , a. o. *The Enigma of Time*. - Bristol: Adam Hilger Ltd. , 1982.
751. Langer S. *Feeling and Form*. New York: Scribners, 1953.
752. Lewin K. *Principles of Topological Psychology*. - New York, 1936.
753. Linde A. Particle physics and inflationary cosmology. - *Physics Today*, Sept. 1987, p. 61 - 68.
754. Lippman E. Progressive Temporality in Music. - *Journal of Musicology* 3, 1984, p. 121 - 141.
755. Lissa Z. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. - *Jorn. of Aesthetics and Art Criticism* 22, 1964, p. 443 - 454.
756. Lissa Z. The Temporal Nature of a Musical Work. *Ibid.* 26, 1968, p. 529 - 538.
757. London, Justin (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. ISBN 0-19-516081-9.
758. Lochhead J. Some Musical Applications of Phenomenology. - *Indiana Theory Review* 3, no. 3, 1979, p. 18 -27.
759. Luebbe H. *Im Zug der Zeit. Verkuerzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin, Heilderberg.: Springer, 1992. – 411 S.
760. Lussy M. *Le rythme musicale*. - Paris, 1883.
761. Maniates M. R. Sound, Silence, and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music. - *Current Musicology* 3, 1966, p. 59 - 64.
762. Marcel G. Bergsonism and Music. - *Refl. on Art*, ed. S. Langer. - Baltimore: J. Hopkins Pr. , 1958, p. 142 - 151.

763. Marchetti C. C. *Aristoxenus' Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary, with a Translation and Commentary on POxy 2687 DDM index no. 1681*. Ph.D. in Classics, Rutgers University, 2009;
764. Martineau J. *The Elements of Music: Melody, Rhythm, and Harmony*. Wooden Books 2008
765. Martineau J. *Quadrivium: The Four Classical Liberal Arts of Number, Geometry, Music, & Cosmology*. Wooden Books 2010
766. Mc Taggart J. *The Nature of existence, vol. 2*. - Cambridge, 78.
767. Mersmann H. *Zeit und Musik*. - Zeitschrift f. Asthetic u. allgem. Kunstwissenschaft 25, 1931, s. 216ff.
768. Messian O. *Technique de mon langage musicale*. - Paris: A. Leduc, 1944.
769. Morgan R. *Musical Time/Musical Space*. - *Critical Inquiry* 6, 1980, p. 527 - 538.
770. Neumann F. *Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik*. - Gesellschaftf. Musikforsch. Kongress. - Kassel: Barenreiter, 1962, s. 268 - 270.
771. Neumann F. *Die Zeitgestalt: eine Lehre vom musikalischen Rhythmus*. - Vien: Kaltschmid, 1959.
772. Newell R. *Four Tiers on the Foundation of Time*. - *Intern. Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 7, 1976, p. 147 - 173.
773. Nietzsche Fr. *Der Antichrist. Ecce Homo. Dionysos - Dithyramben*. - Munch. - Berl. : Goldmann Verl. , 1986.
774. Palmer, Caroline, and C. Q. Pfordresher, "From My Head to Your Ear: The Faces of Meter in Performance and Perception," in ed. C. Woods, et al. (ed.), *Proceedings of the Sixth International Conference*

