

Елена Владимировна Ровенко

rovenko-lena@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки и междисциплинарной кафедры гуманитарных наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Elena V. Rovenko, Ph.D.

rovenko-lena@mail.ru

Associate Professor of the Foreign Music History Department and Department of Humanities, Senior Researcher of the Scientific Research Center of Historical Musicology of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Осмысление феномена музыкального времени в трактате Венсана д'Энди «Курс музыкальной композиции»

Аннотация

Интерпретация категории музыкального времени и связанной с ней категории ритма выявляет специфику художественного мышления в рамках определенной эпохи и национальной культуры. Венсан д'Энди, известный своим негативным отношением к проблеме проникновения метра в музыку, предлагает вернуться к «свободному ритму» древности и строить на его основе «истинное искусство». В настоящей статье концепция д'Энди рассматривается с онтологической (философской) и технической (практической) точек зрения.

Ключевые слова

Венсан д'Энди, музыкальное время, музыкальный ритм, такт, метр

On the Comprehension of the Phenomenon of Musical Time in Vincent d'Indy's 'Cours de composition Musicale'

Abstract

The interpretation of the category of musical time and the category of musical rhythm, connected with the first, reveals the specifics of artistic thinking in the boundaries of a certain epoch and in the field of the concrete national culture. Vincent d'Indy, who was famous through his negative view on the problem of meter in music, supposed making a return to the antique "free rhythm" ("rythme libre") and building the "true art" ("l'art véritable") on this basis. This article considers d'Indy's conception in two aspects: an ontological (philosophical) aspect and a technical (practical) one.

Keywords

Vincent d'Indy, musical time, musical rhythm, measure, meter

Специфика французского музыкального мышления эпохи *fin de siècle* во многом определяется новаторским пониманием музыкального времени, обуславливающим и свойства звукового материала, и принципы его развития, важнейшим из которых служит *нерегулярность ритмической пульсации*. Осмыслению этого феномена уделил внимание в том числе и Венсан д'Энди, ученик Сезара Франка и коллега Камиля Сен-Санса, выдающийся общественный деятель, споспешествовавший возникновению Национального общества и *Schola Cantorum*, видный теоретик, известный прежде всего трактатом «Курс музыкальной композиции» («*Cours de composition musicale*», 1897 – 1900). В центре темпоральной концепции д'Энди находится категория свободного ритма (*rythme libre*), отражающая качество организации музыкального времени. Необычные представления д'Энди проистекают из *онтологического статуса ритма как такового* в интерпретации композитора.

Стоит заметить, что в русскоязычной исследовательской традиции концепция д'Энди еще не вполне востребована, во всяком случае, ее смысловой потенциал еще далеко не исчерпан; она скорее упоминается вскользь (например, в тексте В. Н. Холоповой [2, 8]). К сожалению, материалы зарубежных ученых российскому читателю не всегда доступны, как, например, доклад Евы Пудрие (Ève Poudrier) «Теория ритма Венсана д'Энди в его курсе музыкальной композиции (1902 – 1950): источники, рецепция, наследие» («*Vincent d'Indy's theory of rhythm in the Cours de composition musicale (1902 – 1950): Sources, Reception, and Legacy*»), прочитанный на объединенной конференции Американского Общества Музыкологии и Общества музыкальной теории (Joint Conference of the American Musicological Society (AMS) and Society for Music Theory (SMT)) в Нэшвилле, Тенниси (Nashville, Tennessee) 7 ноября 2008 года. Поэтому представляется далеко не лишним прокомментировать важнейшие положения д'Энди по вопросу о ритме, к слову сказать, не всегда прописанные четко и сформулированные в виде тезисов.

1. Категория ритма *per se* и его высший онтологический статус.

Вспоминая парафразу Ганса фон Бюлова на Евангелие от Иоанна¹, д'Энди утверждает, что «в начале был ритм»: «*Au commencement était le Rythme!*» [15, 21]. По мысли композитора, «*ритм универсален, он проявляется в движении звезд, в периодичности времен года, в регулярном чередовании дней и ночей*» (курсив д'Энди) [15, 20]. Говоря об *онтологических категориях времени и пространства*, д'Энди рассматривает ритм как *способ их упорядоченного бытия*, как феномен, имманентный обеим, и определяет его как «порядок и пропорцию в пространстве и во времени» («*L'Ordre et la Proportion dans l'Espace et dans le Temps*» [15, 18]; курсив д'Энди)². Отсюда — констатация *первичности* ритма как структурного элемента для *всех* видов искусств, темпоральных и спациональных: «благодаря ему создается правильный порядок линий, форм, цветов и звуков» [15, 18].

Что касается именно музыки, то особое положение ритма в системе выразительных средств проистекает из представлений д'Энди о том, что, во-первых, только ритм из трех элементов музыки (включающих также мелодию и гармонию) роднит музыку с иными искусствами [15, 19, 20]; а во-вторых, именно ритм, точнее, ритмизованная монодия (*la monodie rythmée*) [15, 10] выступает истоком профессиональной культуры. «Ритм должен рассматриваться как предшествующий другим элементам музыки; первобытные народы, так сказать, не знают другого музыкального проявления (*d'autre manifestation*

¹ «Im Anfang war der Rhythmus» (нем.) — высказывание Бюлова. См: [7, 274].

