

Нина Юрьевна Афонина

music73@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки Санкт-Петербургской
государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

Prof. Nina Yu. Afonina, PhD

music73@rambler.ru

Professor of Music Theory Department of
N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg
State Conservatory

Концепция музыкального ритма в трудах Е. А. Ручьевской

Аннотация

Статья посвящена вопросам ритма в трудах Е. А. Ручьевской как важной части теоретического наследия ученого. Внимание привлекается к двум ключевым положениям: ритмическому аспекту иерархии музыкальных событий в формообразовании и отражению структуры вербального текста встречным ритмом вокальной музыки. Дефиниции понятий ритмической теории, идеи ритмической многоплановости, событийной асинхронности и характеристики темпа смены событий позволяют говорить о новизне и системности взглядов Ручьевской на ритмическую проблематику.

Ключевые слова

Е. А. Ручьевская, ритм, музыкальное событие, многоплановый ритм, встречный ритм, время, движение

The concept of musical rhythm in the works by E. A. Ruchyevskaya

Abstract

The article concerns the problems of rhythm in the works of E. A. Ruchyevskaya as an important part of the theoretical heritage of the researcher. Attention is focused on two key positions: the rhythmic aspect of the hierarchy of musical events in the musical form and the reflection and transformation of the verbal structure of the text through a counter rhythm in vocal music. Definitions of the concepts of rhythmic theory, the ideas of rhythmic multidimensionality, eventual asynchrony, the characteristics of the rate of change of events allow us to speak about the novelty and systemicity of views of Ruchyevskaya on rhythmic problems.

Keywords

E. A. Ruchyevskaya, rhythm, musical event, multifaceted rhythm, counter verbal rhythm, time, movement

Екатерина Александровна Ручьевская (1922 – 2009) — музыкант, ученый, на протяжении полувека возглавлявшая Санкт-Петербургскую аналитическую школу. В ее обширном научном наследии (а это более сотни печатных трудов разных жанров, среди которых — фундаментальные исследования музыкального тематизма, формы, монографии о русской и западноевропейской опере и др.) мы встречаемся с новаторскими концепциями, принадлежащими к одним из наиболее значительных достижений современного музыкознания. Проблематика ритма органично вписывается в эти масштабные концепции.

Как известно, середина XX века в российском и зарубежном музыкознании отмечена повышенным интересом к ритму в самом широком теоретическом, историческом, эстетико-философском контексте. Развитие таких направлений, как классические традиции теории стоп и числовой концепции ритма, метрической функциональности, равно как и пути исследования новых ритмических техник в музыке XX века, обобщены в ряде работ, среди которых — книга В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» [31, 9–57, 244–293], развернутая статья Л. А. Мазеля «Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме» [12], учебное пособие «Теория современной композиции» (отв. ред. В. С. Ценова, глава 5 «Музыкальное время. Ритм» и другие разделы) [26, 71–121].

Безусловно, наиболее значительный вклад в науку о ритме принадлежит В. Н. Холоповой, с 1960-х годов и по настоящее время разрабатывающей его теоретические и исторические аспекты и создавшей современную школу теории ритма. Развернутая типология ритма (регулярность-нерегулярность, акцентность-безакцентность, динамический-статический ритм, пропорциональность и полипропорциональность, полихронность и другие категории), роль ритма в формообразовании и создании музыкальной образности, стилевая и национальная специфика ритмического мышления (раскрытая в первую очередь в книге «Русская музыкальная ритмика» [32], а также в монографических разделах исследования «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» [31, 100–293] и других работах), теория ритмической мономерности, принципы ритмических прогрессий и серий, концепция «ставшего» времени (в частности, в творчестве А. Веберна [33]) — вот далеко не полный перечень концептуальных нововведений В. Н. Холоповой, дополняемый обобщениями по истории ритмических учений и массивом статей в словарно-энциклопедических изданиях.