- on Music Perception and Cognition, (Keele, U.K.: Keele University, 2000): 1-9.
775. Pieslak, Jonathon (2007). "Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah," *Music Theory Spectrum* 29.
776. Pogorilowski A. Energii ale timpului musical. Studii esentiale de functionalism pulsatoric. Energies of Musical Time. Essential Studies of Pulsatory Functionalism. Bucharest: Ararat 1994.-238.
777. Post W. D. Anton Webern and the Golden Ratio: Temporal Proportions as a Formative Principle in Three Late Works, Opp. 27-29. Ph.D. in Music Theory and Composition, Kent State University, 2007;
778. Pucelle J. La musique et le temps. - Actes du IV congres intern. d'esthetique. - Athene, 1960, p. 425 - 427.
779. Quijano J. P. La musique, art du temps. - Vie musicale 14, 1969, p. 18 - 23.
780. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. - Leipzig, 1903. , Wiesbaden: Sandig, 1971.
781. Rochberg G. The Structure of Time in Music: Traditional and Contemporary Ramifications and Consequences. - The Study of Time 2, ed. J. T. Fraser, New York: Springer Verl. , 1975, p. 136 - 149.
782. Rosenthal F. Probleme der musikalischen Metrik. - Zeitschrift f. Musikwiss. 8, 1925 - 26, s. 262 - 288.
783. Rowell L. Abhinavagupta, Augustine, Time, and Music. - Journ. of the Ind. Musicolog. Soc. 13, no. 2, 1982, p. 18 - 36.
784. Rowell L. Aristoxenus on Rhythm. - Journ. of Mus. Theory 23, 1979, p. 63 - 79.

785. Rowell L. *The Creation of Audible Time. - The Study of Time 4*, New York: Spr. Verl. , 1981, p. 198 - 210.
786. Rowell L. *The Subconscious Language of Musical Time. - Mus. Theory Spectrum 1*, 1979, p. 96 - 106.
787. Sachs C. *Rhythm and Tempo*. - New York: Norton, 1943.
788. Sartre J.-P. *L'etre et le neant. Essai d'ontologie phenomenologique*. - Paris: Gallimard, 1943.
789. Sartre J.-P. *La transcendance de l'ego*. P.: Librairie Ph. J.Vrin, 1992.- 134 p.
790. Scarda Chr. *Alfred Schutz's Phenomenology of Music. - Journ. of Musicolog. Res. 3*, 1979, p. 75 - 132.
791. Schenker H. *Five Graphic Music Analyses*. Dover Publ. NY. 61 p.
792. Schenker H. *Free Composition*. Shirmer Books. NY, 166p.
793. Scholes, Percy (1977). "Metre" and "Rhythm", in *The Oxford Companion to Music*, 6th corrected reprint of the 10th ed. (1970), revised and reset, edited by John Owen Ward. London and New York: Oxford University Press.
794. Seidel W. *Descartes Bemerkungen zur musikalischen Zeit. - Archiv fur Musikwissenschaft 27*, 1970, s. 287 - 303.
795. Smith F. J. *Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time. - Journ. of Phenomenological Psychology 4*, 1973, p. 271 - 296.
796. Souvtchinsky P. *La Notion du temps et la musique. - Revue musicale 191*, 1939, p. 309 - 320.
797. Stadlen P. *Thoughts on Musical Continuity. - Score 26*, 1960, p. 52 - 62.
798. Stambaugh J. *Music as a Temporal Form. - Journ. of Philosophy 61*, 1964, p. 265 - 280.

799. Stravinsky I. The Phenomenon of Music. - In "The Poetics of Music", New York: Vintage, 1947, p. 23 - 46.
800. Tetzl E. Rhythmus und Vortrag. - Berlin, 1926.
801. Time. Perspectives at the Millennium (the Study of Time X). Edited by M.P.Soulsby and J.T.Fraser. Westport, 2001, 298 p.
802. Timothy B. C. Messiaen's Debussy: Modes of Interpretation and Paradigms for Composition in Tome VI of *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Rutgers University. This dissertation is currently in progress.
803. Toussaint, G. T., "The geometry of musical rhythm," In J. Akiyama, M. Kano, and X. Tan, editors, *Proceedings of the Japan Conference on Discrete and Computational Geometry*, Vol. 3742, Lecture Notes in Computer Science, Springer, Berlin/Heidelberg, 2005, pp. 198–212.
804. Venturi R. Complexity and contradictions in architecture. - New York, 1966.
805. Westphal R. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach. - Leipzig, 1880.
806. Westphal R. System der antiken Rhythmik. - Breslau, 1965.
807. Wiehmayer Th. Musikalische Rhythmik und Metrik. - Magdeburg: Heinrichschofen Verlag, 1917.
808. Williams, C. F. A., *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*, (Cambridge Library Collection - Music), Cambridge University Press; 1st edition, 2009.
809. Wiora W. Musik als Zeitkunst. - Musikforschung 10, 1957, s. 15 - 28.
810. Wolff H. Ch. Der Rhythmus bei J. S. Bach. - BachJahrbuch 37, 1940 - 48, s. 83 - 121.