² Естественно, для темпорального искусства данное определение уточняется: «*Pour la musique <...> le rythme est plus spécialement: l'ordre et la proportion dans le Temps*» — «Для музыки <...> ритм более специализирован: порядок и пропорция во Времени» (курсив д'Энди) [15, 23]. Здесь и далее — перевод автора настоящей статьи.

musicale)» [15, 20]. Ритм служит матрицей, определяющей облик мелодии, гармонии и других параметров музыкальной ткани: если мелодию и гармонию неподготовленный человек (как уверен д'Энди) может проигнорировать, то ритм — ни в коем случае [15, 21]. Поэтому д'Энди в своем трактате предлагает начать изучение музыки именно с характеристики ритма как феномена [15, 21]. К тому же, поскольку для д'Энди ритм есть *эстетическое* понятие³, он, скажем так, интерпретируется в роли силы, переводящей онтологическую категорию времени в категорию *художественную*; эта метаморфоза и составляет суть музыки как «искусства последовательности [имеется в виду — длительности — Е. Р.], базирующемся на художественном делении Времени» («...art de *succession*, basée sur la division esthétique du *Temps*» [15, 23]; курсив д'Энди).

2. Специфика музыкального ритма и утверждение истинности, первичности «свободного ритма».

«Музыкальный ритм фактически является результатом *отношений времени* (*rappports de temps*), установленных человеческим разумом, между звуками, последовательно воспринимаемыми ухом» (курсив д'Энди) [15, 23]. Характеристики собственно музыкального ритма, приводящие к обоснованию *его внутренней свободы*, можно условно подразделить на: 1) сопряженные с работой сознания реципиента при формальном равенстве условных длительностей, составляющих временную канву; 2) связанные с реальным различием моментов музыкального времени по трем имманентным параметрам: относительной длительности звуков («la *durée relative des sons*»), их интенсивности («*intensité*») и [тембровой] резкости [ясности] («*acuité*») [15, 23] (курсив д'Энди).

1) По мысли д'Энди, наш разум («l'*esprit*») не всегда воспринимает последовательность абсолютно идентичных звуков как состоящую из эквивалентных по качествам длительностей. Так, вслушиваясь в череду ударов метронома (мне представляется, что тот же эффект наблюдается и с тиканьем часов), мы непроизвольно наделяем либо нечетные доли большей длиной (*long*) и большей силой (*force*), либо четные — большей длительностью (*durée*) и интенсивностью (*intensité*) (см.: [15, 23, 24]). «Возможность нам самим выбрать простым воздействием нашей воли одно или другое из этих произвольных неравенств ясно показывает, что ритм исходит не от самих шумов, а *от потребности разума* (*non des bruits eux-mêmes, mais d'une nécessité de noire esprit*), который, услышав равные по силе и продолжительности удары, вынужден, так сказать, *создавать свой ритм* (*créer son rythme*)» (курсив д'Энди) [15, 24]. Развивая идею д'Энди, можно заключить, что это первая стадия «оживления» упорядоченного и разделенного на моменты времени, создания перцептивной неравновесности моментов времени. Конечно, приведенная идея д'Энди не бесспорна; она подвергалась критике еще при его жизни. Например, Сен-Санс резко критикует д'Энди, отмечая, что перед войной вообще была практика заимствовать дикие и бессмысленные идеи «по ту сторону Рейна», и что д'Энди в основном воспринимает тезисы Г. Римана, Г. Гельмгольца, М. Хауптмана, А. фон Эттингена, а не генерирует свои. К таким «бессмысленным» идеям Сен-Санс причисляет и приведенное положение о волевом выделении звуков метронома через один по желанию, четный или нечетный, утверждая, что это неестественная процедура, и что природа берет свое: через какое-то время нечетные звуки захватят главенство (см.: [18, 11]).

2) Вторая стадия «оживления» времени соотносится не с ментально конструируемыми, а с реально воспринимаемыми различиями между качественными

³ «...ритм есть <...> элемент первичный, эстетический» («...le *Rythme* est <...> l'élément primordial et esthétique» [15, 20]; курсив д'Энди). «Таким образом, именно с помощью ритма мы начнем художественное изучение музыки (*l'étude esthétique de la Musique*), потому что он предстает, если рассматривать происхождение искусства, приносящим жизнь, плодотворным элементом, таким, каков в происхождении вселенной «*le Fiat lux*» [“Да будет Свет”], Слово Божие» (курсив д'Энди) [15, 21].

характеристиками звуков, которые «проистекают из представления о времени» («qualités qui dérivent aussi de l'idée de *temps*» [15, 23]; курсив д'Энди), связаны «с амплитудой и скоростью вибрации звуков» («elles dépendent de l'*amplitude* ou de la *rapidité* des vibrations sonores» [15, 23]; курсив д'Энди), и определяют облик и структуру мелодии. И хотя д'Энди уверен, что эти качественные характеристики суть «чистая абстракция нашего разума» («une pure abstraction de notre esprit» [15, 23]), всё же невозможно не признать, что они проистекают из реальных относительных изменений звуков. Следовательно, «ритм в музыке предполагает *реальное* неравенство (une *inégalité réelle*) звуков по продолжительности, интенсивности или [тембровой] резкости (dans la durée, dans l'intensité ou dans l'acuité des sons)» (курсив д'Энди) [15, 25]⁴. Причем для установления ритма достаточно различения соседних звуков хотя бы по одному из критериев⁵.

