

## **ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГАРМОНИЧЕСКОГО РИТМА В ЗАРУБЕЖНОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

В музыкознании XX века стало нормативным использование широкого и узкого понимания категории «ритм». И за рубежом, и в России под ритмом в узком смысле слова понимается «последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты» [4, 463] (сравни: «Ритм соотносится с рисунком длительностей» [30, 277]). В широком же смысле ритм в музыке трактуется как «воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов» [8, 658] (сравни: «ритм — <...> движение, размеченное регулируемой последовательностью сильных и слабых элементов» [30, 277]). В последней из цитат Дж. Лондон фактически присоединяется к определению Оксфордского словаря, однако подчеркивает, что по сути все музыковеды, всерьез занимавшиеся проблемами ритма, фиксировали трудность формулирования категории «ритм» вплоть до полного отказа дать сколько-либо однозначную дефиницию.

Сложность определения данной категории связана со множеством факторов. С одной стороны, категория ритма используется в самых разных научных контекстах, являясь одной из наиболее фундаментальных в науке. С другой стороны, даже внутри только музыкознания (а в данной работе мы будем работать только в этом поле) интерпретация категории зависит от того, на каких и на скольких уровнях рассматриваются проявления ритмичности. Нетрудно заметить, что так называемое узкое понимание категории «ритм» связано с одноуровневой ее трактовкой: как звучит в самих определениях, ритм мыслится как организация длительностей *отдельных звуков*, независимо от их высоты, громкости, тембра и т. д. Широкий же смысл данной категории выводит нас на многоуровневый анализ музыкальной ткани, при котором ритмичность может обнаружиться в развертывании гармонии, тембровой организации, мотивно-интонационных построениях и пр. При этом остается открытым вопрос: как анализировать эти уровни и их взаимодействие друг с другом.

В центре данной статьи — субкатегория гармонического ритма, ее становление и развитие в зарубежном музыкознании. Ограничение рамками зарубежного музыкознания связано с двумя причинами: во-первых, на русскоязычном пространстве музыковедения русская теория гармонического / ладового ритма гораздо лучше известна; а во-вторых, анализ развития зарубежной науки в профильном секторе является необходимым предварительным этапом, после которого можно переходить к сопоставлениям в развитии зарубежного и русскоязычного научного знания (что, однако, не входит в рамки данной статьи). Безусловно здесь охвачены далеко не все работы, в которых используется данный термин. Задача данной статьи — охарактеризовать основные направления в подходах к данному феномену, сформировавшиеся за рубежом на протяжении XX — начала XXI века.

Поскольку в отечественном музыкознании есть ряд работ, прямо или косвенно затрагивающих вопросы развития ритмологии за рубежом [13; 14], там, где есть возможность, мы отправляем читателя к данным исследованиям. Однако вопросы собственно становления и развития теории гармонического ритма еще ни разу не становились предметом целенаправленного анализа, что обуславливает актуальность поставленной задачи.

Большинством исследователей под гармоническим ритмом понимается специфический вид ритма, возникающий в результате смены гармоний. Отдельные наблюдения относительно взаимосвязи тактового метра и гармонического развития встречаются еще в XVIII веке у Ж.-Ф. Рамо и Й. Хайнинхена. Так, Рамо в своем «Трактате о гармонии, приведенной к своим природным принципам» (1722) отмечал: «Гармония ощущается, как правило, на первый момент каждого такта (меры времени), хотя иногда удается продолжительность времени разделить на две равные части и, она возникает в первый миг каждой из половин» [35, 134]. Однако подобные наблюдения оставались разрозненными и не становились базой для формирования концепции гармонического ритма.

Генеральной линией в развитии ритмологии Нового времени было рассмотрение метроритма в узком смысле слова. Исследуя ритм и метр, Р. Декарт [2], Й. Рипель [41], Г. Кох [26], Ж.-Ж. Моиньи [32], М. Хауптман [24] и другие ставили задачей описать феномен ритма как таковой [см. также: 13, 264–269]. Однако *de facto* они редуцировали

категорию ритма до трактовки ее внутри тактовой системы, что отражало классицистскую модель мышления.

Поворотным этапом, создавшим пока еще только предпосылки для расширения категории «ритм», стал рубеж XIX–XX веков. В западном музыкознании это время, связанное с деятельностью трех глобальных фигур — Гуго Римана (1849–1919), Генриха Шенкера (1868–1935) и Эрнста Курта (1886–1946).

Риман мыслит категории ритма и метра по-прежнему в рамках узкого классического смысла данных терминов. Так, в «Музыкальном лексиконе» исследователь дает следующее определение категориям «ритм» и «метр»: «Ритмика — учение о различных длительностях (долготе и краткости) тонов и о производимом этими длительностями художественном действии; поэтому ее следует строго отличать от метрики, объектом которой является различие тонов в смысле тяжести и легкости (силы и слабости). <...> В древности, когда учение о тяжелом и легком временах, составляющее в наше время предмет исследования Метрики, излагалось не отдельно, а в связи с учением о долгих и кратких тонах, элементами метрически-ритмической теории являлись стихотворные стопы, которые можно определить как тактовые схемы (метрические образования объемом в один такт), обладающие определенным ритмом...» [39, 651]. По сути, это воспроизведение хауптмановского подхода [более подробно см.: 15, 11] и безусловная абсолютизация тактовой системы как единственно правильной формы организации музыкального движения, причем нормы ее переносятся и на музыку древних («...стихотворные стопы <...> можно определить как тактовые схемы...» [39, 651]; сравни с учением Р. Вестфаля [50]).

