

*Н.Ю. Афонина*

## ПАРАДОКСЫ РИТМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Ритм в истории человеческой мысли о природе и искусстве прочно связан с категориями порядка, времени и движения. Так, в античной философии ритм, по Платону, — «порядок движения» [14, 123], по Аристоксену — «порядок времен» [цит. по: 26, 45]. В самом широком значении ритм мыслится как закономерная повторяемость, универсальный закон мира, выражающий константность в процессе изменчивости. Музыкальный ритм не является исключением. По мысли В.Н. Холоповой, именно музыка убеждает в том, что «“ритмичность”, понимаемая как периодичность, повторность, является той сверхкатегорией, которая в одинаковой мере организует и пространство, и время, являя собой ось их совпадений» [24, 163, сноска 220].

На этих наиболее общих основаниях формируется чрезвычайно разнообразие ритмических структур, частично выходящих за пределы упорядоченных процессов. Уже античные тексты содержат рассуждения о разновидностях ритмического порядка, его большей или меньшей строгости, сочетаниях всевозможных временных величин и критериях «ритмического»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Из единиц времени одни в самом деле ритмичны <...>, другие — с виду ритмичны <...>, третьи — внеритмичны <...> Действительно ритмичны те единицы времени, которые строго соблюдают между собой ритмический порядок; ритмичны на вид — те, которые не отличаются большой строгостью, но, тем не менее, обнаруживают присутствие какого-то ритма; внеритмичны же те единицы, расположение которых вообще и никак не мыслимо». [Цит. по: 26, 59].

Музыкальный ритм в современной науке (трудах Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, Е.А. Ручьевской, В.Н. Холоповой и других) рассматривается в единстве периодичности и аperiodичности как противоположных свойств. Ритм обнаруживается, по мысли Е.А. Ручьевской, в организованных процессах и в их дезорганизации: в катастрофах масштабов космоса и микромира, социума и отдельной личности, в сбоях работы механизмов и в трагической конечности человеческой жизни [18, 453].

Если вдуматься в соотношение онтологически связанных универсалий «*время — ритм*», то не следует ли дополнить их еще одной парой «*хаос — ритм*», что вытекает из столь же непреложной сопряженности категорий «*время — хаос*»? И тогда, перефразируя название книги «Время, хаос, квант» И.Р. Пригожина и И. Стенгерс [15], мы получаем парадоксальный ряд понятий «*время — хаос — ритм*» и формулируем вопрос о проявлении в музыкальном ритме неупорядоченного начала.

Обусловленный универсальными основами бытия, ритм по логике вещей должен вбирать в себя и признаки их различных форм, тем самым подводя к предположению о наличии в ритме некоей зоны, находящейся на грани «порядка» и даже за ее пределами. В искусстве, музыке мы постоянно сталкиваемся с явлениями, труднообъяснимыми с точки зрения ритма, понимаемого прежде всего как организованное начало. Сам ритмический порядок, структурированность ритмического движения, его размеренность и иные признаки организованности различны: критерии меняются в зависимости от того, рассматриваем ли мы тот или иной музыкальный стиль либо, например, соотношение нотного текста и его исполнительской реализации. Границы временного порядка в искусстве, как и в природе, подвижны. Компоненты художественной формы, конечно, организованы, *упорядочены* в плане достижения определенной эстетической цели. В то же время, высокохудожественное произведение всегда предполагает отклонения от

---

принятого порядка, выражение эвристического начала в искусстве, без чего не бывает художественных открытий.

Предлагаемое допущение согласуется с современными естественнонаучными и гуманитарными концепциями (как, например, синергетика И.Р. Пригожина, хаология Ж. Баландые, постструктурализм Р. Барта, Ж. Делёза и др.), в которых оппозиция «порядок — хаос» предстает одним из фундаментальных оснований культуры и искусства. Как пишет Т. Сиднева, «хаос и порядок являются бинарным кодом культуры, который определяет извечное сопряжение и столкновение случайности и предсказуемости, ясности и неопределенности, свободы и детерминированности, стихии и канона, создания и разрушения» [20, 414]. Однако категория ритма как будто выпадает из исследования сферы «хаотического». Музыкознание едва касается этого фактора в природе ритма, обозначая ритмическую неупорядоченность с помощью отрицательных приставок «не- (а-, вне-) ритмичное», отчасти нерегулярное, асимметричное и т. д.<sup>2</sup>. Подобные термины к тому же вносят в высказывание негативный оценочный оттенок (элемент негативной оценочности) (например, в выражениях «хаотический ритм», «аритмичное исполнение»). Хотелось сказать, что ритм, определяемый через отрицания, выглядит непознаваемым, подобно Вселенной Джордано Бруно в комментарии И.Р. Пригожина: «Вселенная недоступна разуму, так как ее можно мыслить только в отрицательных терминах: она недвижима, неизменяема, непреходяща» [15, 177]. Ритм же, напротив, возникает в движении и изменении, и рассуждение о нем наталкивается на парадокс: если порядок есть нечто стабильное, устойчивое, предсказуемое, то какова в нем функция столь динамичного явления, как ритм?

---

<sup>2</sup> Т.С. Бершадская и Е.В. Титова относят подобного рода определения к разряду псевдотерминов. См.: [5, 76].