Резкость (*acuité*) звука понимается д'Энди в привычном смысле; в противоположность мнению Виолет Анже [3, 321], представляется, что тут имеется в виду не интонация, а просто различие звуков по их тембровым характеристикам (интонация появится лишь при рассмотрении мелодии, а не чистого ритма как такового, и она, в понимании д'Энди, в принципе абстрагирована от ритма, так как репрезентирует лишь восходящее или нисходящее направление мелодии с определенным коэффициентом напряжения; см., например: [15, 31]⁶). Критерий **продолжительности** (*durée*) также в целом ясен. Д'Энди показывает, как из бинарного ритма получить тернарный путем пролонгации одного из звуков или путем прерывания последовательности звуков через каждые два [15, 25]. Последовательность звуков, соотнесенных по длительности, в тернарных ритмах напоминает последовательность лонг и бревисов в модусах средневековой школы Нотр-Дам (то есть: без тактирования и удара того или иного звука), а выведение тернарного ритма из бинарного — процедуру, обратную имперфецированию лонги последующим бревисом в учении Франко Кёльнского (поскольку д'Энди за основу берет имперфектное, бинарное деление).

Стоит отметить, что д'Энди оперирует понятием *temps* — не столько доли (ибо в представлении д'Энди *temps* не обязательно сопряжена с тактом и не обязательно служит для его построения), сколько наименьшего неделимого количества музыкального времени, музыкального атома. Как указывает Мишель Брене [6], *temps* — это единица длительности («unité de durée»), причем «фиксированное количество интервалов [промежутков] времени формирует *temps*» («Un nombre déterminé de durées forme un temps»)⁷.

Развивая идеи Гуго Римана, д'Энди говорит о том, что *temps* на первичном уровне обладает качеством легкости («*temps léger*») или тяжести («*temps lourd*») [15, 25] (курсив д'Энди); вероятно, именно с этими качествами соотносится параметр **интенсивности** (*intensité*) (выражаемый через феномен *акцента*, о котором д'Энди будет вести речь в связи с мелодией). Сделать звук «тяжелым» можно посредством выделения его тембром (*timbre*) [15, 24] или громкостью, что зависит от творческой воли исполнителя («la volonté créatrice de l'artiste» [15, 24]).

Собственно идея «оживления» и «освобождения» времени реализуется именно с помощью конституирования первичного, уникального статуса пары *temps léger* — *temps lourd*. В данном случае применение этой пары на практике приводит к нерегулярности акцентов и, соответственно, к созданию ритмической канвы из соотносимых друг с другом, но неравных промежутков. Другая пара качественных понятий, специфицирующих феномен *temps* в аспекте не ритма, а *метра*, *temps faible* (слабое) —

⁴ См. также: [15, 23].

⁵ Для мелодии необходимо уже различие по всем трем характеристикам. См.: [15, 31].

⁶ В случае с мелодией коррелятом параметра интенсивности становится динамика, а длительности — агогика [15, 31].

⁷ Слово «durée» используется в данном случае в разных смыслах: как длительность вообще (длительность как таковая) и как маленькая доля, мельчайший «отрезок» времени.

temps fort (сильное) [15, 26], критикуется д'Энди с оглядкой на Римана, поскольку оказывается связанной с понятием такта (*mesure*) и предполагает, во-первых, удар на то или иное время, а во-вторых, совершенно равномерное членение музыкального времени на равные интервалы, что сковывает свободу ритма. Сетует, что пары *temps léger* — *temps lourd* и *temps faible* — *temps fort* часто путают, д'Энди отмечает, что *temps lourd* не обязательно совпадает с сильной долей такта («le premier temps de la mesure» [15, 26]), скорее — как исключение. «Ритм тем более не совпадает с тактом <...>. Такт — это весьма несовершенная форма представления ритма» («Le rythme ne coïncide pas davantage avec la mesure <...>. La mesure est une figuration fort imparfaite du rythme» [15, 26, 27]; курсив д'Энди). Из-за повсеместного применения такта строгие ритмы (*rythmes étroits*), подчиненные (*serviles*) [сильной доле] становятся более заметными и ощутимыми. Свободные ритмы (*rythmes libres*) оказываются парализованными [15, 27], но именно эти ритмы суть истинные и первичные — и онтологически, и генетически (по происхождению). Автор трактата указывает, что уже в XVII веке, «богатом на ошибочные теории», стали искать способа воссоздать античную метрику (видимо, д'Энди имеет в виду эксперименты с системой стихосложения и проекцией ее на музыку) — и одновременно упустили из виду «законы ритмики, менее ограниченные и как-никак столь же древние, единственно соответствующие истинному искусству» («les lois plus larges et pourtant tout aussi anciennes de la Rythmique, seules compatibles avec l'art véritable» [15, 27]; курсив д'Энди).