811. Yeston M. *Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press. 1976
812. Zayaruznaya A. A. Form and Idea in the Ars nova Motet. Ph.D. in Musicology, Harvard University, 2010
813. Zimmermann B. A. Moderne Aspekte des musikalischen Zeitbegriffs. - *Neue Zeitschr. f. Musik* 119, 1958. s. 70 - 72.
814. Zuckerkandl V. "Meter and Rhythm". *The Sense of Music*. Princeton: Princeton UP, 1959. 98-136
815. Zuckerkandl V. *Sound and Symbol: Music and the External World*. - Princeton: Princeton Univers. Press, 1956.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т.1-8.,М.,1962-1975

СЗФ – Современная западная философия. Словарь. М.,1991

ВФ – журнал «Вопросы философии»

МЭ – Музыкальная энциклопедия. Т.1-6. М.,1973-1982

SUMMARY

M. ARKADEV

The fundamental problems
of the theory of musical rhythm and «non-sounding».

Time, meter, score, articulation.

The musical discourse is analysed in terms of relationship of two groundworks, the sounding one and the non-sounding, non acoustic one. A new object of investigation is specified: the musical time in a special sense as the second (“non-sounding”, non acoustic) groundwork of musical discourse in its intentional realization in the course of performance. The problem of musical time is regarded in connection with the problem of articulation (in a broader, as well as in a special sense) of musical tissue.

The following notions are introduced in musicology: chrono-articulatory process, chrono-articulatory structure, non-sounding, non acoustic groundwork of music (synonyms: musical time in a special sense, time-energy, non-sounding, non acoustic expressive continuum, pulsating continuum, gravitational continuum), gravitational accent, slur-energy, ambivalent slurs, paradoxical slurs, etc.

The nature of Time and the very sense of the concept of time are treated in different ways according to the historical epoch and the writer’s personal attitude. The plurality of ideas and opinions can be classified on the basis of various principles. The classification which has a special importance for us proceeds from the following: during the whole history of mankind time was regarded either in quantitative, or in qualitative terms.

The quantitative approach is related to the measuring of time; this is the static (metric in a narrow sense) mode of conceiving time. The qualitative conception of time is more complex and less familiar to an European who is accustomed rather to the so-called “tick-tack-time” (J. Dewey); hence, I.

Prigojine had every reason to call the qualitative approach to time “a forgotten dimension”. The development of philosophical and scientific thought has brought to a fundamental conclusion: the real time cannot be identified with the pure universal duration which seems so habitual to us. From the qualitative (dynamic) point of view time is synonym of such terms as process, formation, and becoming. In principle, every process is a defined time, every time is a defined process. Proceeding from this statement, we can start discussing the problem of specificity of musical time as such. It is important to underline that our task is to construct an explicit ontology of musical time and to describe its structure phenomenologically.

The musical time, when conceived qualitatively, not only unfolds in an external “pure” time, but itself is a specific form of time. One could say that the musical time is a process of musical formation taken in its multifarious entirety. Yet, this is an only too generalised definition. The very idea of musical formation needs a more exact specification. We are going to show that the originality of European music of the 18—19th centuries has its roots in the fundamental fact that the idea of entirety of musical matter taken in the process of becoming (or formation) cannot be restricted to the conception of sounding matter alone. Since the break (pause, caesura) in sounding matter is not the same as the breach of the coherence of musical process, we have to conclude that the living continuity of musical becoming (or formation) perceived by us has a specific fundamental cause which, in comparison with the physical sound, belongs to a quite different realm. The sounding matter is discrete; yet this discreteness cannot destroy the musical process in its continuousness.