Однако Риман не только замыкает развитие представлений о ритме XVII–XIX веков, но и прокладывает дорогу науке XX века. Так, он одним из первых задается вопросом: а почему возникает ощущение такта? При этом он выходит к осознанию связи различных элементов музыкального целого между собой (особенностей длительности, приходящейся на нее гармонии, громкости и пр.), обуславливающей природу тактового ритма.

Впервые анализ этой внутренней связи он осуществляет в работе «Музыкальная динамика и агогика» (1884) [38], и уже там делает важное замечание: ритмические ощущения детерминированы, с одной стороны, акцентами, возникающими в результате игры громкостной динамики, а с другой стороны, — акцентами, формирующимися в

результате удлинения длительностей в точках членения между мотивами. Таким образом, ощущение тактовой организации, по Риману, начинает мыслиться взаимосвязанным с динамической и агогической организацией.

Эти идеи получают дальнейшее развитие в работе «История теории музыки XI–XIX веков» (1898) [37], где Риман устанавливает и описывает наличие связи между тяжелой долей и сменой гармонии. В частности, он отмечает: «тяжелое время в общем всегда является носителем воздействия гармонии, и <...> гармонии, вступающие в легкое время и повторенные в следующее за ними тяжелое, действуют синкопически» [37, 463]. Эти рассуждения находятся в разделе, посвященном теории Рамо, но по тексту исследования очевидно, что именно такой подход Риман считает нормативным.

Логическим итогом его осмысления взаимосвязи ритма с другими элементами музыкального языка становится работа «Система музыкального ритма и метра» (1903) [40], в которой прочтение ритма и такта окончательно увязывается с мотивно-гармонической организацией. Метр и гармония оказываются первичными по отношению к мелодии, тем самым обуславливая фразировку.

Как видим, уже в теории Римана, несмотря на всю ее тактово-центричность, устанавливаются связи между развитием ритма (в узком смысле слова) и развитием гармонии, а также динамики и агогики. Ритм перестает быть изолированным элементом музыкального языка и начинает коррелироваться с другими сторонами музыкального целого. Именно эта тенденция в дальнейшем получит развитие в разработке теории ладово-гармонического ритма.

Курт, как и Риман, не употреблял термин «гармонический ритм». Однако в своих работах он, как никто другой, сосредоточился на феномене ладово-гармонических тяготений: «потенциальной энергии», скрытой в гармонии, и «кинетической энергии», реализованной в мелодии [3].

Свой вариант подхода к феномену тонального, гармонического, тематического ритма разрабатывает в те же годы Шенкер (см. [16] и другие работы автора). Как уже неоднократно отмечалось, процессы собственно ритмичности оказываются на периферии интересов Шенкера. Однако полностью категория метроритма никогда не исчезала из поля зрения Шенкера. Упоминание его теории необходимо нам сразу по двум причинам. Во-первых, Шенкер косвенно выходит на анализ не гармонического ритма, но гармонического метра, определенной периодичности в чередовании гармоний, что пол-

ностью соответствует духу его теории, стремящееся сквозь поверхность (передний план) прорваться к глубинам (среднему и заднему плану). Не случайно он отмечает, что «повторение <...> является обязательной предпосылкой метра и ритма. <...> Но даже повторения <...> на переднем плане проявляются и подтверждаются только с помощью дальнего и среднего планов» [16, 119]. Неудивительно, что в дальнейшем в рамках школы шенкеровского анализа, особенно популярного в странах Северной Америки, эти положения, лишь бегло сформулированные в цитированном выше тексте, получили детализированную проработку в целом ряде работ, посвященных собственно гармоническому ритму и гиперметру.

Риман, Курт и Шенкер — своего рода нулевая фаза, без которой, вероятно, было бы невозможно формирование и дальнейшее развитие подходов к изучению гармонического ритма. Но становление данной субкатегории не состоялось бы и без расширения смыслового поля ритма как такового внутри музыкознания.

Последовательный переход от узкого смысла термина «ритм» к широкому начался тогда же — в конце XIX века и продолжался на протяжении всего XX века. Если мы пересмотрим самые разные определения категории «ритм» в музыкознании конца этого периода, то увидим, что постепенно с теми или иными вариациями под музыкальным ритмом в XX веке начала пониматься не просто последовательность длительностей разной длины, но более общая категория, охватывающая процессы определенной временной организации, способ упорядочения во времени музыкальных событий, и только как следствие — сорасположение их во времени и последовательности. При этом подавляющее большинство исследователей — Р. Вестфаль [50, 298], Г. Шенкер [16, 119], П. Вестергаард [49], Ф. Фридрих [22; 23], М. Йестон [51, 38], К. Шахтер [44, 313], Ф. Лердал и Р. Джекендоф [29] и многие другие — выдвигают принцип повтора как необходимый посыл для того, чтобы можно было говорить о ритмичном чередовании чего-либо.

Различия в позициях проявляются тогда, когда заходит речь о том, что собственно считать этим повторяющимся событием. В традиционном, узко-терминологическом понимании таким повторяющимся событием является точка взятия звука, то, что М. Йестон назвал «attack-rhythm» — ритм, складывающийся из рисунка точек атаки [51, 4]. Эта традиционная, «классическая» линия понимания ритма в узком смысле слова будет удерживать в XX веке прочные позиции, в частности в таких фундаментальных

работах, как «Ритм и темп» К. Закса [43], «Ритмические структуры в музыке» Г. Купера и Л. Мейера [21], статьях Дж. Лондона [30; 31], М. Клейтона [20] и многих других, включая исследования в области квантитативной ритмики самых разных традиций. Строго говоря, данная линия трактовки ритма как последовательности длительностей звука остается доминирующей по сегодняшний день.

Однако если мы посмотрим на категорию ритма шире, в полидисциплинарной перспективе, то XX век явно обозначил интерес науки к категории ритма именно как трансдисциплинарной категории, имеющий множество вариантов интерпретации в зависимости от материала, на котором вычленяются процессы ритмизации. И музыковедение не осталось в стороне от этих поисков, что и нашло отражение в становлении субкатегории «гармонический ритм».