«Ударять такт и ритмизовать музыкальную фразу суть две совершенно различные операции, зачастую противоположные. Нужды ансамблевого исполнения обязывают тактировать жестом; но первая доля, которую называют ударной, совершенно не зависит от ритмической акцентуации <...>. Совпадение ритма и такта — вполне частный случай, который, к сожалению, стремились обобщить, распространяя ошибочное суждение: “первая доля такта всегда сильная”» (курсив д'Энди) [15, 27]. Свободный ритм, согласно выразительной метафоре композитора, уподобился высохшей ветви, которую слишком туго перевязали, из-за чего соседние ветви выпили весь сок, ей причитающийся [15, 27].

Все эти умопостроения д'Энди в свое время привели в бешенство Сен-Санса. Он говорит о том, что не заметил, чтобы «первая доля такта наиболее часто представляет собой слабую долю» («le premier temps de la mesure est le plus souvent un temps rythmiquement faible» [18, 13]), что дело обстоит наоборот. Конечно, Сен-Санс подменяет понятия: не слабую долю, а легкую, по д'Энди. Иронизируя, Сен-Санс приводит в пример начало Скерцо фортепианного квинтета Шумана, объясняя странность расстановки таковых черт и акцентуации тем обстоятельством, что Шуман страдал помешательством, и уверяя, что, если не заглядывать в ноты, любой здравомыслящий человек услышит тему иначе (со «смещенными» на полтакта сильными долями) [18, 12].

Особенно же не понравились Сен-Сансу идеи о григорианском пении как подлинном воплощении ритмической свободы. Если Дебюсси видел истоки прихотливой, восхитительной, «капризной» («capricieuse») [8, 47] ритмомелодической арабески в григорианике («le chant grégorien») [10, 47], то Сен-Санс с иронией жалуется, что он тщетно стремился найти ритм в средневековой музыке («la musique du moyen âge»), имеющей название «ровного пения» («le nom de plain-chant»), еще до «варварского изобретения такта» («l'invention barbare de la mesure»): он находил лишь его отсутствие [18, 13] (курсив Сен-Санса). Сен-Санс полагает, что из-за отсутствия тактов в средневековых рукописях их трудно расшифровывать и непонятно, каким образом исполнять напевы; возникают синкопы (откуда — неясно, ведь синкопа связана с ударом, с тактом, которого в средневековых мелодиях как раз таки нет), и вообще такт не мешает вольному акцентированию мелодии. Позиция д'Энди по вопросу о григорианике была достаточно отчетливой: недаром композитор гордился тем, что впервые ввел григорианику в драматические произведения («Песнь о колоколе» — «Le Chant de la

Cloche», оперы «Фервааль» — «Fervaal», «Чужестранец» — «L'Étranger», «Легенда о святом Христофоре» — «La Légende de Saint-Christophe») (см.: [17, 71])⁸.

Что до последующих эпох, то, согласно наблюдениям Стивена Хюбнера, д'Энди распространяет свое негодование по поводу метра и на эпоху Ренессанса [13, 5-6], несколько смещая хронологические границы (фактически он говорит скорее уже о раннем барокко); причем еще за десять лет до того, как д'Энди пришел к отточенным формулировкам, предлагаемым на уроках композиции в Schola Cantorum, он продумывал некоторые положения своей концепции на материале ренессансной живописи. В письме критику Югу Имберу (Hugues Imbert) от 15 июня 1887 года д'Энди замечает (с расчетом на публикацию своих мыслей в серии эссе, выпускаемом Имбером), что с высшей художественной точки зрения влияние Ренессанса было нечестивым в силу невозможного альянса — который Ренессанс стремился реализовать — между исполненным грез искусством северных туманных стран и *линейным*, очень *четко регламентированным* искусством юга (то есть, комментирует Хюбнер, более реалистичным и имеющим отношение к форме) [12, 304]. Часами созерцая работы фламандских или немецких «примитивов» (Х. З. Бехама, М. Грюневальда, А. Альтдорфера)⁹, д'Энди был холоден к «изумительным композициям» (то есть: прекрасно оформленным картинам) итальянских ренессансных мастеров (даже Рафаэля): утрата мистического чувства и внимание к форме человеческого тела привели к материализму и декадансу (см.: [12, 304]). По мысли Хюбнера, вполне логична корреляция таких понятий, как «строго артикулированный метр» («strongly articulated metre») и «симметрия фраз» («phrase symmetry»), с одной стороны, и «линейный» (linear) и «в высшей степени регламентированный», «очерченный» («very defined»), с другой стороны, что позволяет прояснить генезис более поздних рассуждений д'Энди о музыке Ренессанса [12, 304]¹⁰.

Так или иначе, в музыке Ренессанса действительно появляются такты (хотя они и не предполагают, вероятно, именно ударения в привычном смысле), то есть равнодлительные фрагменты времени, упорядоченные внутри себя по определенным закономерностям; в пространстве ренессансных картин наполняющие его фигуры и объекты также оказываются математически соизмеримы благодаря применению системы линейной перспективы (пусть она и далека от перцептивной) и единой точки схода — в то время как в средневековой живописи структура пространства сформирована принципиально несопоставимыми по единой мерке феноменами, хоть и иерархически подчиненными. Поэтому логично, что *свободный ритм* в искусстве средневековья и Северного Ренессанса, наследующего средневековому духу, становится главным композиционным (и конструктивным) принципом, восплаемым д'Энди.