Постижение проблемы соотношения порядка и хаоса в ходе истории воплощалось в различных мифологических и научных представлениях; ряд естественнонаучных концепций современности возвращается к осмыслению древней мифологической идеи о хаосе как порождающем начале, плодотворном основании Вселенной. В последние десятилетия идея «хаоса» также востребована искусствоведением, опирающимся на достижения естественных наук и философии, актуализировалась в музыкальном искусстве второй половины XX века. Как отмечает К.В. Зенкин, принцип хаоса (случайности) осознанно вводится в композицию: «...сочетание жесткой структурности с хаотической вероятностной открытостью формы на редкость точно отражает современную естественнонаучную картину мира...» [8, 413]; это «открытые (вариабельные) формы у Булеза и Штокхаузена, непредсказуемые звуковые реализации графических партитур Кейджа и литературных текстов “интуитивной музыки” Штокхаузена, основанная на вероятности стохастическая музыка Ксенакиса <...> и многое другое» [8, 412]. С другой стороны, и в европейской музыке предшествующих эпох автор видит взаимодействие упорядоченного и хаотического — последнее в виде «генетических следов» хаоса, «непредсказуемых решений, “зигзагов” и перерывов в постепенности развития» [8, 409].

Многоаспектность проблемы «порядок — хаос» отражается в обширном круге посвященной ей литературы. Обратимся к одному из недавно опубликованных трудов, обобщающему разные грани данной темы: коллективной монографии «Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках» (2011) [10]. В этой книге среди почти сотни (98) статей на разных языках значительная часть посвящена музыке (22 статьи). Ритм в них фигурирует только в значении «порядка»; но ряд используемых в материалах оппозиций (ряд упрощенный и неполный — ввиду беспределности темы) может быть далее соотнесен с ритмом (см. Таблицу I).

Как видим, общие оппозиции теорий хаоса и хаологии дополняются поэтико-философскими антитезами, закономерными для искусствознания: «аполлоническое — дионисийское» Ф. Ницше, «классическое — аклассическое», «тектоническое — атектоническое» Г. Вёльфлина [цит. по: 8, 409], органическое (organisch) — аорганическое (aorganisch) Ф. Гёльдерлина («...искусство органично, т. е. организовано и разумно, но ограничено. Природа — аорганична, т. е. хаотична, слепа, но зато бесконечна» [цит. по: 7, 205]). С точки зрения структуры *содержания* музыка по А.Ф. Лосеву — «это хаос физической предметности и логической понятийности» [цит. По: 8, 409]). Приведенный ряд можно дополнить антитезами, характерными для эстетики постмодерна («конструкция — деконструкция», «логичное — алогичное», «сознательное — бессознательное», «рациональное — иррациональное»). Эти понятия соотносятся с техникой композиции, структурной оформленностью в противовес движению и изменчивости [19, 401], формой (типовой и свободной, замкнутой и открытой), закрепленностью текста и его незакрепленностью в момент-формах, алеаторике. В историческом плане противопоставляются упорядоченность языка классико-романтической системы, обогащенной «элементами хаоса (например, нарушение ожиданий)» [8, 410], и нарастание хаотичности на уровне языковых систем в музыке XX века при стремлении композиторов к детерминизму в организации части материала композиции (додекафония, сериализм) [8, 411].

Если применить к ритму приведенные «правые» части оппозиций, мы получим все те же отрицательно-оценочные понятия, а также лексемы, указывающие на конкретные ритмические свойства и процессы (ритм энтропийный, свободный, неопределенный, бесконечный и т. д.). Широко практикуется гуманитарными науками заимствование понятий смежных или далеких областей знания. По замечанию одного физика, нет такого нового естественнонаучного термина, который бы не был с энтузиазмом подхвачен гуманитариями!.. Физика, космология, синергетика располагают для этого

богатými ресурсами (см., например, несколько возможных терминов в таблице I).

Если иметь в виду терминологические заимствования, неологизмы, метафорический «срез» понятий, то обозначение различных сторон ритмической неупорядоченности составит «бесконечный», все время пополняемый словарный ряд.

Важно разграничить аспекты изучения «порядка — хаоса» в художественной деятельности. Об этом пишет С.И. Савенко в работе «Хаос как проблема музыкального искусства» [19], выделяя *воплощение* образа либо идеи хаоса, адекватность *восприятия* его как такового, *способ создания произведения*. Так, автор сопоставляет противоположные методы «моделирования» порядка и хаоса и их интерпретацию: сознательная упорядоченность произведения, противостоящая реальности как царству хаоса (К. Штокхаузен), и понимание хаоса как формы имитации «природы ее собственным способом», формы проявления Космоса (Дж. Кейдж) [цит. по: 19, 403].

Касаясь *выражения* хаотического в музыке и ритма как *средства его изображения*, мы сталкиваемся с той же «бесконечностью» приемов и форм, что и в терминологии. Классический пример — «Представление Хаоса»: «Einleitung (Die Vorstellung des Chaos)» из оратории Й. Гайдна «Сотворение мира». Драматургия развертывания театрально-живописного образа «бесформенности» основана на тематических контрастах мелких синтаксических элементов, вне-размеренных по масштабу, темпу, длительностям, вне единого пульса, в условиях текучей «неравновесной» структуры (фазной, с размытыми признаками сонатности). Средства эти, однако, нельзя отнести к сугубо изобразительным и только к выражению «хаотического» начала: они содержат интонационный комплекс медленного вступления-пролога, с характерными поисками определенности, меры движения, подготовкой «времени действия»; отчасти типичны для речитатива (с его прозоподобным асимметричным синтаксисом), оперной сцены.