Научные интересы Е. А. Ручьевской, на первый взгляд, лежат в иной сфере: это теория музыкального тематизма — его интонационно-содержательная природа, функции и структура; учение о музыкальной форме, вопросы генетических констант и эволюции музыкальных жанров; это также проблемы исследования оперной драматургии, эпохальных, жанровых и авторских стилей. Е. А. Ручьевская не оставила развернутых трудов, посвященных ритму, как и отдельным музыкальным элементам (ладу, гармонии, фактуре). И тем не менее, эту тему можно назвать сквозной в ее научном творчестве. Здесь не имеются в виду попутные замечания о ритме, которые неизбежно встречаются по ходу анализа в любом исследовании. Ритмическая проблематика возникает в трудах Е. А. Ручьевской как отражение единства музыкального объекта, взаимосвязи в нем элементов и целого.

Научное творчество Екатерины Александровны Ручьевской на каждом этапе и в разных аспектах поднимает вопросы организации музыки во времени. Об этом говорит даже «внешний», хронологический план ее обращения к ритмической и временной проблематике. Идеи о принципах преобразования ритма речи и текста в вокальной мелодии, ставшие основой новаторской методологии анализа вокальной музыки, впервые возникают в 1959 году в ранней работе о романсах Юрия Владимировича Кочурова [22] и находят отражение далее уже в первом значительном ее труде 1960 года издания «Слово и музыка» [23]. Широко и по-новому раскрываются они в статьях о камерных вокальных

сочинениях русских композиторов XIX и XX веков. Начиная с масштабного исследования 1966 года «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» [19], эта тема в последующие десятилетия развивается в работах, посвященных изучению русской романсовой классики (Глинка, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, композиторы начала XIX и начала XX веков) и вокальной лирики композиторов-современников (Г. Свиридов, В. Гаврилин, С. Слонимский, Л. Пригожин, Б. Тищенко, Ю. Фалик, А. Петров, см. статьи, собранные в издании 2011 года: [21]). Принципы многоступенчатого преобразования ритма речи в музыке раскрыты в монографии 1977 года «Функции музыкальной темы» [24], их изложение сконцентрировано далее в коллективном учебном пособии «Анализ вокальных произведений» (1988) [25]. Новые аспекты темы выявлены в монографиях последнего десятилетия о русской и западноевропейской опере, где также во весь рост встает масштабная проблема организации художественного времени. Это исследование «Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского “Каменный гость” (1998, 2-е изд. 2012) [20], в котором анализируются особенности соотношения ритма музыкального с поэтическим, а также уделяющая внимание тому же вопросу книга «“Руслан” Глинки, “Тристан” Вагнера, “Снегурочка” Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка» (2002) [14]. Новая идея ритмизации обоснована в труде «“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра» (2005) [15]. Ритм прозы в соотношении с музыкальным ритмом, законы организации художественного времени внутреннего и внешнего действия обобщаются в последней монографии Ручьевской «“Война и Мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (2010) [13]. Другая линия, связанная с общими вопросами ритма и времени, красной нитью проходит через крупные общетеоретические труды: «Функции музыкальной темы» (1977) [24], «Классическая музыкальная форма» (1998, 2-е изд. 2004) [18], отдельные статьи о жанре и стиле, монографические очерки [21] и названные «оперные» монографии 1990-х и 2000-х годов.

Труды Е. А. Ручьевской не только содержат актуальные идеи современной науки — в том числе за пределами области музыковедения, но и развивают их, открывая выход на новые рубежи. Прочную научную базу в ее исследованиях составляет, прежде всего, уже сформированный музыковедением аналитический аппарат ритмической теории. Однако соответствующая целям анализа понятийная основа строго выверена и критически отобрана (сама Екатерина Александровна, как отмечается в посвященных ей работах, не склонна к введению новых понятий сверх необходимости). Таков классический, апробированный и новый аналитический инструментарий в области проблематики ритма (традиционный словарь теории стихосложения, категории квадратности, тактов и стоп высшего порядка, идеи и методологический аппарат В. Н. Холоповой — регулярность-нерегулярность, мономерность и другие, М. Г. Харлапа — о формировании ритмических формул в процессе исторического развития искусства [30], а также ряд иных). Далее, это творческое применение данных психологии и фонологии, классических и современных наук о слове — литературоведения, теории стиха и речи, а также семиотики, структурной лингвистики, поэтики (В. Пропп, Ю. Лотман, М. Бахтин и др.)¹.

