

Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм:
к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

Светлана Васильевна Чащина
schashchina@yandex.ru

кандидат искусствоведения, музыковед,
историк искусства, культурантрополог

Svetlana V. Chashchina, Ph.D.
schashchina@yandex.ru

Musicologist, Art Historian, Cultural
Antropologist

«Свободный» или «интонационный» ритм: к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

Аннотация

В статье разрабатывается теоретическая модель системы интонационного ритма. В первом разделе освещена история становления категории «свободный ритм». Во втором разделе автор предлагает дальнейшие шаги в развитии теории П. П. Сокальского и М. Г. Харлапа и обозначает пути ее верификации. Заключение посвящено проблеме соотношения категорий «свободный ритм» и «интонационный ритм».

Ключевые слова

Свободный ритм, интонационный ритм, А. Ф. Львов, П. П. Сокальский, К. Закс, М. Г. Харлап, методология, системный подход, интонация, концепция звука

"Free" or "Intonation" Rhythm: to the Issue of Methodological Approaches in Contemporary Musicology

Abstract

This article is aimed on two purposes: 1) to formulate the theoretical model of the intonation rhythm system; 2) to identify the ways of its verification. First section is devoted to the history of the research of free rhythm. The second one is devoted to the current offers for the development of the theory by Sokalsky — Kharlap. The conclusion is focused on the problem of the relation between categories "free rhythm" and "intonation rhythm".

Keywords

Free rhythm, intonation rhythm, A. F. Lvov, P. P. Sokalsky, C. Sachs, M. G. Kharlap, methodology, system approach, intonation, conception of sound

«...наша трудность заключатся не только в ограничениях базовой структуры нашей системы нотации, но в том, что мы имеем слабое представление о внутренней (underlying)¹ структуре свободного ритма»
Юдит Фридьеси [25, 62]²

Перспективной задачей современного музыковедения является разработка области сравнительно-исторического музыкознания³ (по аналогии со сравнительно-исторической лингвистикой и стиховедением) с целью вписать ее затем в более общую сферу знаний, которую можно было бы назвать эволюционной культурно-музыкальной антропологией⁴. Данные процессы уже начались в музыкальной науке, хотя «белых пятен» здесь больше, чем верифицированных ориентиров.

При постановке подобных задач первым шагом является разработка теоретических моделей и гипотез, которые бы, с одной стороны, позволяли встраивать в себя уже наработанные знания, а с другой, четко обозначили лакуны, нуждающиеся в заполнении, в частности, в дальнейшей аналитической и экспериментальной проверке.

В центре статьи — ритмологическая проблематика. Исследовательская задача статьи — рассмотреть вопрос о статусе так называемого *свободного ритма*: является ли он определенной системой музыкального метроритма (обладающий позитивно, а не негативно формулируемыми характеристиками), или же мы должны использовать этот термин лишь как обобщающую категорию, фиксирующую разнообразные формы отклонения от системности в ритме как таковой.

Статья состоит из трех разделов:

1) изложения истории изучения особого типа ритма, который в разных источниках получал наименования «свободного» (или «вольного»), а также «интонационного»;

2) формулировки обновленной теоретической модели системы интонационного ритма, учитывающей данные современной науки, и описания путей верификации теоретических положений;

3) заключения, в котором дается соотнесение понятий «интонационный ритм» и «свободный ритм»; обе категории встраиваются в более общий междисциплинарный контекст в соответствии с логикой развития музыкального искусства и, шире, в контекст сведений из области эволюционного музыкознания и музыкальной антропологии.

Статья носит сугубо теоретический характер, и анализ примеров вынесен за рамки данной публикации. Автор придерживается убеждения, что без четкой формулировки научной гипотезы и подлежащей ей теоретической концепции невозможно переходить к экспериментальной работе. Одновременно автор надеется инициировать дискуссию уже на этапе обсуждения теоретической модели, что позволит в дальнейшем осуществлять анализ более взвешенно, комплексно и убедительно.

¹ Буквально «лежащей в основе».

² Перевод наш — С. Ч.

³ Наиболее последовательно, на наш взгляд, план разработки сравнительного музыкознания сформулирована в программе исследований лаборатории, возглавляемой Стивеном Брауном (Steven Brown, университет МакМастера, Онтарио, Канада) и Патриком Саважем (Patrick E. Savage, Токийский университет). На официальном сайте организации можно найти также список актуальной литературы по вопросу (см.: <http://compmus.org/resources.php>).

⁴ См. об этом: [20].