На первом плане при художественном воплощении неупорядоченного в современном творчестве мы находим разные виды ритмической нерегулярности — в музыке И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, О. Мессиана и других авторов. В.Г. Каратыгин в свое время написал о «Весне священной»: «Финальный танец обреченной жертвы — прямо какой-то ритмический парадокс» [9, 128]. «Парадоксальность» наблюдается и при относительной регулярности — в рамках полиритмии, как в кульминации Вступления «Весны священной» (ц. 11). Ее четыре предрепризных такта насыщены остинатными, но ритмически несовпадающими мотивами (16, затем 17 разных партий, не считая тембровых дублировок и контрабасовых педалей). Сливаясь в звенящий гомон «хаотических» звуков, они создают образ возрождающейся к жизни весенней природы. В высшей степени организованные, но интенсивно меняющиеся ритмы образуют суммарный эффект полиритмии, состоящий в поглощении, растворении «несущих конструкций» многопланово организованной формы, что отмечается исследователями в музыке О. Мессиана, Д. Лигети, Э.В. Денисова [см.: 16, 498] и других композиторов. Это качество ритма свойственно сонорному тематизму, культивируется в музыке некоторых современных направлений — от алеаторики до представителей «новой сложности» (new complexity). Прочитываем высказывание Дм. Смирнова о ритмо-структурной организации партитур Б. Фернейхоу: «одновременное сочетание множества сложных ритмических рисунков, <...> противоположных процессов, <...> сверхорганизованность структуры <...> по сути уже смыкается со своей противоположностью — хаосом» [21, 207]. В.Н. Холопова определяет ритмику такого рода как *статическую*: она формируется в условиях сверхмногоголосия и особой драматургии, не выделяющей «какие-либо временные вехи, которые стали бы точкой отсчета и обозначили бы темпоритмическую пульсацию <...> Исчезновение пульсации <...> и означает статику ритма» [25, 131].

Иная сфера художественного воплощения неупорядоченности — ритмическая размеренность, остинатность, характеризующая в числе прочего

хаос как выражение природной мощи, враждебной человеку механически-разрушительной силы. Достаточно напомнить почти изобразительный вид партитур, прочерченных «косыми ливнями» ритмически выровненных фигураций, в инструментальных картинах-изображениях «бушующей стихии» в музыке от барокко до современности; таковы же наполненные остигательными ритмами «механически-наступательные» эпизоды симфоний Д.Д. Шостаковича, А. Онеггера. «Сверх-организованный» ритм — средство музыкальной пародии и гротеска в сатирических сочинениях Д.Д. Шостаковича, П. Хиндемита, Р.К. Щедрина [см.: 11]. Упорядоченность под знаком «хаоса» находит неожиданное подтверждение в области славянского фольклора, где, как пишет Е.Е. Левкиевская [см.: 12], хаотична именно ритмика, создаваемая человеком в ритуальных целях (отпугивания нечистой силы), но «потусторонний» мир изображен механической остигательностью звуковых импульсов, ритмами повтора слогов и слов, рифмами текста, приемами эха. Вывод автора: ритмичность, упорядоченность демонических персонажей мифа «есть обратная сторона <...> мертвенной хаотичности, тогда как “отрицательная” какофония человеческого мира порождена непредсказуемостью живой системы» [12, 70].

И музыкальные примеры, и вопросы можно легко умножить. Ясно одно: ритмические *средства изображения* хаотического, неупорядоченного, стихии природы либо человеческих эмоций (как и форм ритмического порядка) в музыке многообразны — соответственно, типы ритма, отдельные приемы, обозначенные в приведенных ранее определениях, в выразительном плане допускают различную художественную интерпретацию. И, таким образом, мы возвращаемся к исходной точке рассуждений: *есть ли что-либо в природе ритма, что не охватывается понятием порядка? И если есть, то как эту сферу следует обозначить?*

Проблема «ритм минус порядок», связанная с осмыслением универсалий времени, движения, порядка, хаоса, вопросами соотношения дискретности и континуальности (и т. д.) изобилует парадоксами: от апорий Зенона Элейского о бесконечной делимости пространства-времени-движения, смыкаемых с



континуумом, до афоризма Козьмы Пруткова «Где начало того конца, которым оканчивается начало?..»); известны рассматриваемые И.Р. Пригожиным *парадокс* времени, *законы* хаоса. Проблема «*хаос — ритм*» не решается в рамках только музыковедческой тематики — однако можно отважиться на некоторое приближение к ней, путем исследования собственно музыкальных реалий.

Музыкальный ритм и есть такая реалья. В рамках статьи можно коснуться только некоторых сторон проблемы. Возьмем для примера образец очевидного ритмического «порядка»: классический стиль, типовую форму — *Andante Cantabile* 41-й симфонии В.А. Моцарта (К. 551) (см. Таблицу II)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Таблица потактовой схемы формы *Andante* требует некоторых пояснений: 1) обозначение количества тактов с дополняющей цифрой в скобках [ГП: 4 (5) в ГП] означает наложение окончания одного синтаксического элемента на начало другого, что создает количественную неопределенность синтаксического ритма; 2) двойное количественное исчисление [ГП: 2+2+2 или (2+2)+2] вызвано варианностью синтаксической группировки; 3) выделенные голубым цветом цифры маркируют данную количественную и синтаксическую вариантность; 4) выделенные красным цветом знаки отмечают изменение тактовой структуры без смены размера; 5) также выделенные красным цветом цифры относятся к графическим тактам, не отражающим реальной метрической организации.

ТАБЛИЦА II. В. А. МОЦАРТ. Симфония № 41 KV 551, II часть (Andante Cantabile): потактовая схема пропорций разделов формы

Экспозиция								Связка									
ГП		ПП															
Осн.ч.		Связ.ч.		1 П (с-moll) осн.ч.		сдвиг		2 П (C-dur) осн.ч.	сдвиг		Закл.ч.						
2+2+2 или (2+2)+2		4(5) или 1+1+1+1 (2)+		2+2		4 или 1+1+2		2+2		7 мм.? 2/4		7(8) мм.? 2/4		2+3 или (1+1)+(1+2)		1+1+2 или 2+2	
тт.1-10 (11)		тт.11-18		тт.19-22		тт.23-27		тт.28-31		тт.32-38 (39)		тт.39-43		тт.43-46			
тт.1-18		тт.19-27		тт.28-38 (39)		тт.39-43											
18 тактов		25 тактов		43 такта													