This reasoning allows us to introduce the phenomenological differentiation of two modes of realization of musical sense in the process of becoming (or formation). The modes in question are termed “sounding” and “non-sounding” (non acoustic). In the present paper we deal especially with the latter one which seems to be a relatively new phenomenon for musicology. It is important to pay attention to the following: in the sphere of our inner hearing we can — at least in principle — reproduce the whole structure of musical process. And if we have succeeded in doing this, there remains nothing physically sounding in the field of our hearing; in other

words, thanks to the effort of our consciousness and memory everything is transformed into the “non-sounding”, purely “psychological” form. Yet it is always possible for us to discern what can sound physically from what cannot be realized acoustically in principle, being at the same time an indispensable and real element of musical tissue. To put the same differently: if we imagine the structure of the musical whole as “iceberg”, the non-sounding, non acoustic groundwork represents its submarine part, as it were. As a result, we discover the fundamental phenomenon of “non-sounding”, non acoustic pulsating continuousness of musical process; the phenomenon in question accomplishes the carrying function in the formation of musical whole.

This expressive continuousness can be defined as musical time in a special sense or time-energy. It must be differentiated from musical time in broad sense coinciding with the musical process as such, in its entirety. Phenomenologically, the musical time in special sense is divided into a number of structural levels: (1) expressive continuousness; (2) irreversibility; (3) pulsation; (4) capacity to metrical rubato; (5) gravitation; (6) conflicting interaction with the “sounding” tissue, the three main forms of such an interaction being: (a) syncope; (b) non-metrical accentuation; (c) irregular accentuation in the case when some element of the “sounding” structure (i. e., a motif) is displaced in relation to the pulsating continuum which — let us underline this once more — possesses its autonomous gravitational and dynamic structure.

All the structural levels of the “non-sounding”, non acoustic continuum are to be conceived as related to energies and processes, to the principle of creativeness. In other words, they are unimaginable in the absence of an intentional creative effort.

The second major problem discussed in the book is that of articulation. Our task is to relate the notion of metrically and rhythmically structured musical time with the concept of articulation. We propose to conceive articulation as:

(a) the process of formation of musical structures on every level of hierarchy. The composer and the performer articulate the musical material, i. e. participate in the process of its ontological formation;

(b) the whole complex of interactions between the “sounding” and “non-sounding” (non acoustic) groundworks. This close interaction gives birth to a continuous articulatory process in music; we designate it as chrono-articulatory process.

It seems obvious that such notions as chrono-articulatory process and chrono-articulatory structure are closely related to the notion of rhythm. In a certain sense, all these notions are synonymous. The task of describing the structure of musical time is almost identical to that of describing the rhythmic structure of music. In both cases, the question is of the inner, immanent musical time. Yet, the very theory of musical rhythm still remains problematic.

Our deductions concerning the genesis of the fundamental time structure of new European music proceed from the hypothesis of three principal stages in the development of music in general and of musical rhythm in particular. According to the hypothesis in question, proposed by the outstanding Russian scholar M. G. Kharlap, the whole history of musical rhythm can be divided into three stages:

- (1) the stage of oral archaic folk-lore, characterized by indissoluble unity of rhythm and intonation;
- (2) the stage of quantitative (time-measuring) rhythm of the professional, yet still essentially syncretistic and oral tradition;
- (3) the stage of qualitative rhythm based on hierarchy (differentiation) of accents. The latter stage is characteristic of the music as independent art whose works are distributed in written form. Kharlap’s hypothesis is used here as starting point for making clear the genesis of the new European time structure (determined by the interaction of “sounding” and “non-sounding”, non acoustic groundworks) in connection with the fundamental structural function of written notation.

There exists an essential difference between two kinds of intuition of time, the first one being peculiar to the epoch of modal and mensural (quantitative) rhythm, while the second one — to the epoch of qualitative rhythm. The process of transformation of musical time from a discrete, static structure (time-quantity) into an immediately experienced expressive continuity (time-quality) lasted for about three centuries (from the 14th to

the 17th). As a result, musical time has grown into a synthesis of continuity and discreteness, in which the discreteness appears in the form of living pulsation. In other words, musical time has become a kind of expressive pulsating continuum, i. e. a structural entity in which continuity has a fundamental priority over discreteness.