3. Генезис идеи свободного ритма и его немзыкальные корреляты. Ритм слова, ритм музыки, ритм жеста.

1) Язык вербальный и язык музыкальный.

⁸ Также григорианика используется в симфоническом произведении «Летний день в горах» («Jour d'été à la montagne»).

⁹ Можно уточнить, что композиционные принципы северных художников были во многом развитием принципов средневековых мастеров. Так, например, на первой развертке знаменитого «Изенгеймского алтаря» Грюневальда фигура Христа несоизмеримо больше фигур предстоящих Кресту Иоанна, Марии и Марии Магдалины; включение же в сакральное пространство Иоанна Крестителя (к моменту распятия Иисуса уже обезглавленного) обуславливает совмещение прошлого и будущего в пределах одной композиции — прием, характерный для средневекового искусства. Главной объединяющей силой, структурирующей композицию, выступает ритм складок одеяний, самих фигур и разнообразных цветов, формирующих рифмы.

¹⁰ Вероятно, не случайно впоследствии композитор стал сотрудничать с Морисом Дени (который разработал эскизы костюмов и оформил декорации для «Легенды о святом Христофоре»): этот художник также обожал искусство «примитивов» (правда, не только северных), был настроен против подражания формам природы, особенно при воплощении религиозных сюжетов, — и почитал высшим искусством (!) литургию в силу ее декоративности (!). См., например: [11, 233].

Критерии соотносительной длительности, интенсивности и резкости звуков связаны, по д'Энди, с тем, что ритм как таковой не есть абстракция; это ритм выраженный («*exprimé*») [15, 24] (курсив д'Энди), существующий в конкретном звуковом воплощении. Вспоминая Б. Асафьева, можно сказать, что ритм музыкальный — слагаемое искусства интонируемого смысла, который реализует себя, в первую очередь, в человеческой речи. В отличие от К. Дебюсси, обращавшегося к ритмам природы (см.: [9, 42], д'Энди ищет соответствие свободному музыкальному ритму в ритме речи, трактуя «музыкальный язык» («*le langage musical*») как коррелят «языка вербального» («*le langage parlé*») [15, 29]¹¹, хотя, по верному замечанию Виолет Анже, музыкальный язык мыслится вполне автономным [3, 321]: д'Энди не заботит имитация интонаций языка посредством музыки или попытка воспроизвести средствами музыки поток речи [3, 323].

Отсюда проистекают два следствия: а) музыкальные структуры обретают корреляты в языковых структурах; б) законы речевого интонирования и акцентуации экстраполируются на музыку.

А. Специфицируя отношения звуков по длительности, интенсивности и резкости, д'Энди подбирает звуковым структурам речевой эквивалент. Первичной структурой выступает ритмическая ячейка, минимальное количество звуков в которой — два, причем они отличаются по характеристике музыкального времени (доли-*temps*): *temps léger* или *temps lourd*. Саму ячейку д'Энди называет монадой, или клеткой («*monade ou cellule*»), она характеризуется неделимостью: это «наименьший отрезок мелодического периода», «неделимый фрагмент мелодии» («*la plus petite incise d'une période mélodique*», «*fragment indivisible de la mélodie*» [15, 26]; курсив д'Энди).

Если рассматривать не просто музыкальный ритм как таковой, а ритмическую структуру *мелодии*, то *носителем* «*temps léger*» или «*temps lourd*» становится целостность, состоящая из нескольких звуков (до четырех максимум), именуемая невмой («*le neume*») и рассматриваемая в качестве аналога слога («*une sorte de syllabe musicale*» [15, 26]; курсив д'Энди). Таким образом, с ростом структуры укрупняется момент музыкального времени, причем его спецификация сопряжена не только с увеличением его реальной длительности, но и с дифференциацией внутренней структуры по критерию градации интенсивности составляющих невму звуков. Такая градация обуславливает возникновение двух типов «словесных» окончаний: мужского и женского («*désinence masculine ou féminine*» [15, 26]; курсив д'Энди). Критерием различения становится принцип организации (структура) *temps lourd*: независимо от количества звуков, составляющих *temps léger*, в «мужском ритме» («*rythme masculin*») *temps lourd* соответствует только одному звуку; в «женском» («*rythme féminin*») *temps lourd* сформировано из акцентуированного начального компонента (звука) («*son principal accentué*») и последующих одного или нескольких других звуков, интенсивность которых понижается, как в немых слогах («*syllabes muettes*»). Сопрягаясь друг с другом, невмы продуцируют следующий иерархический уровень формирования ритмических структур: ритмические группы («*groupes rythmiques*») — корреляты словам («*mots*») [15, 26] (курсив д'Энди). Относительно действия той же закономерности на более высоком иерархическом уровне д'Энди замечает: «<...> музыкальный период, следовательно, является эквивалентом грамматической пропозиции»¹² («< ... > la période musicale est donc l'équivalent de la proposition grammaticale» [15, 39]). В дальнейшем иерархически развивая эту идею, В. Анже приходит к выводу, что соответствие «языка вербального» и «языка музыкального» происходит у д'Энди на уровнях грамматическом и синтаксическом [3, 324-325].