Разработка			Реприза				Кода												
1 фаза (основная) (материал 1 П)		2 фаза (переход к репризе) (материал 2 П)	ГП Осн.ч.=связ.ч. (разработка темы ГП)		ПП		тема ГП		дополнение										
2+2		5(6) мм.? 2/4 (материал сдвига 1 П)	4 мм.? 2/4 (материал сдвига 2 П)		4+3		9 (4+2+2+1): мм.? 2/4 ? 3/4 (предыкт к ПП)		2+2		7(8) мм.? 2/4		2+3 или (1+1)+(1+2)		2+1		4(5) или 1+1+1+1 (2)		1+2
тт.47-50		тт.51-55	тт.56-59		тт.60-66		тт.67-75		тт.76-79		тт.80-86 (87)		тт.87-91		тт.92-94		тт.95-98 (99)		тт.99-101
9 (10) тактов		4 такта	16 тактов		16 тактов		7 (8) тактов		3 такта										
тт.47-59		тт.60-75	тт.76-91																
13 тактов		32 такта	10 тактов																

<sup>1</sup> Начало связки вступает наложением в такте окончания Заключительной части, поэтому в общей количественной схеме Andante объемом в 101 такт возникает «лишний» 102-й такт.

Исключительно гармоничная, равновесная композиция части отмечена многоплановой размеренностью — в комплементарном многоголосии и пропорциях разделов, в наличии устойчивых однородных ритмических рисунков, периодичности гармонических смен и синтаксически повторов. Но вся часть не может быть выдержана в подобном равновесии: этого не допускает ее внутренняя контрастность в рамках широчайшего диапазона лирических образов, масштабные трагедийные «срывы» в побочной партии и разработке и, что самое существенное — мощно проведенная сквозь всю композицию, кроме коды, сквозная идея героического «роста» главной темы. И поэтому каждая «клеточка» музыкального целого — каждая микро-доля, мотив, фраза — насыщена экспрессией ритмического неравновесия<sup>4</sup>. Это не только неоднократно

<sup>4</sup> Ритмическое неравновесие вообще служит одним из важнейших «рычагов» в выстраивании драматургии 41-й симфонии; на этом пути медленная часть служит переломным этапом развития, начатого в I части и «кульминирующего» в Финале.

отмеченные в литературе проявления нерегулярности: полиритмия с-moll'ной (первой побочной) темы, вторжения двудольных тактов в развитии обеих побочных партий, разработке и репризе (так, Г. Аберт постоянно отмечает эту, по его словам, «строптивую двудольность» в разных образных значениях: она скрыто присутствует, «вкрадывается», «вторгается» [1, 146–147]). Но также и тот факт, что форма целого не поддается «исчислению», ее внешне нормативные пропорции и даже участки «квадратности» оказываются иллюзией нотации (см. в Таблице II 16-ти-такты в главной и побочной партиях репризы, сплошь состоящие из метрически неквадратных структур). Поскольку и такты на всем ее протяжении различны (трехдольные, двудольные, метрически смещенные<sup>5</sup>), и ритмические мерные единицы долготно контрастны (например, четвертная и тридцать вторая длительности во втором проведении главной темы), и мотивы начинаются то с сильной доли, то «наплывом» из-за такта, с наложением окончания-начала в кадансах. Этого мало: вариантность расширений и усечений синтаксиса, мельчайших субмотивов в фигурациях с внешне ровным ритмом (см., например, связку с разработкой), и даже — скрытых в глубине оркестровой фактуры голосов (см. с-moll'ную тему побочной партии), контраст объема планов пульсации и порядка-неупорядоченности в ее структуре — все это непрерывно перестраивает ритм малых и крупных цезур, меняет их соотношение. На каждом участке формы действуют ритмические контр-силы. Преображение почти «ораториального» диалога в теме главной партии (камерный мелодический вопрос — «хоровой» возглас), основанного на ритмически неравновесных, акцентно почти

---

<sup>5</sup> Понятия метрической модуляции, сдвига и связанной с ними полиметрии, как проявление переменных метрических функций, в настоящем контексте не обсуждаются; они раскрыты автором данной статьи в диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и ряде опубликованных работ, например: «О взаимосвязи метра и синтаксиса (от Барокко к классицизму)» [3]; «Ритм, метр, темп. Временная организация в музыке» [4] и других исследованиях.

смещенных на вторую долю мотивах, — в героическую, решительно двудольную реплику-фанфару в репризе знаменует тип ритмического развития, в котором новая «определенность», упорядоченность образуется «вопреки» предшествующему порядку (метрическая модуляция 3/4 в 2/4).

Общий план структурного ритма целого, за исключением нескольких фраз (вторая тема побочной партии, тема заключительной части), не содержит *ни одного участка*, связанного с проявлением только ритмической упорядоченности, только устойчивости. Пример уникальный — и в плане художественном, и в отношении сугубо ритмической организации. Однако и в родственных — хотя бы по мелодико-ритмическому облику — моцартовских темах можно также обнаружить взаимодействие разнонаправленных ритмических закономерностей. Так, в *Andante* Концерта C-dur для фортепиано с оркестром (К. 467) оркестровое изложение мелодии, хотя и отличается от темы симфонии равновесием (здесь и повторность субмотивов мелодии и ходов баса, и комплементарные триоли сопровождения), но «дестабилизируется» синтаксическим ритмом трехтактных фраз. При этом неквадратная периодичность еще при экспонировании основной темы сменяется прогрессирующим дроблением (т. 8, 12) и одновременно суммированием за счет доминантовой гармонии (т. 11 и далее), объединяющей мелкий синтаксис. Все это усложняет ритмическую картину целого, не позволяя ей остаться в рамках однозначной «упорядоченности».

Предложенный беглый анализ выявляет разнородные ритмические процессы, действующие на разных уровнях формы. Фактически, речь идет о *ритме музыкальной формы*. Уточним эти понятия.