Обозначим круг аспектов проблематики ритма в трудах Е. А. Ручьевской, имеющих значение революционных «прорывов» в теории временной организации музыки. Прежде всего, это динамическое понимание ритма и принципов его действия; ритмические следствия феномена *события*, фактически поставленного в центр учения о формообразовании; концепция драматургической значимости нелинейного соотношения внутреннего и внешнего музыкального времени-действия в опере; подход к ритму вокальной сферы, позволяющий определить способы опосредованного преобразования ритма слова по музыкальным законам и включающий системный анализ вербального

¹ См. об этом: [9, 17].

ритма. К конкретным научным разработкам в области ритма Е. А. Ручьевской относятся интереснейшие обобщения, сведенные в систему — например, о ритмических и темповых комплексах отдельных жанров (комплекс скерцо, комплекс пасторали и др.), формировании типовых для произведения, жанра, стиля ритмических формул.

Е. А. Ручьевской принадлежат также емкие и сжатые дефиниции, касающиеся ритма, причем они отражают динамическую сторону явления, четко очерчивают определенный диапазон значений, сохраняя необходимый широкий охват. Так, новое, введенное Екатериной Александровной понятие «встречный ритм» относится не к некоему определенному ритмическому рисунку: «Его принципиальная новизна, — как отмечает Валентина Павловна Широкова, — заключается в том, что встречный ритм является категорией сравнительной. Это понятие дает надежный критерий для определения степени активности ритма собственно музыкального относительно ритма речевого» [34, 500].

Категории ритма и метра рассматриваются ученым в историческом развитии, с учетом условности их границ: в разных видах искусства (поэзии, отчасти танце; в фольклоре) и в разные эпохи (в профессиональной музыке бесписьменной и письменной традиции) соответствующие этим категориям понятия по своему значению соотносились как абстрактная закономерность (метр) и конкретное явление (ритм), могли быть как сближены, так и противопоставлены, отдалены [18, 16]. Собственно ритм как закон, общий для искусства и природы, определяется Ручьевской как принцип движения [17, 451], ритм в музыке — как необходимый признак конкретного текста, явление, обладающее чувственно воспринимаемыми, художественно значимыми свойствами; метр (в классической музыке) — как эпохальный стереотип, закрепленный в конкретных структурных формах.

Категория темпа трактуется ученым также широко: от традиционного — как собственно скорости ритмического движения (скорости чередования акцентов) — до темпа смены событий разной природы и уровня формы. Темп становится показателем способа организации времени, типа драматургии, жанрового статуса произведения. Так, в работе 2002 года раздел о темпах в «Руслане и Людмиле» Глинки [15, 122–133] оказывается важнейшим для понимания жанра этой оперы, вопреки утвердившейся оценке ее как эпически статуарной, с размеренно-неторопливым чередованием событий². Раскрытие идей о «пресуществлении» пушкинской игры, иронии «в легкость, изящество, стремительность движения, в сквозные эпизоды, в ажурные колоратуры, в предельно быстрые темпы» [14, 122], о сочетании в музыке «силы, мощи, размаха, громадного масштаба и легкости, подвижности, утонченности» [14, 123] приводит к неожиданному — с точки зрения традиционного понимания этой оперы — и новаторскому выводу: «Темповая шкала начисто разрушает представление об эпической тяжеловесности, статичности и бездейственности оперы. *Руслан* летит на крыльях Presto Увертюры и Prestissimo Финала» [14, 133]. Исследование оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» также полнится наблюдениями и обобщениями, касающимися ритма и темпа событий, различного преобразования пятистопного ямба А. Н. Островского в мелодике песенных номеров и в речитативе [14, 260–293].

Различные исследовательские задачи, касающиеся ритмической проблематики, решаются Ручьевской на примере классического и современного музыкального материала, приоритетное положение в нем занимает русская классика и произведения отечественных композиторов XX века. Названные и иные области проявления ритма в музыке рассматриваются ученым не сами по себе, но с точки зрения их роли в едином целом — в композиции и драматургии, в жанре, в авторском либо эпохальном стиле. Основные

² Как отмечает Е. А. Ручьевская [14, 119], данная точка зрения утверждена Б. Асафьевым, Т. Ливановой и В. Протопоповым и принята большинством музыковедов до настоящего времени. См. полемику Ручьевской с названными и иными авторами по данному вопросу: [14, 118–120].

положения ритмической концепции Ручьевской являются следствиями эстетических и гносеологических установок автора.