Собственно понятие «гармонический ритм» в зарубежной науке впервые формулирует Уолтер Пистон (1894–1976) в работе «Принципы гармонического анализа» (1933) [34]. Пистон преподавал гармонию и музыкальный анализ в Гарвардском университете с 1926 по 1960 год и оказал существенное влияние на развитие американского музыковедения. Далее мы даем анализ его подхода к категории «гармонический ритм», опираясь на основные положения учебника «Гармония», опубликованного исследователем в 1943 году [33].

Четырехтакт из менуэта 18-й сонаты Es-dur op. 31 № 3 Бетховена выбран Пистоном для иллюстрации мелодического и гармонического типов ритма (см. примеры 1–3). Как видим, под нотами подписаны общая тональность и ступени, которые Пистон называл «корнями» (в дальнейшем этот термин закрепился в англоязычном музыковедении).

1

Moderato e grazioso

E<sup>b</sup> I II I IV V I VI II V I

Пример 2 показывает, что для получения мелодических ритмов по методу Пистона необходимо просто выписать друг под другом соотносимые между собой ритмические рисунки (в узком смысле слова) голосов фактуры.

2



Пример 3 иллюстрирует собственно рисунок гармонического ритма. Если мы соотнесем выписанные здесь длительности со сменой подписанных Пистоном ступеней в примере 1, то увидим саму процедуру «извлечения корней».

3



Далее исследователь делает два простых, но важных вывода: «а) Рисунок гармонического ритма, хотя и отличается от каждого из рисунков ритма мелодий, но является продуктом их комбинации. Это блестящее подтверждение часто повторяемого утверждения, что аккорды образуются движущимися голосами. С другой стороны, вполне реалистично посмотреть на этот процесс с обратной стороны. Композитор мог начать с гармонического рисунка и вывести из него мелодические линии.

б) Смены корней, которые создают ритмический рисунок гармонического развертывания, не регулярны во времени, как обычный пульс, но при этом гармонии, длящиеся краткую долю, не менее значимы для гармонического ритма. Оба этих аспекта в интерпретации гармонического ритма, частота смены корней и качество этой смены должны быть приняты во внимание при изучении гармонии в творчестве тех или иных композиторов» [33, 44].

Пистон обращает внимание студентов на то, что частота гармонических смен обладает определенными выразительными свойствами: «Слишком частые гармонические смены имеют эффект беспокойства и суеты. Широко расставленные смены гармоний дают впечатление свободного дыхания и расслабления» [33, 46]. Пистон также отмечает, что редко, но встречаются случаи отказа от гармонического движения, и, как пример, приводит Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна», где в качестве фона постоянно звучит аккорд Es-dur. Однако исследователь предостерегает, что далеко не у всех композиторов подобный прием достигает желаемого выразительного эффекта, и далее поясняет: «Как и все остальные технические приемы, этот прием [имеется в виду удержание статической гармонии, или отсутствие гармонического ритма, — С. Ч.] резуль-

тативен, если он уместен, и обречен быть неэффективным, если возникает вследствие безразличия и непонимания его сути самим композитором» [33, 47].

Пистон выделяет возможности синкопирования [33, 52–53] и гемиолы [33, 53–54] в рамках гармонического ритма и в целом рассматривает его как фундамент развертывания музыкальной ткани, в частности, гармонической структуры фразы [33, 56–64]. Музыковед отмечает особую значимость ритмизированной гармонической формулы для секвенций [33, 214–216], обращает внимание на возможные случаи переченя мелодического и гармонического ритмов [33, 109–110].

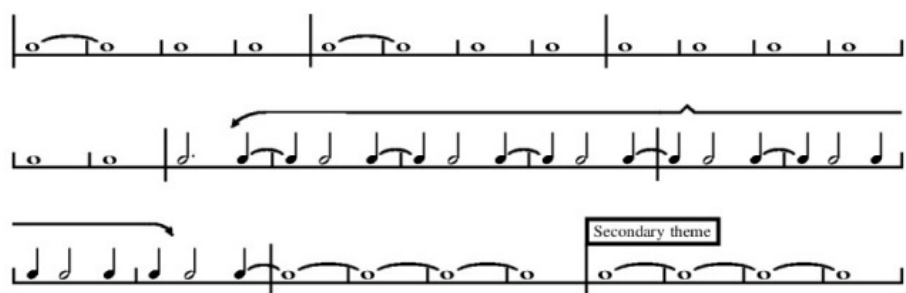
Сегодня нам все эти наблюдения кажутся очевидными. Однако главным отличием пистоновского подхода от методов Шенкера, Курта (да и от нашего классического гармонического анализа) стало привлечение внимания именно к ритмике гармонических смен. Важным достоинством интерпретации Пистона гармонического ритма является то, что исследователь не мистифицирует это понятие (в отличие, например, от «Ursatz» Шенкера), не стремится сделать его краеугольным камнем какой-либо фундаментальной теории. Он лишь фиксирует, что гармонический ритм является одним из важнейших выразительных средств в музыке классической традиции.