В основу методологии положены концепции Е.А. Ручьевской (музыкальный тематизм и музыкальная форма) и В.Н. Холоповой (музыкальный ритм).

Дефиниции ритма требуют координат времени и движения. Всеобщность ритма, как пишет Е.А. Ручьевская, проявляется в распространении его законов «и на природу <...> и на познавательную, творческую, аналитическую

деятельность человека» [18, 451]. Среди этих законов для музыкального ритма важнейшие — *многоплановость и иерархия*: «ритмические структуры от космоса до микромира существуют одна внутри другой» [18, 452], эта иерархия специфически выражена и в музыкальной форме. Е.А. Ручьевской принадлежит формулировка понятия *ритма как функции движения* [18, 451]. Организующая, упорядочивающая ритмическая функция, обусловленная происходящими во времени процессами, является следствием *изменения*; в свою очередь, изменение — это *событие*, основа дискретности движения, расчленяющее его на сегменты, или *ритмические единицы*. По мысли Е.А. Ручьевской, изменения-события, движущие форму, осуществляются *на всех ее уровнях* [17, 56].

Будем исходить в дальнейшем из понимания *ритма как последовательной смены событий*. Заметим, что отделенность участков времени последовательными событиями есть одно из фундаментальных определений собственно понятия времени: как пишет Р. Фейнман, время — «это то, что отделяет два последовательных события» [22, 87]<sup>6</sup>. События обеспечивают дискретность; последовательность событий как их временной порядок связывает их в единое целое. В этом проявляется общий закон природы: единство дискретности и континуальности.

Но не подводит ли приведенное определение к границам упорядоченно-ритмического? Ведь если нет событий — значит, нет и ритма? Положительный ответ на этот вопрос обнажает первое, фундаментальное противоречие теории ритма-порядка: *континуальность* если чем-то и организована, то не ритмом, так как она по определению лишена членения. Сошлемся на К. Закса, характеризующего область вне-ритмического как не только хаос, но и континуум [27, 15]. И все же континуум *не противоречит* ритму в том плане,

---

<sup>6</sup> Полный текст цитаты: «Быть может, следует признать тот факт, что время — это одно из понятий, которое определить невозможно, и просто сказать, что это нечто известное нам: это то, что отделяет два последовательных события!» [22, 87].

что является его *атрибутом* — неустранимым свойством ритмической единицы. Но свойством, не входящим в сферу ритма как порядка. Функцию «порядка», закона в ритмическом континууме выполняет «стрела времени» — однонаправленность его течения из прошлого через настоящее в будущее.

*Континуальность*, как атрибут ритмической единицы, находит выражение в ее *долготном* свойстве. В музыке Нового времени количественные ритмические соотношения, исторически восходящие к античной стопе с ее долгим / кратким «временами» («числами»), приобрели качество временной «темперации» — пропорциональности, но сохранили принципиальное различие экспрессии и семантических предпосылок долгого и краткого, их потенциальную, хотя и различную, специализацию. В музыкальном контексте таковы «неподвижность» долгих педалей, со скрытым в глубине тона «вязким» течением времени, статика протяженных гармонических «плато» в определенных участках формы, континуальная слитность быстрых пассажей. В этом плане и статический ритм, по В.Н. Холоповой, также реализует свойства долготной континуальности. В крупных блоках — ритмических элементах формы — континуальность выступает как единство целого, охваченного непрерывностью музыкального развития, хотя и без специфически «пространственно-статичного» эффекта.

Отсутствие соизмеряющей меры — пульса — как в ритмической последовательности, так и в одновременности образует иную область ритмической неупорядоченности: *долготную несоизмеримость*. К ней относятся не только произвольные, вне-пропорциональные, долготные соотношения (сочетание дуолей / триолей и иных свободных делений; длительности с добавленной точкой, некоторые прогрессии), но и долготный контраст в рамках устоявшихся пропорций — например, временная отдаленность половинных и шестнадцатых длительностей, особенно если отсутствует «заполнение» промежуточных уровней. Это также контраст движения и статики в ритмическом рисунке, как, например, в сольных мелодиях, начинающихся с долгого звука с последующим пропорционально свободным ритмом (см. начало

«Прелюда к “Послеполуденному отдыху фавна”» К. Дебюсси), или, напротив, — стремительное движение с внезапной «внеразмерной» остановкой, как в теме пьесы «Гном» М.П. Мусоргского из цикла «Картинки с выставки» (острохарактерный ритм темы включает, помимо ритмического контраста, также прогрессию дробления с двудольной группировкой пульсации). Даже пунктирные формулы, особенно в медленном темпе, обладают некоторыми чертами несоизмеримости, по крайней мере, краткий звук этой фигуры даже при ее повторении не создает мелкого пульса, к тому же он весьма «чувствителен» к исполнительской манере, агогическим нюансам.

В событийности как средстве членения ритма также имеются свои зоны неупорядоченности. *События неоднородны*: на звуковом уровне — это появление акустического импульса, в их ряду — разнородная по средствам акцентность; свои события образуются в тембре, гармонии, фактуре; на уровне синтаксиса и крупных структур, в кульминациях, драматургии и т. д. Рассредоточенная музыкальная событийность вносит в ритм музыкального произведения *рассредоточенную дискретность*, как сильный момент *неопределенности*.

Но вернемся к области времени. М. Хайдеггер называет время «четырёхмерным», включая в его измерения собственно *протяжение-длание* времени из *еще-не настоящего* через *настоящее* к *уже-не настоящему*<sup>7</sup> и тем самым фиксируя в нем фактор континуума. В музыке — собственно, в музыкальной форме — это хорошо известное перетекание развития из одной фазы в другую, выраженное в процессуальности и единстве целого, что

---

<sup>7</sup> «Чем обусловлено единство трех измерений собственно времени <...>? <...> как в наступлении еще-не настоящего, так и в осуществленности уже-не настоящего, и даже в самом настоящем разыгрывается каждый раз свой род касания и вовлечения, т. е. присутствия. ЗД. <...> единство трех измерений времени покоится на игре каждого в пользу другого. Эта взаимная игра оказывается особенным, в собственном времени разыгрывающимся протяжением, т. е. как бы четвертым измерением» [23, 400].