¹¹ Так, во Второй части второй книги трактата есть целый раздел «*Le Langage instrumental et le Langage verbal*» [14, 48-67].

¹² Понятие периода в интерпретации д'Энди является фактически эквивалентным понятию фразы в отечественной исследовательской традиции, тогда понятие фразы подразумевает более протяженную структуру, состоящую из периодов.

Итак, конструктивные элементы для построения мотивов и прочих более крупных целостностей рассматриваются первоначально д'Энди исключительно с ритмической стороны, поскольку именно *ритм служит матрицей, определяющей облик мелодии, гармонии и других параметров музыкальной ткани* (что подчеркивает его онтологическую и структурную первичность среди элементов музыкального языка)¹³. Особенный статус ритма как причины и двигателя развития подчеркивается и идеей о том, что ритмические преобразования тематического материала в наибольшей степени способствуют его обновлению, чем гармонические или мелодические [13, 379].

В. De facto отношения звуков по длительности, интенсивности и резкости существуют и в речи (если не учитывать неопределенность резкости). Показательна в данном отношении, например, характеристика мелодии как «непосредственно выведенной из языка с помощью акцента» («directement issue du langage par l'accent» [15, 20]): «Мелодия, которая обретает свои истоки в акценте, проистекает из языковых явлений» («La Mélodie, qui prend son origine dans l'accent, procède de la linguistique» [15, 20]; курсив д'Энди). Рассматривая диахронически разные исторические варианты соответствия и взаимосвязи речевого и музыкального акцентов: греческую декламацию, средневековую псалмодию, д'Энди резюмирует: «На всех человеческих языках последовательное произношение слогов и слов (la prononciation successive des syllabes et des mots) характеризуется определенными вариациями продолжительности, интенсивности или резкости (par certaines variations de durée, d'intensité ou d'acuité): это применение ритмики к языку составляет l'accent. Во все времена акцент речи (l'accent de la parole) всегда ассоциировался с музыкальным акцентом (l'accent musical) <...>. На самом деле музыкальный язык и вербальный язык регулируются законами акцента (par les lois de l'accent) одинаково» (курсив д'Энди) [15, 29].

Как отмечает В. Анже, понятие акцента достаточно сложное и неоднозначное и восходит к работам Антонио Скоппы (Antonio Scorpa, 1763 – 1817) [3, 322]. Согласно Мишелю Брене, и для Римана, и для д'Энди «легкое и тяжелое *temps* служит для выражения ритмического акцента» («Le temps léger et le temps lourd sont pour eux l'expression de l'accent rythmique» [6]). Акцент в общем смысле обозначает во французской традиции «повышение или понижение голоса» («l'élévation ou l'abaissement de la voix» [6]); соответственно, акцент можно интерпретировать как эквивалент удара с последующим импульсом к интонированию в русской традиции; согласно д'Энди, акцент есть начало мелодии, пункт ее «отправления» («Le point de départ de la mélodie est l'accent» [15, 29]; курсив д'Энди). Как разъясняет Мишель Брене, «в музыке акцент представляет собой интенсивность, придаваемую основным звукам фразы или фрагмента (sons essentiels d'une phrase ou d'un fragment) с целью подчеркнуть его тоновую, ритмическую или экспрессивную значимость (l'importance tonale, rythmique ou expressive). За исключением танцевальной музыки и маршей, акцент не имеет фиксированного места в такте; он никоим образом не связан с симметричным возвращением сильного времени (retour symétrique du temps fort); напротив, он зачастую подчеркивает эффект синкопы» [4]. Д'Энди отмечает действие акцента как в словах (эквивалентных ритмическим группам), так и во фразах: в первом случае — тонический (*tonique*), его носителем является слог; во втором — экспрессивный (*expressif*), чей носитель — наиболее важное слово фразы (эквивалентное, скажем так, музыкальному слову, то есть ритмической группе). Экспрессивный акцент применим двояко: для подчеркивания значения слова или общего чувства, выраженного во фразе. И поскольку чувство есть творческий принцип (le principe créateur) искусства как такового, экспрессивный акцент, связанный с чувством (или патетический) («l'accent expressif de sentiment, ou pathétique») обладает большим значением, чем логический акцент, или сигнификация («l'accent logique ou de

¹³ Причина и сущность этой специфики — в свойствах моментов музыкального времени, определяющих внутреннюю организацию ячейки (монады), невмы, ритмической группы, и в видах этих моментов, если можно так выразиться.

signification») [15, 30] (курсив д'Энди). Можно сделать вывод, что «канва» экспрессивных акцентов обладает уникальным ритмическим профилем, отображая структуру «музыкальной речи» как окрашенного смыслом и чувством высказывания: «музыка есть развитие экспрессивного акцента, “внешняя репрезентация чувства посредством речи”» [3, 323].

2) Ритм слова и ритм жеста.