Непосредственным учеником Пистона был Жан ЛаРю (1918–2004), использовавший «метод временной линии» (timeline) для анализа временной организации музыкального произведения. Впервые ЛаРю формулирует свой метод в статье «Гармонический ритм в симфониях Бетховена» (1957) [28], написанной под научным руководством Пистона. ЛаРю начинает свою статью с констатации удивительного свойства бетховенских симфоний создавать ощущение *неотвратимости*. Исследователь справедливо усматривает в этом проявление виртуозного владения ритмикой на разных уровнях. ЛаРю выделяет три слоя в организации ритма: в схемах, которые приводит музыковед, верхний слой отражал обобщенные до крупных длительностей обозначения фраз и тем; средний слой фиксировал гармонический ритм, а нижний — тональные изменения и органные пункты (уже здесь можно уловить попытку синтезировать пистоновский и шенкерский подходы). Каждый из этих слоев он изображает в виде линий с размещенными на них длительностями, используя в целом пистоновский тип диаграмм (см. пример 4 как образец выявленного гармонического ритма в I части Четвертой симфонии Бетховена, т. 81–110). Данный метод позволяет увидеть не просто закономерное чередование определенных тонально-гармонических событий, но и прочесть их дли-



тельность аспекта: учащение или замедление ритма на уровне изложения мелодии, смен гармонии, тональных переходов.

4



Однако в дальнейшем ЛаРю постепенно отходит от пистоновской концепции и вырабатывает собственный подход к стилевому анализу, получивший отражение в «Путеводителе по стилям» (1970) [27], широко используемом в Америке по сегодняшний день. В этом подходе субкатегория гармонического ритма не исчезает полностью, но явственно отходит на второй план. При использовании базовой категории «ритм» ЛаРю явно предпочитает узкий, традиционный смысл [27, 88–114]. Однако исследователь усматривает проявления ритмизации, переключек, повторов и на иных уровнях организации музыкального текста. Если Пистон очень сдержанно относился к теории Шенкера, то его ученик в итоге примыкает к «шенкерианскому лагерю», но берет из шенкеровской теории не все, а лишь то, что согласуется с его видением музыки. ЛаРю выделяет три масштабных уровня стилевого анализа. На малом уровне ЛаРю анализирует организацию мотивов, субфраз и фраз. На среднем предлагает анализировать организацию предложений, секций и разделов формы. Под макроуровнем (дословно широким) ЛаРю понимает уже собственно части музыкальных произведений, произведения в целом как смысловые единицы, но так же и группы произведений, выполненных в едином стиле (будь это произведения смежной стилистики одного автора или разных).

На каждом из этих уровней ЛаРю предлагает использовать детализированный анализ, с помощью которого должны быть изучены особенности организации звука, гармонии, мелоса, ритма и развертывания (в англоязычном музыкознании широко используется аббревиатура SHMRG, образованная первыми буквами слов Sound, Harmony, Melody, Rhythm и Growth).

В 1976 году в США выходят две работы, имеющие весьма показательные, почти дублирующие друг друга выводы: это диссертация Мори Йестона «Стратификация му-

зыкального ритма» [51] и первая статья Карла Шахтера из триады публикаций под общим названием «Ритм и линейный анализ» (1976–1987) [44; 45; 46]. Оба исследователя принадлежат к «лагерю шенкерианцев», оба экстраполируют выводы Шенкера на области ритмической организации и получают схожие результаты: «тональная система сама по себе обладает ритмическими свойствами» [44, 313]. Но пути их мысленного движения к данному результату имеют не только общие, но и отличительные черты.

Концепция Шахтера, хотя и откристаллизовалась чуть позже, в итоге проще по своей структуре. Музыковед выделяет два типа ритмических структур: ритм длительностей (*durational rhythm*) и тональный ритм (*tonal rhythm*), при этом последний понимается весьма обобщенно и относится к звуковысотной, гармонической и собственно тональной организации. Ритмические структуры, основанные на динамических, фактурных, тембровых изменениях, являются, по Шахтеру, значимыми, но второстепенными, и в разных случаях могут либо прояснить, либо затемнить основополагающий рисунок тонально-длительностного ритма.

По Шахтеру, тональный и длительностный типы ритма «могут объединяться в единый континуум, иногда поддерживая друг друга, иногда расходясь, а подчас и перека один другому» [44, 313]. Таким образом, Шахтер констатирует многоуровневость в организации ритма, хотя здесь (как, в принципе, и у Пистона) выделены только два типа порождающих ритм структур — временные и высотные, при этом само выявление ритмизации тонально-гармонических структур, которое только в зародыше содержалось в работах Шенкера, здесь провозглашается как важное дополнение к шенкеровской теории. Показателен вывод Шахтера: «Является ли “Ursatz” ритмичным? Мой ответ будет “нет”. Я верю, что прогрессии в фундаментальной структуре [имеется в виду шенкеровский “Ursatz” — С. Ч.] реализуются в тональном, а не в длительностном ритме» [44, 317].

Подход М. Йестона (род. 1945) представляется нам более интересным и многоплановым. Главной его теоретической работой стала диссертация «Стратификация музыкального ритма», защищенная в 1974 году и опубликованная в 1976 году. Большинство исследователей традиционно подчеркивается преемственность в подходах Шенкера и Йестона [31, 707; 1, 104]. Это, безусловно, так, но нам бы хотелось обратить внимание на два принципиально новых положения, выдвигаемых Йестоном. Во-первых, он выявляет уже не два, а более пяти ритмических уровней (или «страт») в ор-

ганизации ритма. Во-вторых, с новых позиций смотрит на историческую ретроспективу и возможности применения данной теории, не абсолютизируя музыкальную традицию классицизма и романтизма, но вовлекая в поле рассмотрения музыку вплоть до XII века.

В трактовке категории «ритм» Йестон исходит из широкого понимания данного термина. Так, он выделяет пять возможных уровней ритмической организации музыкального произведения:

- 1) ритм на уровне точек атаки (ритм в классическом узком смысле слова);
- 2) ритм на уровне тембра («повтор одинаковых тембровых событий», как, например, в *Concerto grosso*);
- 3) ритм на уровне динамики (ритмичность в чередовании акцентов, *crescendi* и *diminuendi*);
- 4) ритм на уровне звуковой плотности [*Volumen*] (одновременное вступление / совпадение нескольких звуков или субструктур);
- 5) ритмичность мелодических повторов начиная с кратких мотивов и вплоть до развернутых тем (то, что позже будет активно обсуждаться как фразовый ритм в тональной музыке) [51].