предполагает, по словам Е.А. Ручьевской, «связь дискретных конкретных фрагментов (синтагматика) и взаимодействие их на уровне целого (функциональность целого и его частей)» [18, 451]. Факторы прошлого, будущего в их протяжении через настоящее осуществляются в процессах тематического развития (становления), связного и расчлененного. Разнородные континуумы: звук, такт, гармонический (фактурный и прочее) сегмент, мелодическая фраза, а также — поднимаясь по этажам иерархии музыкального целого — часть, раздел формы и все произведение в целом, — насыщены ритмами на микро- и микроуровнях, как событиями разной значимости. Событийный ритм каждого из них раскрывается в своем времени. Тем самым выявляется «полифония» ритмов и их времен, и событийно-ритмическое время не то что учетверяется, но умножается на много порядков. В итоге образуется *ритмическая многоплановость* как фундаментальный признак *ритма музыкальной формы*.

Становление понятия *ритма формы* имеет свою историю; большинство концепций включает «количественно-измерительный» фактор — меру в виде стопы<sup>8</sup>, такта, ритмической формулы, пропорций числового ряда, секундной хронометрии. В.П. Бобровский определяет ритм формы как «...чередование разнофункциональных, логически сопрягаемых, различных по образному строю (или по жанровому облику) композиционных единиц» [6, 78]. Приняв во внимание разные уровни музыкальной иерархии, мы получаем искомое понятие *ритма формы*, как следствия развертывания во времени различных составляющих. Форма рассматривается в широком смысле, по Е.А. Ручьевской, как материальный звуковой ряд [17, 25], в ее иерархической многоплановой структуре, а музыкальный ритм понимается как принцип его движения-

---

<sup>8</sup> В теории XIX–XX веков это концепции от Р. Вестфала — Ю. Мельгунова до Г. Купера и Л. Майера середины прошлого столетия; теория стоп в российском музыкознании по-новому разрабатывалась В.А. Цуккерманом.



изменения, регулируемый событиями. Таким образом, следствием временного развертывания многопланово структурированной музыкальной формы является *многоплановый, иерархически организованный музыкальный ритм*. Так понимаемый ритм формы не исключает количественного подхода, но отмеченные ранее свойства *неопределенности* позволяют поставить вопрос о том, какая именно ритмическая единица может служить критерием «отсчета». Если учесть неоднородность элементов ритма, рассредоточенную дискретность, в совокупности с многоплановой структурой ритма и ее изменением в ходе развития, то становится ясна проблематичность «измерения» ритма формы, и на первый план выдвигаются иные задачи.

В рамках зоны неясности ритмического членения, преобладания континуума находится самый первый – звуковой, материальный уровень музыкальной формы (ритм колебаний звучащего тела как тембр-высота, «микровремя» в концепции «единого времени» К. Штокхаузена). Именно континуум звука насыщен сложнейшими процессами звукообразования, микроритмом, следствие которого — природные либо сконструированные композитором свойства самой музыкальной материи как акустического феномена. Процесс возникновения, протекания и окончания звука в современном творчестве, как задача композитора, одновременно является и областью приложения тембровых, артикуляционных ресурсов исполнительского мастерства. Поскольку дискретность внутри звука поглощается его непрерывностью, физическая (акустическая) событийность микроритма также относится к сфере ритмической неопределенности.

Решающие музыкальные события в музыке разных стилей происходят в срединном пласте иерархической «пирамиды Штокхаузена», где акустическая материя — звуковой поток — преобразуется в интонационно-значимую, порождающую художественное содержание музыкальную ткань.

В классической — в широком смысле — музыкальной форме, «вертикаль» которой объединяет фонический (звуковой), синтаксический и структурный уровни, планы ее ритма складываются из соответствующих единиц. Каждый

уровень представляет собой относительно широкую зону, проницаемую для элементов соседних ритмических планов, со сложным взаимодействием составляющих. Так, один только ритм элементов, организующих звуковой (фонический) ритм, содержит различные по событийности звуковысотный, тембровый, громкостный ритмические рисунки; развертывание ладовых, гармонических, метрических корреляций, смены пластов фактуры. Ритм гармонии состоит из уровней смены аккордов, их функций, функциональных оборотов, корректируется ритмом фонических свойств вертикали<sup>9</sup>. К примеру, в изложении темы «Болеро» Равеля обнаруживается, при остинатности фонического и синтаксического ритма сопровождения, сильнейшее «уклонение» от устойчивых повторов, с одной стороны, в асимметричном синтаксисе мелодии, с другой — в полиритмии мельчайших полудолей пульсации (шестнадцатые длительности: четные в мелодии и триольные в партии малого барабана). Кроме того, неизменная басовая формула (тоника на двух долях нотированного такта и бас доминанты на третьей доле) в развитии обретает сначала остинатный, затем вариантный гармонический ритм, в котором, например, доминанта третьей доли попеременно освещает и разные ладовые опоры мелодии, и различные участки ее синтаксиса. (Речь идет о соотношении гармонии и мелких структурных, т.е. синтаксических – единицах мелодии, о её синтаксической структуре, а не частях её 2-частной формы). Сочетание повторности и непрерывной изменчивости, непредсказуемости ритмов внутри темы сопрано-остинатных вариаций вносит в произведение фактор событийной насыщенности, стихийной силы.