Проблемы ритма, их постановка и решение вытекают из понимания ученым важнейших целей творчества: музыкального — как воплощения высокого этического и эстетического содержания, научного — как аргументированного материальными данными аналитического «погружения» в драгоценную художественную материю. Как отмечает Л. П. Иванова, в «теоретической концепции [тематизма] Е. А. Ручьевской имплицитно содержится идеальная цель любого аналитического процесса — выход в сферу ценностно-эстетических суждений» [9, 14]; аксиологически ориентированную направленность также имеют разработанные ученым принципы анализа вокальной мелодии: «Встречный ритм становится в работах Екатерины Александровны одним из критериев художественной значимости произведения, он “всегда обусловлен художественной задачей и направлен на выявление образного смысла”» [34, 500].

Мысль ученого нацелена на исследование эстетической значимости, событийности, художественного открытия. Так, уже на первой странице монографии Е. А. Ручьевской о «Хованщине» читаем: «Поразительная черта зрелого стиля Мусоргского — информационная плотность, плотность художественной информации, значимости целого и всей иерархии его элементов, вплоть до мельчайших частиц фактуры, пауз, динамических знаков, акцентов. В масштабах *Хованщины* плотность эта увеличилась, здесь, на всем громадном поле текста, художественная значимость, по существу, равна плотности художественных открытий <...>» [15, 5]. Плотность художественной информации раскрывается далее как фактор и «одновременности» (синхронность художественно-значимых событий в мелодии, песенной строфе, оркестровой реплике, словесном тексте, сценическом действии), и последовательности, что непосредственно выходит к проблематике ритма. Более того: возникает параллель с идеей событийности феномена времени, сформулированной крупнейшим физиком XX века Р. Фейнманом в виде универсального по своему значению определения: «Время <...> это то, что отделяет два последовательных события» [29, 87]. Хотя Екатерина Александровна при анализе этой проблемы в музыке никогда не прибегала к заимствованиям определений из точных наук, тем показательнее соответствие идей, столь закономерное в трудах крупных ученых и свидетельствующее об актуальности направлений научных поисков.

Остановимся на двух главенствующих аспектах концепции ритма в работах исследователя: ритм в формообразовании и ритм в вокальной музыке.

Осмысление ритма в широком концептуальном аспекте исходит, в контексте проблематики пространства-времени и движения, из положения о единстве дискретности и континуальности. «Дискретность, — как пишет Е. А. Ручьевская, — предполагает качественную определенность, целостность фрагмента, какой бы величины он ни был» [17, 454], и создается в музыке посредством разных сочетаний повторности, обновления (чередования различных по материалу фрагментов) и «вертикальным объединением фрагментов с разным ритмом и синтаксисом» [там же]. В итоге дискретность «предполагает возможность неограниченных сочетаний дискретных единиц»; континуальность же — «связь дискретных фрагментов (синтагматика) и взаимодействие их на уровне целого (функциональность целого и частей)» [там же]. Взаимодействие дискретности и континуальности на разных уровнях музыкальной формы образует многоуровневую систему ритмов (порой представляющих собой парадоксальное сочетание различных структур и процессов), которая составляет сущность движения в музыке. Тем самым проводится мысль о ритме как функции и принципе движения.

Ядро общей ритмической теории Е. А. Ручьевской, как уже отмечалось ранее, связано с категорией музыкального события, что позволяет раскрыть динамику процесса ритмообразования. Дискретизирующая функция события, расчленяющая линейное движение времени и во времени, обуславливает возможность его интерпретации как ритмообразующего фактора. Ученым выделены такие характеристики чередования

событий, как интенсивность, их качество (направленность на главное выразительное средство), темп событий [18, 57].

Вид события характеризует вид ритма: поскольку событие рассматривается автором в драматургии и композиции — соответственно, следует различать драматургический и композиционный ритм. Формообразующие события определяются Ручьевской как изменение функции элементов структуры [18, 54–61]. События на разных иерархических планах формы способствуют дифференциации и ритма как образующегося на уровнях от мельчайших компонентов музыкальной ткани до уровней разделов формы и крупных частей циклов. Взаимодействие событий разных уровней, как показывает автор, бывает одновременным и разновременным, при этом в форме целого всегда преобладает событийная асинхронность. По ходу рассуждений о ритмическом значении события возникает ряд вопросов. Какие ритмические закономерности выявляются в событийном процессе? Каким образом возможно упорядочение целого во временной организации музыки при принципиальной асинхронности событий?