Помимо ритма слова, музыкальный ритм имел еще один коррелят — «ритм жеста» («le rythme du geste» [15, 28]; курсив д'Энди)¹⁴. По мысли д'Энди, в древности законы ритма проявлялись двояко: по отношению к обеим онтологическим формам бытия, времени и пространству, воплощенных в двух религиозных формах: декламации («la déclamation») и музыке, с одной стороны, и танцу и искусству подражания («la danse et la mimique») — с другой [15, 27] (курсив д'Энди). Но в эпоху средневековья ритм тела перестал быть сакрализован; поэтому он постепенно исчез, в то время как ритм спетого слова откристаллизовался именно благодаря корреляции с религиозной идеей, воплотившись в григорианской монодии¹⁵. Отторгнутый от культа, ритм танца сохраняется в народной культуре, преимущественно в песнях, предназначенных для танца, однако сильно изменился и утратил свою первоначальную самобытность [15, 27-28]. В скрытой форме, несмотря на апофеоз метра с XVII века, древние ритмы все еще направляют развитие профессиональной культуры; и поскольку формы овладения пространством и временем (жест и слово) в итоге перестали быть синкретически слитыми, первая породила инструментальную музыку («*symphonique*»), а вторая — связанную со словом («*dramatique*») [15, 28] (курсив д'Энди)¹⁶. По замечанию Анже, три языка: вербальный, музыкальный и язык жеста («le langage musical, de l'autre le langage verbal, et enfin le langage du geste»), будучи по природе неоднородными, могут, согласно д'Энди, быть связанными воедино как в симфонической, так и в драматической музыке [3, 321], во многом посредством акцента, который позволяет соотнести речь и музыку, а также понять суть ритмики в инструментальной музыке [3, 322].

4. Практическое применение концепции «свободного ритма».

Стремился ли д'Энди на практике применить свои идеи относительно «свободного ритма» и свою же собственную художественную программу? «Мистическая сила ритма (La mystérieuse puissance du rythme) никогда не переставала действовать на судьбы искусства (les destinées de l'art), и нет ничего неразумного в той мысли, что, свободный в будущем, наподобие того как он был свободным в прошлом, *ритм* снова будет царствовать в музыке и освободит ее от порабощения, в котором ее удерживало, в течение почти трех столетий, узурпирующее и удручающее господство неправильно понятой *меры* [размера, такта]¹⁷ (la mesure mal comprise)» (курсив д'Энди) [15, 28]. Конечно, композитор не собирался отказываться от метрической структуры музыкальной ткани: он слишком любил классическую музыкальную традицию.

Что касается музыки из сферы *Symphonique*, в которой, согласно концепции д'Энди, метр захватил главенство особенно явно (поскольку эта сфера сформировалась напрямую под воздействием тенденции к укрощению свободного ритма силой метра), то, как можно предположить, композитором был предложен двоякий путь «освобождения»

¹⁴ См. также: [1, 104].

¹⁵ Как отмечает Стивен Хьюбнер, д'Энди выводит народные песни стран Европы из церковного пения, так как, по его мнению, творческий дух мог процветать исключительно в Церкви. Народ модифицировал церковные напевы сообразно своим целям, добавив танцевальные ритмы и строфическую структуру. Потребность в «вульгарной симметрии» привела к бедности ритмики метризованных форм. Так началось великое проклятие западной музыки, с которым столь трудно бороться и в современную эпоху. См: [12, 304-305].

¹⁶ См. также: [13, 5-8].

¹⁷ Слово «mesure» означает и размер, и меру, и такт, и способ равномерного упорядочения музыкального времени.

ритма. Первый путь: такт как мера времени, как временная целостность никуда не исчезает, но д'Энди пытается завуалировать его присутствие, во всяком случае, создать контрапункт музыкальных акцентов (ритмических), выражаемых как *temps lourd*, и сильных долей (*temps fort*). Примеры можно найти в поздних сочинениях композитора, например, в первой части «Поэмы берегов» («Poème des rivages», 1919 – 1921). Конечно, более ярко ту же тенденцию воплотил Дебюсси, в чьих оркестровых произведениях такт зачастую становится чистой условностью, средством графического представления музыки.

Второй путь — применение нерегулярных («смешанных») размеров (*les mesures irrégulières*); Брене приводит в пример Второй струнный квартет (1897) и Фортепианную сонату (1907)¹⁸. В том числе, заслуживают внимания попытки вообще нивелировать ощущение ясного размера путем постоянной его смены ради обретения «полной свободы ритма» (*entière liberté rythmique*) [5]. Удачной иллюстрацией подобного случая Брене считает вторую часть (под названием «Ритмические танцы» — «*Danses rythmiques*») фортепианной «Поэмы гор» («Poème des Montagnes», 1881): в качестве единицы времени (*unité de temps*) избрана шестнадцатая, которая оказывается компонентом размеров (*les mesures*) 14/16, 8/16, 12/16, 8/16, 10/16, 14/16, 8/16¹⁹, сменяющих друг друга столь быстро, что чувство регулярного метра теряется (хотя нерегулярный метр сохраняется, так как сильные доли все же присутствуют; представляется, *temps fort* здесь совпадает с *temps lourd*, то есть акцентируется именно сильная доля таких причудливых тактов).