Однако все эти уровни так или иначе связаны с длительностной организацией. Отдельно Йестон рассматривает тонально-гармонические ритмы, которые также предстают в виде многоуровневой системы, анализируемой в русле шенкеровской традиции. Сопоставляя уровни ритмической организации невысотных факторов и собственно высотных, становится понятным, что тонально-гармоническая организация для Йестона (как и для Шахтера) является доминирующей.

Однако Йестона отличает от Шахтера и собственно от Шенкера большая историческая чуткость. Буквально на первых страницах исследования Йестон обращает внимание на историческую изменчивость звуковысотных систем и принципов их организации. Исследователь справедливо настаивает на таком же историческом подходе и в изучении развития метроритма. При этом он выделяет два основных подхода в формировании высотно-длительностной организации музыкального целого: логика музыкального мышления может быть направлена «от высоты к ритму» или, наоборот, «от ритма к высоте» [51, 4]. «Подход “от высоты к ритму” имеет своим истоком некую иерархию высот, так что в рамках композиции ритмическое значение звука определяется его высотной функцией. В противоположность первому, подход “от ритма к высоте” имеет

своим истоком некую организованную чисто ритмическую конфигурацию, так что в рамках композиции высотное значение звука определяется его ритмическим положением внутри этой конфигурации. <...> Первый из этих двух базовых подходов “от ритма к высоте” применяется с XII в. ...» [51, 4–5], тогда как подход «от высоты к ритму» осваивается, по Йестону, с XVIII века. К сожалению, в последующих главах исследования ученый сосредотачивается главным образом на классическом подходе «от высоты к ритму». Однако сам факт разведения двух данных типов ритмической организации представляется весьма значимым, как и четкое оговаривание рамок данного аналитического метода, «ограниченного музыкой тонального свойства» [51, 148].

Вывод, которым заканчивается исследование Йестона, предвосхитил сделанный позже вывод Шахтера: «Тональность предполагает ритмический компонент, так как он создается арками среднего плана взаимодействий с конфигурациями переднего плана в соответствии с определенными обязательными ритмическими отношениями. В этом плане теория высотных уровней Шенкера, по сути, является также и теорией ритма» [51, 153].

В следующие десятилетия шенкерианская литература развивалась не менее бурно, тем самым идеи тонально-гармонического ритма, присущего музыке Нового времени, обрастали все большим количеством аналитических примеров. Однако необходимо отметить, что в те же годы формировался и лагерь критического отношения к возможности анализа гармонического ритма. Дело в том, что если длительностный ритм артикулировать проще, то артикуляция гармонической ритмичности полна многозначности, и чем сложнее гармонический язык, чем более амбивалентной является структура тяготений, тем труднее говорить и о сильном и слабом времени (в тактовой системе), и о гармоническом ритме в целом. Еще сложнее проблема артикуляции встает в области тембровой, сонористической организации. Показательно, что в первую очередь эта уязвимость и одновременно значимость иных уровней ритмической организации музыкальной ткани была осознана композиторами, работавшими в русле электронной музыки. Среди самых первых статей, где отчетливо поставлена данная проблема, назовем работы Дж. Эплтона [17] и Дж. Рэндела [36], целый ряд положений которых не потеряли своего значения по сегодняшний день.

Тем не менее, данная субкатегория отнюдь не исчезла из теоретического лексикона. Достижения шенкерской и пистоновской школ попытался объединить в своих ис-

следованиях Джозеф Суэйн (род. 1955), книга которого «Гармонический ритм: анализ и интерпретация» вышла в 2002 году [48]. Впервые основные положения своего аналитического метода Суэйн изложил в программной статье «Свойства гармонического ритма» (1998), в которой справедливо отмечал, что «...гармонический ритм все еще не строго концептуализирован и проанализирован...» [48, 71]. Именно это побудило исследователя разработать собственную методологию анализа гармонического ритма, в рамках которой он предложил рассматривать уже шесть уровней музыкально-временного развертывания на основе «...разграничения различных качеств гармонии для их самостоятельного изучения и сопоставления: ритм фактуры [rhythm of the texture], собственно гармонический ритм, ритм басов [ритмический рисунок басовой линии — С. Ч.] “корни” / качества, интенсивность и функции» [48, 71].

Поскольку не вся терминология, используемая Суэйном, однозначно понимается русским читателем, приведем краткие пояснения к каждому из уровней. Под ритмом фактуры (по Суэйну, он же композиционный ритм) понимается совокупный ритмический рисунок, образуемый самыми мелкими длительностями в любом из голосов. Заметим, что Пистон предпочитал рассматривать разные мелодические ритмы по числу контрапунктирующих голосов, Суэйн же отказывается от этой традиции, что не кажется нам верным. Собственно гармонический ритм трактуется им как чередование любых, даже частичных гармонических смен (например, смена трезвучия сектаккордом той же функции трактуется уже как проявление гармонического ритма в узком смысле). Термин «гармонический корень» (harmonic root) опять-таки не вполне совпадает по смыслу с пистоновским понятием «корень». Суэйн называет «корнями» пребывание в рамках определенного аккорда. Помимо этого музыковед предлагает выписывать «корни» первого и второго уровней, при этом корни второго порядка — это собственно тональность, в рамках которой разворачивается та или иная фраза. Уровень «функций» в целом согласуется с отечественной теорией функциональной гармонии. И хотя Суэйн считает, что функциональный уровень намного сложнее по своей ритмике уровня «корней», наблюдения за предлагаемыми им аналитическими примерами показывают, что на самом деле эти уровни преимущественно дублируют друг друга.