Для ответа на эти вопросы рассмотрим единственную статью Екатерины Александровны по проблематике ритма «Движение и ритм» [17]. Эта небольшая работа, открывающая сборник «Ритм и форма» 2002 года, по настоянию автора имеет подзаголовок «Вместо предисловия» (попутно заметим: не стоит «доверять» этим авторским обозначениям жанра: например, под заголовком «Вместо заключения» в монографии «“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен» [15, 306–351] скрывается самостоятельный раздел книги, включающий в ее контекст еще две оперы: «Аиду» Верди и «Жизнь за царя» Глинки).

Статья кратка, но на малом пространстве информация спрессована, содержит ядро концепции ритма, развернутой в ракурсе, не являющимся общепринятым, и открывает различные возможности дальнейшего исследования. Афористичный по форме текст статьи насыщен определениями. Автор исходит из принципа всеобщности ритма и почти сразу характеризует ритмические функции в музыке.

Уже разграничение Екатериной Александровной толкований понятия «ритм» *не* на узкое и широкое, как это принято в работах ритмической тематики, а на «обыденное» и «научные» (во множественном числе), показательно. Ведь то, что означает «обыденное» и подразумевает «правильность, регулярность чередования длительностей», широко распространено в научном мире: оно восходит к одному из слагаемых этимологии слова³: *rhythmus* (греч.; лат. *rhythmus*): равномерность, размер, соразмерность [7, 882]. Такие толкования встречаются до сих пор. Откроем «Лингвистический энциклопедический словарь» (репринт издан под названием «Языкознание: Большой Энциклопедический словарь»): «Ритм <...> речевой — регулярное повторение сходных и соизмеримых речевых единиц» [27, 416]⁴. В подобных определениях смысловое поле понятия сужается, а сам феномен ритма выступает фактором статики. В отличие от этого, Ручьевская в статье выстраивает логическую цепь, открывающую суть ритма как закономерности движения, как всеобщего принципа организации движения и, наконец, — как функции движения. Последнее фактически есть определение [17, 451]. Понятие функции выступает здесь и в общепринятом музыковедении значении *роли*, и в значении причинно-следственной зависимости ритма от движения⁵, и в значении соответствия ритма

³ Об этимологии термина «ритм» см. также: [1]

⁴ Приведем также определение ритма из Поэтического словаря А. Квятковского: «Ритм <...> — мерное чередование равновеликих групп гармонического движения в динамических искусствах — в музыке, в танце и в метрическом стихе. Внутренние законы ритма для этих искусств (периодичность и кратность) — едины, материя же ритмообразования различна, чем и определяется микроструктура ритмов музыкального и стихотворного» [10, 245].

⁵ По аналогии с математическим пониманием функции как выражения прежде всего зависимости (шире — соответствия) между двумя множествами, при которой каждому элементу одного множества соответствует элемент другого множества. — *Прим. ред.*

движению⁶. Функциональный подход выявляет динамическую интерпретацию ритма, отличие от статической (ритм как [регулярное — *прим. ред.*] повторение, воспроизведение одного и того же — например, длительностей звуков, сходных речевых единиц). В противоположность ритму-статике, ритм-динамика (ритм-функция) соответствует основополагающему процессуальному принципу музыкальной формы — ее функциональности.

Исходя из понимания ритма как универсальной закономерности, Ручьевская мыслит ритмические функции как множественные, что конкретизировано далее в понятиях разных сторон («плоскостей», см. [17, 452]) движения, сочетания движения и статики, в том числе воплощение движения «в статике как пространственный аспект “временного” искусства музыки» [17, 454], сочетания регулярности и нерегулярности и, наконец, в иерархичности ритмической структуры — как в природе, так и в искусстве. Множественность ритмических функций освещает известные положения (сочетание движения и статики, регулярности и нерегулярности) как парадоксальные. При этом иерархичность ритмической структуры предполагает, что данные ритмические оппозиции существуют одновременно — но в разных планах структуры.