Движение-развертывание цельных ритмических потоков вовсе не является собой комплекс неизменных и «параллельно-горизонтальных» ритмических

---

<sup>9</sup> Аналитический аспект ритма музыкальной формы раскрывается в работе автора «Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко (формообразующая роль музыкального синтаксиса)» [2].

линий: напротив, оно одновременно и *константно*, и *нестабильно*, пути этих линий периодически *пересекаются*. Например, в синтаксисе ритм чередования мелких мотивов, фигур в то же время связывается в линии и укрупняется более масштабной структурой. Либо, напротив, синтаксический ритм может испытывать «бифуркации», переходить в «турбулентные» вихри, обрываться резким дроблением. Возникают *перекрещивающиеся* ритмические линии — «диагонали», формирующие «неевклидово» пространство и нестабильное время, охватывающие форму целого многообразными процессами. Простейший пример «диагонального» пересечения ритмическим рисунком «границ» собственного масштабного уровня — ритмическая прогрессия, как в мотиве ксилофона из Adagio (III часть) «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, где «зеркальный» ритм уменьшения и затем пропорций звуков (фонический ритм) проходит в центре процесса фазу континуальной вибрации тона  $f^3$  в тремоло (попутно отметим насыщенность тематизма Adagio ритмически «неопределенными» — долготно несоизмеримыми — мотивами). Аналогичный пример находим в коде «Сцены у ручья» («Szene am Bach») «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена (партия флейты, т. 129–136): «Nachtigall», самый изобразительный из «птичьих» мотивов, также переходит через непропорциональное дробление к трели — то есть от фонического ритма к «микроритму»-континууму. В ситуации мотивного развития, как это характерно для классической разработки, относительно крупная начальная структура (период, предложение) постепенно сжимается, и темп чередования синтаксических элементов форсируется, пересекая в прогрессии сжатия несколько ритмических планов вплоть до фонического уровня с уменьшением длительностей.

Итак, в ритме формы выделены некоторые сферы неупорядоченности: противоречия континуальности, неоднородность ритмических единиц и событийного времени, рассредоточенная дискретность, вне-соизмеримость, зона ритмической неопределенности, акцентная многозначность ритмических единиц, их масштабная несоизмеримость по горизонтали и вертикали. Остается

вопрос: чем регулируется этот многомерный процесс организации ритмов разных пластов? Здесь решающую роль играет открытый Е.А. Ручьевской *закон асинхронности событий* на разных уровнях музыкальной формы, образующий как по горизонтали, так и по вертикали формы неравномерную событийную плотность в различных разделах [17, 56]. Это придает ритмо-временной «полифонии» формы статус временного универсума, имеющего границы (начало и конец) в физическом времени, но бесконечно разнообразного по определяющим его внутренним закономерностям движения.

Названные выше явления разнородны; общим является лишь то, что они служат факторами осложнения ритма формы на разных его уровнях. В отсутствие общепринятого антонима к понятию «ритм — порядок» далее предлагается к обсуждению термин «*хтонический ритм*» русского философа А.Ф. Лосева.

В статье «Хтоническая ритмика аффективных структур в “Энеиде” Вергилия» [13] ученый ставит ритмический критерий в центр исследования стилевых традиций античности. Упорядоченность характеризует античный мир классического: его отличают «...гармония, уравновешенность, согласованность частей, внешнего и внутреннего, величавое и благородное очертание образов, отсутствие всякого нагромождения и беспорядка, кричащих диспропорций» [13, 144]. Этим высокоорганизованным и структурированным признакам противопоставляются черты хаотического, неорганизованного — «хтонического» начала: «Хтонизм (от греч. *chthōn* — земля), — пишет ученый, — является спецификой тех доклассических форм античной мифологии, которые отличаются характером дисгармоническим и непропорциональным, нагромождением плохо согласованных между собой и часто неожиданных форм и которые с полным правом можно назвать стихийными, а последовательность их развития — глубоко иррациональной и даже аморальной» [13, 143, сноска]. А.Ф. Лосев применяет понятие хтонического ритма «не только к одним временным структурам, но и к художественным образам в целом» [13, 143], исследует противоречивое соединение полярных ритмов, их взаимодействие в

конкретных художественных условиях. Обращает на себя внимание эмоциональный аспект значения хтонического ритма, посредством которого являет себя древняя традиция: проявление крайних эмоциональных состояний, необузданных аффектаций, стихийных сил.

Богатая смысловыми обертонами синтагма «*хтонический ритм*» содержит отчетливый понятийный потенциал, не являясь при этом ни скрыто оценочной, ни «отрицательной». Правда, термин обременен контекстной аурой — впрочем, это свойственно любой лексической единице: при возможном использовании негативные оттенки контекстного значения следует снять. Тем не менее, в качестве термина *хтонический ритм* охватывает: характеристику структуры движения, как ее неупорядоченность; выражение иррационального; не подчиненного закономерности; значения стихийности, «природной» естественности — и содержит отчетливую эмоциональную доминанту: значение повышено эмоционального, апеллирующего к интуитивной сфере восприятия.

Хтоническая область ритма формы концентрируется в разнонаправленных линиях движения, его противоречиях и контрастах. Хтоничны формы нарушения инерции, которые частично входят в круг нерегулярных ритмических признаков, однако ими не исчерпываются и даже включают периодичность. Поскольку периодичность — признак ритмической меры, метра в широком смысле, хтоническое начало проявляется в метрических трансформациях, и не только в тактовой ритмике. В некотором расширении хтоническое в ритме допускает значения «архаического» (хтонические боги античной мифологии — боги Земли), «до-» или «предтекстового», как ритмических источников темы (ее внетекстовых функций, по Е.А. Ручьевской), что позволяет говорить о противоречии и столкновении стилевых норм, преобразовании ритмических моделей в изложении и развитии тематизма.