Как видим, трактовка субкатегории гармонического ритма у Суэйна приобретает расширительный характер. Он обосновывает это тем, что «...гармония в западной традиции обладает множеством свойств с различными эффектами. Простое определение

гармонического ритма как “рисунка гармонических смен” недостаточно, потому что при этом не удастся фиксировать это многообразие, и, соответственно, не представляется возможным учесть тот факт, что гармония может измениться в некоторых из этих свойств и в то же время остаться активной в других. <...> Западная гармония — комплексный феномен со множеством граней, и гармонический ритм выявляет наиболее значимые ее срезы» [48, 52]. По сути, Суэйн абсолютизирует и даже мистифицирует гармонию, предлагая едва ли не все звуковые параметры приписывать именно ей. Однако, если мы сопоставим подход Суэйна с подходом шенкеровской школы (а возможно и шире — с историей всей западной теории музыки), то мы увидим, что для западного музыкознания такое развитие событий достаточно закономерно.

Тем не менее, в подходе Суэйна есть и свои достоинства. Если Йестон не смог предложить однозначно понимаемый способ визуализации своей стратификации ритма, то суэйновская графика выглядит легко читаемой. Приведем в пример аналитическую схему Суэйна к Прелюдии A-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (т. 1–6, пример 5).

5

The image shows a musical score for the first six measures of the Prelude in A major, BWV 846, by J.S. Bach. The score is presented in a multi-layered analytical format. At the top is the piano transcription in treble and bass clefs. Below it are several layers of analysis:

- Texture Phenomenal:** A series of rhythmic patterns corresponding to the notes in the piano transcription.
- Bass Pitch:** A series of notes representing the bass line.
- Root 1:** A series of notes representing the root of the chord for each measure. The notes are: A, E, A, E, A, b, A, c, f, f, E, f, g, A, g, A, g, A, g, A, b, D, A.
- Density:** A horizontal line with vertical tick marks indicating the density of notes in each measure.
- Root 2:** A series of notes representing the root of the chord for each measure. The notes are: A, E, A, D.
- Function:** A series of Roman numerals representing the function of the chord for each measure. The numerals are: A: I, V, I, V, I, IV, V, IV, V, I, V, I, V, I, V, I, IV.

Согласимся с выводом музыковеда: «В результате анализа обеспечивается новый, детализированный вид музыкального текста, что <...> способствует пониманию динамического напряжения в гармоническом ритме» [48, 71].

Итак, XX век продемонстрировал постепенное становление и интересное развитие субкатегории «гармонический ритм». В основном эти процессы были сосредоточены в северо-американской науке, хотя интереснейшие предпосылки для этого были сформированы и в отечественном музыкознании (речь идет, прежде всего, о хорошо нам известной, но, увы, искусственно прерванной в своем развитии теории ладового ритма Б.Л. Яворского).

Можно выделить две хорошо просматривающиеся тенденции, с которыми в целом согласуется развитие субкатегории «гармонический ритм». С одной стороны, гармонический ритм, как бы он ни интерпретировался, был не единственным типом ритма, выявленным музыкознанием XX века в рамках широкой трактовки категории «ритм» в музыке. Если в 1930–1960-е годы оставалась актуальной формулировка «гармонический ритм», то начиная с 1970–1980-х годов она оказалась вытеснена интересом к изучению более широкого, но выросшего из предыдущих штудий феномена тонального ритма. Примерно с 1980-х годов начала подниматься волна интереса к вопросам фразового ритма и связанного с ним явления мотивного параллелизма [18; 19; 29 и многие другие издания]. Все вместе это синтезировано в генеративной теории тональной музыки Лердала — Джекендофа, хотя и называется там несколько иными терминами [29]. За рубежом важнейшим импульсом для данных изысканий была шенкеровская платформа. Но, на самом деле, это гораздо более общая тенденция, достаточно назвать разработки в области вольного метра — интонационного ритма П. Сокальского [5] и М. Харлапа [7; 9].

Другая важная линия, тесно связанная с первой, — это проблема взаимодействия между собой разных типов ритма внутри музыкального целого. Эти вопросы волновали уже Пистона, и далее мы встречаем эту проблематику в тех или иных формах во всех выше прореферированных исследованиях.

Условно можно выделить два типа анализа многоуровневого ритма. В одном разные уровни организации ритма анализируются последовательно, а значит отдельно, например, вначале дается анализ метроритма в узком смысле слова, затем анализ гармонического и тонального ритма, далее анализ тембровой драматургии и т. д. Целое здесь складывается из суммы частей. Поскольку данный тип сформировался и отражает классический тип рационального знания, мы предлагаем называть такой тип анализа «классическим».

Второй же тип анализа предполагает обратный подход. Целое здесь принципиально больше суммы частей, и все элементы получают свое значение только исходя из функционирования данной единой системы. В этом подходе становится важен не столько анализ ритмичности на каждом из уровней, сколько взаимовлияние всех подсистем друг на друга, так что расшатывание устойчивых функций любого из уровней организации неизбежно влияет на переосмысление функций в остальных подсистемах. В этом подходе раздельный и последовательный анализ ритма на разных уровнях становится безусловно недостаточным, а иногда и непродуктивным. Гораздо важнее понять, как функционирует вся система в целом, и только после этого становится возможным рассматривать отдельные уровни, хотя и тогда с известными оговорками. Мы предлагаем называть такой тип анализа «холистическим», и он, используя классификацию типов рационального знания, предложенную В. Степиным, отражает уже неклассический тип знания [6].