В музыке эта сторона ритма может быть раскрыта понятием ритмической многоплановости музыкальной формы. Располагаясь в диапазоне от фонического (звукового) до композиционного планов, «единицы» ритма формы складываются из ритмо-событий разного масштаба. В книге «Классическая музыкальная форма» Ручьевская раскрывает каждый уровень формы как иерархический, в виде относительно широкой зоны. В итоге ритм реализуется в определенной «вертикальной» структуре, то есть имеет своего рода «толщину» и расслаивается на пласты, что значительно обогащает ритмическую «партитуру» и усложняет отношения ее компонентов. Так, если «вертикаль» фонического (звукового) ритма относительно легко «обозрима», поскольку образуется скрытыми голосами либо пластами многоголосной фактуры, то, например, элементный ритм — явление достаточно сложное. Он образуется в результате изменений (частных событий) в звуковысотности, в функциях ступеней лада, в гармонии (включая ритм смены аккордов, гармонических функций, оборотов, тоналностей), смене тембров и фактурных блоков в различных сочетаниях. Ритм синтаксиса еще более неоднороден: мелкий синтаксический ритм структурируется из чередования фигур, мотивов, фраз; крупный — из предложений, периодов; он усложняется фактором эквивалентности синтаксических структур. Все эти ритмы не существуют постоянно и в неизменном виде, но трансформируются в развитии. Подобный синтаксический ритм ощутимо несет в себе потенциал темповых отклонений. Многослоен и ритм частей формы, включающий, кроме мелких и крупных структурированных разделов, также и фазы — участки с размытыми границами.

В итоге «река времени» в ритме формы разделяется на многослойные течения, частью они параллельны, частью пересекаются. Неизбежная асинхронность событий в ритме формы, пересечения ритмических планов нередко создают парадоксальный темповый эффект (например, в доминантовых преддыктах энергичный фонический ритм сдерживается «неподвижной» гармонией). Разные ритмы аккумулируют в себе разные темпы: Е. А. Ручьевская пишет о сочетаниях кратных темпов (кратных мер), темпах совместимых и несовместимых в одновременности [17, 452 – 453]. Совпадения, расхождения и противоречия ритма (метра, темпа) разных уровней делают ритм формы динамичным и содержательным, способным отобразить множественность протекающих во времени ритмических процессов.

Подчиненные принципу разнообразия: обновления, изменения, контраста как законов движения и развития, эти процессы объединяются в произведении посредством

⁶ Следует заметить, что важнейшим из аспектов содержания введенного Лейбницем понятия *функции* является *соответствие*; однако функция не тождественна причинно-следственной зависимости, хотя в большинстве случаев совпадает с ней. См. об этом: [11, 655–656].

обобщающего события, стягивающего форму [18, 63–64]. Таким образом реализуется взаимодействие ведущих ритмических закономерностей, многоплановый ритм выступает носителем динамической функции движения в музыке.

Концепция ритма в вокальной музыке, созданная Е. А. Ручьевской, сопряжена с явлением встречного ритма. Термин «встречный ритм» появился в кандидатской диссертации «Вокальное творчество Ю. В. Кочурова», разделы которой, в том числе фрагмент главы о соответствующем явлении, впервые опубликованы в 2016 году [16] (о встречном ритме см. [16, 118–135]). Введенное Ручьевской понятие, однако, нередко применяется современной теорией и аналитической практикой в обедненном смысле — для обозначения факта преобразования музыкальным ритмом речевого (текстового). На деле понятие — «концентрат» теории встречного ритма, характеризуемого в виде многоаспектной системы соотношений и взаимных «отражений» слова и музыки в их содержательном и структурном значениях. И даже беглое освещение основных положений этой теории требует отдельного аналитического очерка. Подчеркнем главное: в исследованиях взаимодействия музыки и слова, как это неоднократно отмечалось в литературе о научных трудах Ручьевской: [6; 34], «ритмо-синтаксический аспект <...> становится стержневым» [34, 25]. Более того, ритмо-синтаксический анализ применяется ученым также и к вербальной составляющей вокальной музыки, что приводит к новым научным результатам. Автор, отталкиваясь от идей представителей классического русского литературоведения (Б. Эйхенбаума [35], А. Белого [2], Ю. Тынянова [28], В. Жирмунского [8] и др.), фактически выстраивает самостоятельный раздел теории словесного ритма. Так, Лариса Георгиевна Данько пишет о работе «Пушкин в русской опере»: «Для сравнения вариантов вербального текста и его воплощения в оперной мелодике был выбран аспект ритмо-синтаксического анализа, находившийся на стыке современной лингвистики и музыкологии и воспринимавшийся на рубеже XXI века подлинным научным открытием» [6, 47]. Ритм поэтических произведений и прозы подвергается тончайшему «музыкальному» анализу, выявлению значимых деталей и принципов структуры, драматургии, поэтики; обнаруживаются прозаические признаки в поэзии и поэтические — в прозе; ученый устанавливает значение для музыки поэтических метров и ритма прозы. По выражению Л. Г. Данько, в «главной книге» Е. А. Ручьевской — посвященной «Войне и миру» Толстого и Прокофьева — «впервые на равных началах и почти в равном объеме рассматриваются два равновеликих в художественном и историческом отношении произведения, два шедевра — большой литературы и оперного жанра <...>» [6, 54].