В драматической сфере ярким воплощением концепции свободного ритма послужили произведения, называемые самим д'Энди «вагнерианскими» («Песнь о колоколе», «Фервааль», «Чужестранец», «Легенда о святом Христофоре») — поскольку Вагнер, по мысли композитора, возродил истинные принципы свободного ритма (см.: [12, 308-309]). Ориентируясь на декламацию Сары Бернар, которая была идеалом д'Энди [3, 321], с одной стороны, и на вокальные партии в операх Ж.-Б. Люлли, К. В. Глюка и А.-Э.-М. Гретри, с другой, композитор разработал концепцию просодии, акцентуации и интонирования распетого слова (см.: [16, 355-359]). В частности, главным принципом объявляется усиление средствами музыки тонического акцента в словах: для этого слог — обладатель тонического акцента — должен совпадать с мелодическим акцентом (*l'accent mélodique*) [16, 355], а немые слоги женской клаузулы не должны быть выделены ни высотно, ни длительно, ни интенсивным акцентированием. При построении мелодической фразы должна соблюдаться иерархия тонических акцентов, причем иногда ради ее расцветивания требуется применить экспрессивный акцент, смещающий иерархию тонических акцентов и «контрапунктирующий» логическому, а иногда и вовсе не совпадающий ни с одним тоническим акцентом [16, 358]. Корректирует абрис расстановки выразительных акцентов «пунктуация музыкальной фразы» («*la ponctuation de la phrase musicale*» [16, 359]), соотносимая с пунктуацией фразы языковой.

В завершение целесообразно наметить перспективы дальнейшего исследования. Во-первых, требует изучения генезис и контекст воззрений д'Энди на проблему ритма, образуемый как трудами немецких авторов, почитаемых д'Энди (например, Г. Римана), так и трудами французских музыкантов. Во-вторых, стоит более подробно осветить претворение ритмической концепции д'Энди на практике; отдельный аспект данной проблемы сопряжен с актуализацией идеи свободного ритма в драматических произведениях композитора. В-третьих, было бы интересно установить, повлияли ли представления д'Энди о «свободном ритме», и если да, то каким образом, на теоретические воззрения и творчество его учеников и последователей (скажем, Ги Ропарца или Альберика Маньяра). Наконец, представляется полезным сопоставить идеи д'Энди с идеями французских музыкантов, уделявших внимание вопросам ритма

¹⁸ Во второй части струнного квартета и во второй части сонаты выбран размер 5/4 с внутренним делением 3 + 2.

¹⁹ Возникает «плотный ряд различных цифр» (*Une succession rapprochée de chiffres différents*).

(К. Дебюсси, П. Дюка), а также сравнить и примеры практического воплощения данных идей, что позволит уточнить специфические черты французского художественного мышления эпохи *fin de siècle*.

Литература

1. Колмогорова Н. Французская классическая теория музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. статей / Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Российская академия музыки имени Гнесиных, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; сост. Э. А. Стручалина, ред. С. Гусарова. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1994. С. 102-112. (Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова; вып. 132).
2. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Anger V. Pour une étude de la prosodie chez Vincent d'Indy // Vincent d'Indy et son temps / Sous la direction de M. Schwartz; avec la collaboration de M. Chimènes. Liège: Editions Mardaga, 2006. P. 311-329.
4. Brenet M. Accent // Imago Mundi. Encyclopédie gratuite en ligne / éd. S. Jodra. URL: <http://www.cosmovisions.com/accent.htm> (дата обращения: 27.10.2019).
5. Brenet M. Mesure // Imago Mundi. Encyclopédie gratuite en ligne/ éd. S. Jodra. URL : <http://www.cosmovisions.com/musiMesure.htm> (дата обращения: 27.10.2019).
6. Brenet M. Temps (musique) // Imago Mundi. Encyclopédie gratuite en ligne / éd. S. Jodra. URL : <http://www.cosmovisions.com/musiTemps.htm> (дата обращения: 27.10.2019).
7. Bülow Marie von. Hans von Bülow in Leben und Wort. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1925. 298 S. (Musikalische Volksbücher).
8. Debussy C. Concerts Colonne. Du goût // Revue Musicale S. I. M. 1913. IXe année. No. 2: 15 Février 1913. P. 47-49.
9. Debussy C. Concerts Colonne. Société des nouveaux concerts // Revue musicale S. I. M. 1913. IXe année. No. 11: 1 Novembre. P. 42-45.
10. Debussy C. Monsieur Croche, antidilettante. Paris: Librairies Dorbon-aîné; Nouvelle Revue française, 1921. 150 p. (Les Bibliophiles Fantaisistes).
11. Denis M. Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1922. 291 p.
12. Huebner S. French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII, 526 p.
13. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et C^{ie}, 1909. 500 p.
14. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et C^{ie}, 1933. 340 p.
15. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6^e Édition. Paris: Durand et C^{ie}, 1912. 228 p.
16. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Troisième livre / Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand et C^{ie}, 1950. 372 p.
17. Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930. 93 p.
18. Saint-Saëns C. Les idées de M. Vincent d'Indy. Paris: Pierre Lafitte, 1919. 41 p.