С нашей точки зрения одной из причин колоссального успеха шенкеровской теории стал интуитивный переход к холистической модели знания (не случайно Шенкер постоянно подчеркивал значимость «органичной цельности» [16, 9]). Если говорить о развитии подходов собственно к гармоническому ритму, то и здесь мы увидим общую направленность от классической модели (гармонический ритм в узком, пистоновском смысле слова) к неклассической. Так, несмотря на всю свою спорность, подход Суэйна иллюстрирует движение именно в этом направлении. Соответственно можно выделить и для этой категории собственно узкий и широкий смыслы. В узком смысле под субкатегорией «гармонический ритм» понимается ритмический рисунок, складывающийся из чередования гармоний. Мнения исследователей могут расходиться относительно того, нужно ли чередование гармонических обращений фиксировать как проявления смены гармонического ритма (по Пистону — нет, а по Суэйну на одном из уровней — да). Мы полагаем, что ответ на этот вопрос должен зависеть от анализируемой эпохи и даже индивидуальных особенностей произведения. Нам представляется более продуктивным подход, когда любая смена гармонической вертикали должна рассматриваться как проявление смены гармонии. В последнем случае мы сможем попытаться найти проявления ритмичности не только в произведениях Нового времени, но и в музыке эпохи Ренессанса и даже раньше, то есть фактически во все периоды, когда гармония (в узком смысле слова) мыслилась как важная сила, участвующая в развертывании музыкального целого. Каждый раз оговаривая рамки используемого терминологического аппарата,



мы, вероятно, могли бы употреблять термин «гармонический ритм» и для анализа гармонических смен даже тогда, когда они не осознаются и наукой *de jure* еще не осознаны, а *de facto* уже играют важную роль в музыкальном развитии (или, как минимум, *мы так слышим* тот потенциал, что был заложен в подобного рода музыкальных построениях). Как будет устроен этот ритм — квалитативно, квантитативно или еще по каким-то иным закономерностям — это уже следующий, но не менее интересный этап анализа, к которому музыковедение, строго говоря, еще только начинает приближаться (здесь пока очевиден явный, причем неосознаваемый перевес и абсолютизация квалитативных подходов, ориентированных на тактовую систему).

Широкий смысл субкатегории «гармонический ритм» предполагает акцент на самих принципах повторности гармонических закономерностей, проявляющихся на разных уровнях организации музыкальной ткани, поэтому закономерно, что гармонический ритм по своей сути тяготеет к многоуровневым техникам анализа. Такое понимание оказывается гораздо теснее связанным с искусством Нового времени, не случайно фактически все исследователи данной субкатегории работали прежде всего на этом материале. Здесь изучение гармонического ритма вплотную подошло к проблемам взаимосвязи между тактовой системой и гомофонно-гармоническим складом. Но именно этих обобщений зарубежная наука либо не делает, либо делает, абсолютизируя их до правил, якобы управляющих тональной музыкой во все времена (имеются в виду жесткий свод правил, выведенных Лердалом и Джекендофом в их «Генеративной теории тональной музыки» [29]). Между тем в отечественной науке, с нашей точки зрения, гораздо ближе и корректнее к решению проблемы органичной координации во времени всех подсистем музыкального языка в композициях XVIII–XIX веков подошел в свое время М.Г. Харлап [10; 11]. Еще раз повторим, что переклички и проблемы взаимодействия зарубежной и отечественной науки служат основанием еще более масштабной темы (по сравнению с рассматриваемой нами в настоящей статье), которая требует отдельного тщательного исследования. Таким образом, перспективы по изучению гармонического ритма отнюдь не исчерпаны.

Сегодня узкий и широкий смыслы категории «музыкальный ритм» продолжают существовать, что свидетельствует о наличии содержательного потенциала у каждого из этих уровней. Однако именно XX век и, в частности, исследования по гармоническому ритму внесли важный вклад в доказательное обоснование широкого смысла категории «ритм» в музыке.

## Литература

1. *Акопян Л.О.* По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 100–118.
2. *Декарт Р.* Компендиум музыки // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 342–351.
3. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балгер. М.: Музыка, 1975. 551 с.
4. Ритм // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 671 с.
5. *Сокальский П.П.* Русская народная музыка, великорусская и малоросская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: Тип. А. Дарре, 1888. 368 с.
6. *Степин В.С.* Теоретическое знание: (структура, историческая эволюция). М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.
7. *Харлап М.Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С.Ю. Неклюдов; отв. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 221–273.
8. *Харлап М.Г.* Ритм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. С. 658–666.
9. *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
10. *Харлап М.Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. Вып. 1. С. 370–421.
11. *Харлап М.Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
12. *Холопов Ю.Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / науч. ред. и подгот. текста к печати В. Ценовой. М.: Композитор, 2005. 160 с.
13. *Холопов Ю.Н.* [и др.] Музыкально-теоретические системы: учеб. для истор.-теорет. и композит. факультетов муз. вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова. М.: МГК, 2006. 632 с.