Е. А. Ручьевская сопоставляет, сравнивает, «сталкивает» в аналитическом пространстве не просто слово и музыкальный звук, слово и мелодию — но вербальную речь, вербальные искусства (прозу, поэзию) и музыкальное искусство в их бесконечно разнообразных сочетаниях. Ритм речи, ритм прозаического либо поэтического текста выступает одним из интонационных прообразов не только вокальной, но и инструментальной музыки — в этом отношении концепция ритма в вокальной музыке фактически является составной частью теории интонационных прообразов музыкальной темы и следствием принципа опосредования этих прообразов.

В сфере же вокальной музыки ритм трактуется как объемно-многоплановая иерархическая структура. Так, поэтический ритм не исчерпывается его стопным, метрическим показателем, но включает иные уровни (фонема — морфема — синтагма — предложение, слог — стопа — стих — строфа, в ней рифма — аллитерации — инструментовка стиха); в сравнении с поэтическим, ритм прозы отличается «уплощенностью» иерархической вертикали, что получает преломление в музыкально-ритмической структуре. Все это ритмически разномасштабное богатое целое автор проецирует на музыку, с ее также разномасштабной иерархией (звук — синтаксические элементы мелкого уровня: мотив, фраза, предложение — части формы). Ясно, что между

ритмическими «частицами» словесного и музыкального рядов образуются различные отношения, согласования и противоречия. На основе типизации этих отношений Ручьевская выделяет несколько принципов вокализации поэтического текста (метрический, декламационный, танцевальный, кантиленный, ариозный), опирающихся на ритм а) звуков, б) стоп, в) слов, г) чередования синтагм и фраз и д) стихов (строк). Соответственно, в каждом из типов вокализации, при опоре на один компонент вербальной структуры либо на сочетание нескольких из них, ритмы остальных компонентов (слогов, слов, синтагм и фраз и т.д.) в разной степени «растворяются» в мелодии. Возникает динамичное ритмическое соотношение слова и музыки; различные типы вокализации определяют ритмо-структурные закономерности уже крупного — композиционного — плана: от периодичности строфики, либо аperiodичности речитативной формы сквозного строения до ритма циклических композиций, например, оперы.

Отсюда один шаг до наиболее значимой, сложнейшей и новаторски решенной исследователем проблемы: организации музыкального времени в опере, через особенности которой раскрывается взаимодействие внутреннего и внешнего планов действия, внутренней и внешней речи с их различным течением темпа событий. Наиболее последовательно обозначенные идеи развиваются в работах В. В. Горячих, посвященных творчеству и оперной драматургии А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, А. Н. Серова [3; 4; 5]. Эта проблема, косвенно сопряженная с областью ритма, составляет материал для отдельного освещения, как и целый ряд иных ценных положений ритмической концепции Екатерины Александровны. Их осмысление и развитие — несомненно, дело будущего.