The phenomenon of “non-sounding”, non acoustic fundamentally continuous musical time had reached its full development by the edge of the 16—17th centuries. This was the epoch of real revolution which changed the whole picture of musical culture. Music became a wholly independent self-conscious expressive art; moreover, by the end of the 18th century it had grown into the central art expressing the very essence of the existential world of the man of Modern Age.

The phenomenon of a specific shift in accentuation (when the distribution of accents in the sung text does not coincide with that imposed by the norms of spoken language) appears already in the archaic folk-lore. In the case of a quantitative (discrete) rhythm of medieval music, such an inner conflict is related to the fact that the precise organization of music in time (which accomplishes the fundamental mnemonic function and is an integral part of the formal canon) remains indifferent to the accentuation of words; this is interpreted by the present author as the origin of “non-sounding”, non acoustic chrono-articulatory structure. The chrono-articulatory systems of both the archaic folk-lore and the medieval music belong to the oral epoch of the unity of music and verse. Therefore, the conflict peculiar to every “artistic” (not plainly “natural”) rhythm — i. e., the conflict conditioned by the presence of at least two mutually opposing sets of structural unities — is expressed here as a discrepancy between the musical rhythm proper and the succession of accents in speech. This can be illustrated by the original texts of Homer’s poems, where the quantitative hexameter of the verse remains basically indifferent to speech accentuation.

Music as an autonomous art existing independently of verse became possible only in the European culture of the end of the 16th century. At that time, thanks to the development of writing, book printing, and score printing, the quantitative chrono-articulatory structure was liberated from

the obligatory function of a specific mnemonic instrument (this can be assessed as “mnemonic revolution”). By the same time, music needed an inherent mechanism responsible for production of conflicting patterns — in particular, of rhythmic dissonances. The same — *mutatis mutandis* — concerns the art of poetry existing irrespective of music. The process of separation of music and verse gave birth to a cardinal new kind of rhythm — the rhythm of affective personal experience.

In music, this rhythm has a synthetic, continual, gravitational nature and is structured according to bar accents; the inherent musical mechanism for production of rhythmic dissonances is represented by the interaction of sounding and non-sounding (non acoustic) structures, the latter one accomplishing the function of metre in an energetic (not quantitatively-static) sense. Owing to all this, it has become possible to produce syncope — the kind of rhythmic dissonance which is specific especially for the written stage of the development of musical art.

It is necessary to be conscious of the fundamental difference between the principle of measuring and adding the discrete fragments of time — the very principle which is the basis of the quantitative (modal and mensural) chrono-articulatory structure — and the principle of functional (i. e., qualitative) calculation and divisibility of energetic impulses within the continually moving time tissue. It is the latter principle that determines the energetic nature of the chrono-articulatory thinking in new European music. In the case of the first principle, the most important is the size of discrete, strictly proportional segments (the most characteristic proportions being 1:2, 2:3, 3:4) which are added to each other; in the case of the second one, the most important is the conception of the cardinal continuousness and, hence, of the energetic differentiability of the affective flow of time. Here, the substantial is not so much the span between two “beats” but the hierarchy and relative weight of impulses which determine the qualitative, energetic relationships within the network of metrical impulses. This provides the possibility of metrical rubato (i. e., of the variability of time spans within the metrical network) which can be considered one of the most characteristic features of the rhythm of new European music. In contrast to the standard opinion, we must acknowledge that this kind of metre is not of a metronomic nature. Let us repeat once

more: the metrical rubato is not an anomaly; it belongs to the very nature of the new European rhythm.