14. *Холопова В.Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
15. *Чащина С.В.* Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2000. 350 с.
16. *Шенкер Г.* Свободное письмо. В 2 т. / пер. Б. Плотникова. Т. 1. Красноярск: КГАМиТ, 2003. 152 с.
17. *Appleton J.* Tone-Relation, Time-Displacement and Timbre. An approach to XX-th century music // *Musical Review*. 1966. № 1 (27). Febr. P. 54–58.
18. *Burkhardt Ch.* The Phrase Rhythm of Chopin's A-flat Mazurka, Op. 59, № 2 // *Engaging Music: Essays in Music Analysis* / ed. by D. Stein. New York: Oxford University Press, 2005. P. 3–12.
19. *Burkhardt Ch.* Schenker's "Motivic Parallelisms" // *Journal of Music Theory*. 1978. № 22. P. 145–175.
20. *Clayton M.R.L.* Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. 1996. № 59 (2). P. 323–332.
21. *Cooper G.W., Meyer L.B.* The rhythmic Structure of Music. Chicago: Univ. of Chicago press, 1960. 212 p.
22. *Friedheim Ph.* Rhythmic Structure in Schönberg's Atonal Compositions // *Journal of the American Musicological Society*. 1966. № 1 (19). P. 59–72.
23. *Friedheim Ph.* Berlioz and rhythm // *Musical Review*. 1976. № 37. P. 5–44.
24. *Hauptmann M.* Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853. 375 S. URL: <http://archive.org/stream/dienaturderharm00hauptgoog#page/n8/mode/2up> (дата обращения: 16.12.2013).
25. *Heinichen J.D.* Der General-Bass in der Composition. Dresden, 1728. URL: [http://imslp.org/wiki/Der\\_General-Bass\\_in\\_der\\_Composition\\_\(Heinichen,\\_Johann\\_David\)](http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_(Heinichen,_Johann_David)) (дата обращения: 20.06.2014).
26. *Koch H.* Versuch einer Anleitung zur Composition. In 3 B-den. Rudolstadt; Leipzig: Böhme, 1782–1793. URL: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10623251\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10623251_00005.html) (дата обращения: 12.08.2014).
27. *LaRue J.* Guidelines for Style Analysis. Expanded 2-nd ed. Michigan: Harmonic Park Press, 1992. 320 p.

28. *LaRue J.* Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies // Musical Review. 1957. Vol. 1, № 1. P. 8–20. Reprinted: The Journal of Musicology. 2001. Vol. 18, № 2. P. 221–248.
29. *Lerdahl F., Jackendoff R.S.* A Generative Theory of Tonal Music. 2-nd printing. Cambridge: MIT Press, 1996. 368 p.
30. *London J.* Rhythm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 29 vol.] / ed. by Stanley Sadie; execut. ed. John Tyrrell. New York: Oxford univ. press, cop. 2001. Vol. 21. P. 277–309.
31. *London J.* Rhythm in Twentieth-Century Theory // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 695–725.
32. *Momigny J.-J.* Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique. En 3 Vol. Paris, 1803–1806. URL: [http://books.google.ru/books?id=2IJDAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gs\\_bse\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ru/books?id=2IJDAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gs_bse_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 12.08.2014).
33. *Piston W.* Harmony. London: Lowe and Brighton LTD, 1959. 344 p.
34. *Piston W.* Principles of Harmonic Analysis. Boston: E.C. Schirmer, 1933. 90 p.
35. *Rameau J.-Ph.* Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Paris: J.B.C. Ballard, 1722. 432 p. URL: [http://imslp.org/wiki/Category:Rameau,\\_Jean-Philippe](http://imslp.org/wiki/Category:Rameau,_Jean-Philippe) (дата обращения: 10.06.2014).
36. *Randall J.K.* Two lectures for scientists // Perspectives on Contemporary Music Theory / ed. by B. Boretz and E.T. Cone. New York: Norton, 1972. P. 116–126.
37. *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im XI–XIX. Jahrhundert. Leipzig: Hesse, 1898. 586 S.
38. *Riemann H.* Musikalische Dynamik und Agogik. Hamburg: Verlag von D. Rachter, 1884. 273 S. URL: <http://ia600500.us.archive.org/15/items/musikalischedyna00riem/musikalischedyna00riem.pdf> (дата обращения: 20.06.2014).
39. *Riemann H.* Rhythm, Art of // Dictionary of Music by Dr. Hugo Riemann / translated by J.S. Shedlock. 4-th ed. London: Augener Ltd, 1908. P. 651–652.
40. *Riemann H.* System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig: Druck: Breitkopf und Härtel, 1903. 316 S.

41. *Riepel J.* Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. In 2 B-den. Bd. 1. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1752; Bd. 2. Ulm: Christian Ulrich Wagner, 1755. URL: [http://imslp.org/wiki/Anfangsgr%C3%BCnde\\_zur\\_musikalischen\\_Setzkunst\\_\(Riepel,\\_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Anfangsgr%C3%BCnde_zur_musikalischen_Setzkunst_(Riepel,_Joseph)) (дата обращения: 16.12.2013).
42. *Rothstein W.* Phrase Rhythm in Tonal Music. New York: Schirmer Books, 1989 (2-nd reprint: Ann Arbor: Musicalia Press, 2007). 349 p.
43. *Sachs C.* Rhythm and Tempo. A Study in music history. New York: Norton and Co, 1953. 391 p.
44. *Schachter C.* Rhythm and Linear Analysis (a preliminary study) // Music Forum. Vol. 4. New York: Columbia University press, 1976. P. 281–334.
45. *Schachter C.* Rhythm and Linear Analysis: Aspects of meter // Music Forum. Vol. 6. 1987. P. 1–60.
46. *Schachter C.* Rhythm and Linear Analysis: Durational reductions // Music Forum. Vol. 5. 1980. P. 197–232.
47. *Swain J.* Demensions of Harmonic rhythm // Music Theory Spectrum. Vol. 20, № 1. 1998. P. 48–71.
48. *Swain J.* Harmonic Rhythm: Analysis and Interpretation. New York: Oxford University Press, 2002. 214 p.
49. *Westergaard P.* Some problems in Rhythmic Theory and Analysis // Perspectives on contemporary music Theory / ed. by B. Boretz and E.T. Cone. New York: Norton, 1972. P. 226–237.
50. *Westphal R.G.* Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.S. Bach. Auf Grundlage der Antiken und unter Besugnahme auf ihren historischen Anschluss an die Mitterlalterliche... Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880. 298 S.
51. *Yeston M.* The stratification of musical Rhythm. New Haven; London: Yale University Press, 1976. 155 p.