Литература

1. *Афонина Н. Ю.* О семантике и этимологии некоторых пространственных и временных понятий (к проблеме анализа терминологического аппарата музыкознания) // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения / отв. ред. Л. П. Иванова, ред.-сост. Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2012. С. 97-131.
2. *Белый А.* Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. Книга статей / А. Белый. М.: Книгоиздательство «Мусагетъ», 1910. С.231–285.
3. *Горячих В. В.* «Вражья сила» А. Н. Серова. «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна. СПб.: Издательство «Скифия-принт», 2015. 63 с.
4. *Горячих В. В.* А. Г. Рубинштейн. Творчество: историко-аналитический очерк. СПб.: Издательство «Скифия-принт», 2015. 61 с.
5. *Горячих В. В.* К проблеме «старого» и «нового» в музыкальной драматургии «Русалки» А. С. Даргомыжского // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения / отв. ред. Л. П. Иванова, ред.-сост. Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2012. С. 421–448.
6. *Данько Л. Г.* Три вершины в исследовании «большого стиля» классической оперы (трикнижие Е. А. Ручьевской) // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения / отв. ред. Л. П. Иванова, ред.-сост. Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор–Санкт-Петербург», 2012. С. 47–60.
7. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. 2-е изд. М.: Издательство «Русский язык», 1976. 1096 с.
8. *Жирмунский В.* Введение в метрику. Теория стиха. Вопросы поэтики. Л.: Издательство Academia, 1925. 286 с.
9. *Иванова Л. П.* О Научной концепции Е. А. Ручьевской // Музыкальное приношение. К 75-летию Е. А. Ручьевской / ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина. СПб.: Издательство «Канон», 1998. С. 8–21.
10. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1966. 376 с.
11. *Кондаков Н. И.* Логический словарь-справочник. М.: Издательство «Наука», 1975. 720 с.
12. *Мазель Л. А.* Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 130-139.
13. *Ручьевская Е. А.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2010. 480 с.
14. *Ручьевская Е. А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2002. 396 с.
15. *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2005. 388 с.
16. *Ручьевская Е. А.* Вокальное творчество Ю. В. Кочурова (главы диссертации) // Е. А. Ручьевская. Юрий Владимирович Кочуров. Ю. В. Кочуров. Письма и материалы / отв. ред. В. В. Горячих, ред.-сост. Н. И. Кузьмина, Е. А. Михайлова. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2016. С. 72–135.
17. *Ручьевская Е. А.* Движение и ритм // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2011. С. 451-455.
18. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. Изд. 2-е. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2004. 300 с.

19. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. Т. II. О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2011. С. 43–90.
20. Ручьевская Е. А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Е. А. Ручьевская, Л. В. Сухова, В. В. Горячих. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и дополн. / ред.-сост.: Н. И. Кузьмина и В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2012. С. 7–154.
21. Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор–Санкт-Петербург», 2011. 488 с.; Т. II. О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор–Санкт-Петербург», 2011. 504 с.
22. Ручьевская Е. А. Романсы Ю. В. Кочурова на тексты Пушкина и Лермонтова // Очерки по теоретическому музыкознанию / Под ред. Ю. Н. Тюлина и А. К. Буцко. Л.: Музгиз, 1959. С. 261–290.
23. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960. 56 с.
24. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Издательство «Музыка», 1977. 160 с.
25. Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П., Кузьмина Н. И. и др. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Издательство «Музыка», 1988. 352 с.
26. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова; [редкол.: А. С. Соколов и др.]. М.: Издательство «Музыка», 2005. 616 с.
27. Торсуева И. Г. Ритм // Языкознание: Большой Энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е (репр.) изд. "Лингвистического энциклопедического словаря", 1990 г. М.: Издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. С. 416. (Серия "Большие энциклопедические словари").
28. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Издательство Academia, 1924. 138 с.
29. Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндз М. Фейнмановские лекции по физике. Вып. 1. Современная наука о природе. Законы механики. Вып. 2. Пространство. Время. Движение / пер. с англ. А. В. Ефремова, Г. И. Копылова, О. А. Хрусталева; под ред. Я. А. Смородинского. Изд. 5-е. М.: URSS, 2007. 440 с.
30. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Издательство «Музыка», 1986. 102 с.
31. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Издательство «Музыка», 1971. 304 с.
32. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М.: Издательство «Советский композитор», 1984. 319 с.
33. Широкова В. П. «Слово и музыка» в трудах Е. А. Ручьевской // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. Т. II. О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2011. С. 497–504.
34. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Петроград: Издательство ОПОЯЗ, 1922. 199 с.