Но круг применения предлагаемого понятия шире ритма формы. Ему соответствуют такие различные области ритмической свободы, незакрепленности, спонтанности, как проявление зонных законов в восприятии,

меры свободы воспроизведения ритма в исполнительском искусстве; меры неопределенности ритма в нотации, ее разных исторических формах. Область музыкального темпа, оставшаяся за пределами статьи, также вся пронизана ритмически внеупорядоченными свойствами. Эти и иные сферы проявления ритма содержат обширные зоны стихийного, отчасти — иррационального. В музыке различных стилей и жанров они воплощаются по-разному.

Считая постановку проблемы стихийного, вне-упорядоченного — хтонического — свойства ритма лишь начальным этапом в ее изучении, констатируем, что обозначенных в статье вопросов больше, чем ответов на них. Это закономерно. Можно считать изложенное лишь одним из подходов к необозримой теме.

## Литература

1. *Аберт Г. В.А.* Моцарт. Ч. 2, кн. 2. М.: Музыка, 1990. 560 с.
2. *Афонина Н.Ю.* Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко (формообразующая роль музыкального синтаксиса): лекции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, Изд-во С.-Петерб. гос. политех. ун-та, 2006. 168 с.
3. *Афонина Н.Ю.* О взаимосвязи метра и синтаксиса (от Барокко к классицизму) // Форма и стиль. Сборник научных трудов. В 2-х частях. Ред. Е.А.Ручьевская, Л.П.Иванова, Н.И.Кузьмина. Ч. 2. Ленинград: Ленинградская ордена ленина государственная консерватория, 1990. С. 30–71.
4. *Афонина Н.Ю.* Ритм, метр, темп. Временная организация в музыке. Санкт-Петербург: Союз художников, 2001. 48 с.
5. *Бершадская Т.С., Титова Е.В.* Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. Санкт-Петербург: Композитор, С.-Петерб. отд-ние, 2013. 98 с.
6. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы: исслед. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
7. *Вольский А.* Концепты «Хаос» и «Космос» в поэтике Гёльдерлина // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках / под ред. В. Ахамер и др. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 201–207.
8. *Зенкин К.* Хаос и порядок в музыке: К истории взаимоотношений // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках / под ред. В. Ахамер и др. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 407–413.
9. *Каратыгин В.* Избранные статьи. Москва: Музыка, 1965. 351 с.
10. Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках = *Konzepte von Chaos und Ordnung in Natur- und Geisteswissenschaften*: коллективная монография [по материалам междунар. междисциплинар. симпозиума; Н. Новгород, 24–27 окт. 2009 г.] / Австрийская б-ка Н. Новгорода, Нац. исслед. ун-т; Г. Рябов и др.; под ред. В. Ахамер,

- Н.Э. Гронской, В.Г. Зусмана, А.Е. Лобкова, З.Е. Кирнозе, Т.Б. Сидневой.  
Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. 551 с.
11. *Левая Т.* Порядок и абсурд (по страницам музыкальной бюрократиады)  
// Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках / под ред.  
В. Ахамер и др. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 470–479.
12. *Левкиевская Е.Е.* Звук и звучание в славянской мифологии // Музыка и  
незвучащее / редкол.: Вяч. Вс. Иванов, Е.В. Пермяков (отв. ред.), Т.В. Цивьян.  
Москва: Наука, 2000. С. 65–73.
13. *Лосев А.Ф.* Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде»  
Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград:  
Наука, 1974. С. 143–160.
14. *Платон.* Законы. Кн. 2 / пер. А.Н. Егунова // Собр. соч.: в 4 т. / РАН,  
Институт философии. Москва: Мысль, 1994. Т. 4. 830 с.
15. *Пригожин И., Стенгерс И.* Время, хаос, квант. К решению парадокса  
времени / Пер. с англ., под ред. В.И. Аршинова. Изд. 7-е. Москва: ЛИБРОКОМ,  
2009. 232 с./ I. Prigogine, I. Stengers, 1994. 232 с.
16. *Разгуляев Р.* «Désordre» Д. Лигети и «Знаки на белом» Э. Денисова: к  
вопросу организации временного континуума // Концепты хаоса и порядка в  
естественных и гуманитарных науках / под ред. В. Ахамер и др.  
Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 494–498.
17. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург:  
Композитор, Санкт-Петерб. отд-ние, 2004. 300 с.
18. *Ручьевская Е.А.* Движение и ритм // Работы разных лет: сборник статей: в  
2 т. / Е.А. Ручьевская. Санкт-Петербург: Композитор, С.-Петерб. отд-ние, 2011.  
Т. 1: Статьи, заметки, воспоминания / отв. ред. В.В. Горячих. С. 451–455.
19. *Савенко С.* Хаос как проблема музыкального искусства // Концепты  
хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках / под ред. В. Ахамер и  
др. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 401–406.



20. *Сиднева Т.* «Темного хаоса светлая дочь!» Категория границы в музыке // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках / под ред. В. Ахамер и др. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2011. С. 414–421.
21. *Смирнов Д.* Преодолевая границы. Брайан Фернейхоу. Эскизы к портрету // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 202–208.
22. *Фейнман Р.Ф., Лейтон Р.Б., Сэндс М.* Фейнмановские лекции по физике / пер. с англ.; под ред. Я.А. Смородинского. Изд. 5-е. Москва: ЛКИ, 2007. 440 с. Содерж.: Вып. 1: Современная наука о природе. Законы механики; Вып. 2: Пространство. Время. Движение.
23. *Хайдеггер М.* Время и бытие // Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер; пер. с нем. В.В. Бибихина. Москва: Республика, 1993. С. 391–406.
24. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
25. *Холопова В.Н.* Ритмика // Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург.: Лань, 2002. С. 106–183.
26. *Цыпин В.Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. Москва: МГК., 1998. 224 с.
27. *Sachs C.* Rhythm and Tempo. A study in music history. New York, 1953. 396 p.