The expressive pulsating continuum has a specific structure of its own which, in contrast to the quantitative rhythm, corresponds to the relationship of heavy and light beats on every level of hierarchy, i. e. to the gravitational structure which is perceived by us independently of sounding forms. Moreover, the gravitational structure is present even in the most small-scale domains of time continuum. The gravitational field is structured according to either binary or ternary principle. The indication of metre, as such, designates the living and independent gravitational structure of the "non-sounding" (non acoustic) pulsating field, rather than the distribution of dynamic "sounding" accents, the motivic structure, the structure of phrasing, let alone the harmonic structure. All the "sounding" elements of the musical tissue, with their own "accentual initiative" (which is by no means isomorphic to the metre), are superposed over that rhythmically structured "non-sounding", non acoustic field.

The kind of gravitation which is peculiar to the "non-sounding", non acoustic groundwork must be distinguished from the structure of gravitation determined by the distribution of principal and subordinate harmonic functions. The metric gravitation, in relation to the harmonic structure, is autonomous — though both types of gravitation often appear congruously (when, for instance, the final tonic chord of a piece coincides with a heavy bar and heavy metrical unit). In such cases, the final cadence makes on the listener an especially powerful impression of general stability. Yet, there are numerous cases of incongruity.

One of the most impressive ones can be found in the final bars of the Piano Sonata Opus 106 by Beethoven: here the conclusion, being absolutely stable in the harmonic sense, paradoxically combines with an unsolved rhythmic dissonance — since the final tonic chord appears on a weak beat. Such syncopes, as well as other paradoxical rhythmic phenomena of the same kind owe their origin to the development of written notation which allows to fix the structural conflicts inherent to the musical tissue; the presence of such phenomena form a sufficient basis to assume that the system of new European music possesses two fundamental groundworks, each one having a dynamic system of gravitation of its own.

In the book, we discuss also the problem of paradoxes of articulation which are as significant as the paradoxes of notation pertaining to the structures of time. The question is of the enigmatic lack of correspondence between the motivic structure (in which the iambic patterns prevail) and the system of slurs (which, in general, shows a tendency to underline the trocheic patterns). A solution to this paradox was suggested by I. Braudo who proposed the idea of ambivalent tones and ambivalent slurs. The notion of the paradoxes and ambivalent structures of articulation proposed here is an attempt to develop the conception of I. Braudo. Ambivalence is an important feature of the continual rhythm based on the hierarchy of accents; it is related to the basic structure of the pulsating continuum. The ambivalence of relationships in the process of unfolding the musical tissue is determined by the very quality of continuousness and of continuous pulsation. The ambivalent slur associates and at the same time detaches — just like pause (or caesura) which often accomplishes both the detaching and the associating functions.

This ambivalence and paradoxicalness is a natural and inherent form of musical tissue in the continual rhythmic system. The pause (or caesura) represents a “quantum” of the “non-sounding”, non acoustic time-energy; similarly, the slur — given that it is not merely a sign in the written text but a certain intentional and sensory reality pertaining to the musical performance — bears a stamp of energetic impulse and therefore can be considered a “quantum” of the energetic “field of articulation”. Within an ambivalent slur we perceive an energetic tension which is immediately related to the creative bodily behaviour of the musician. Thus, the ambivalence of “molecular” relationships is inherent to new European music. Paradoxicalness, incongruity, ambivalence — all these qualities are natural and fruitful manifestations of the ontological viability of musical language; in theory, they must be taken for granted as indispensable elements of the chrono-articulatory process in its entirety.

В книге М. Аркадьева «Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция» исследуются основы метроритмического (хроноартикуляционного) языка западноевропейской музыки XVIII – первой трети XX вв. Автор обосновывает новое понимание новоевропейского метра как «незвучащей», неакустической и экспрессивной основы музыкального ритма. Любой аналитический результат данного исследования трактуется как профессиональная исполнительская рекомендация, и наоборот. Таким образом, теоретическая и практическая составляющие работы образуют собой нерасторжимое целое.



Михаил Аркадьев

Аркадьев Михаил Александрович р.1958 в Ленинграде (С.-Петербурге), вырос и живет в Москве. Дирижер, пианист, композитор, теоретик музыки, философ. Заслуженный артист РФ. Доктор искусствоведения.



978-3-8473-0891-1