I. История изучения свободного ритма

Использование различных форм свободного ритма⁵, а также тех или иных понятий для обозначения данного типа ритмики, встречалось едва ли не во все эпохи и во многих культурах⁶. Однако впервые термин «свободный ритм» в теоретическое музыкознание Нового времени ввел, видимо, наш соотечественник А. Ф. Львов. В своей брошюре «О свободном или несимметричном ритме» (1858) он использовал этот термин еще полуметафорически, однако предложил первичную типологию ритма, выделяя ритм «правильный» (подразумевая под ним тактовый, тяготеющий к квадратности и симметричности), и «свободный, или т. н. *неправильный, т. е. неразмеченный симметрически*»⁷ [3, 3].

Работа Львова стала скорее постановкой проблемы свободного ритма и его природы, чем ее решением, тем не менее, важно, что Львов попытался выделить в данном типе ритма не только негативные характеристики (то, что в нем отсутствует), но и позитивные (что в нем присутствует):

- 1) асимметричность;
- 2) свободный ритм теснее, чем «правильный» ритм, связан с музыкальными жанрами и практиками, где ключевую роль играет слово, и он фактически не связан с танцевальными музыкальными жанрами;
- 3) этот тип ритма уже был «принадлежностью младенческой эпохи и народов, и музыкального искусства», но имеет полное право существования «в современном нам искусстве, <...> музыке будущих времен» [3, 3].

Следующий шаг в исследовании феномена свободного ритма в музыке был сделан П. П. Сокальским в его монографии «Русская народная музыка, великорусская и малорусская» (1888) [6]. Опираясь на достижения стиховедения того времени, Сокальский вводит уже трехстадиальную схему развития ритма, выделяя в музыке три ритмических эпохи: «количественного слогочислительного стихосложения» (1), метрического стихосложения древних греков и римлян и вокальной музыки, тесно с ним связанной (2), и эпоху «тактовой инструментальной музыки» (3) [6, 228-229].

Ритмику русской народной музыки Сокальский относит к первой эпохе слогочислительного ритма. Однако он фактически ломает традиционное понимание силлабики: «Приняв древнее “слоγοчислительное” стихосложение за основу русского песенного размера, мы вновь напоминаем, что выражение это совершенно неточно обозначает целую систему или организацию песенной речи, в которой играет роль не одно только *число* слогов, но и *группировка* их по известному ритмическому плану» [6, 245] (последний у Сокальского именуется «вольным метром»). Об упомянутой системе временной организации ученый указывает следующее: «У нее был ритм, но не было, в строгом смысле, метра или однообразно повторяющейся правильной единицы. Группировка частей давала только крупные отделы: строфу, делившуюся на два стиха, из коих каждый делился в свою очередь на два полустихия.

⁵ Ни в Российской, ни в зарубежной музыкальной науке нет однозначно принятого определения категории «свободный ритм», однако большинство исследователей сходятся на том, что под ним следует понимать в общем плане особый тип ритма, содержащий некие скрытые, однако достаточно хорошо ощущаемые закономерности, характерные для музыки (и других временных искусств), не имеющей четкой метрической системы. См: [30, 17-19], [22, 323].

⁶ Впечатляющий анализ традиций, в которых представлен феномен свободного ритма, дан в статье М. Клейтона (Martin R. L. Claiton) «Свободный ритм: этномузыкология и изучение ритма вне метра» («Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre», 1996) [22], о чем ниже будет сказано более подробно. Пока же среди очевидных примеров назовем образцы григорианского пения, а также образцы вступительных или каденционных разделов, воспроизводящих записанную импровизацию в некоторых жанрах европейской барочной музыки.

⁷ Здесь и далее текстовые выделения в цитатах (за исключением специально оговоренных случаев) даются по оригиналу.

Далее этого не шли, — и полустих составлял собою последнюю неделимую уже группу, которая могла бы играть роль метра или такта только в том случае, если бы она имела однообразную внутреннюю организацию. Но этого не было. Поэтому чем древнее напевы или стихи, тем менее в них признаков метрического строения, а есть только общий распорядок, ритмическая группировка крупных частей. Но и эта группировка может представлять более или *менее* правильности (или симметрии), так что стихи могут почти приближаться к прозе, сохраняя однако же в общем черты ритмического плана, какой-то музыкальный каданс. Именно на этом рубеже между прозой и стихами, или между неорганизованной и начинающею ритмически организоваться речью, находится одно из самых распространенных построений самой глубокой древности, *параллелизм*, столь свойственный ветхозаветной поэзии» [6, 232].

Основные позиции теории вольного метра Сокальского можно сформулировать в виде четырех тезисов:

- 1) мерность проявляется не на уровне слога или «доли», но на уровне более крупных построений — полустихов,
- 2) длительность полустихов, а часто и стихов не является стабильной (то есть это стих «не симметричный», используя термин Львова);
- 3) принципом, организующим ритмизацию, является параллелизм как композиционный поэтический прием;
- 4) феномен вольного метра имеет географически и национально всеобщий характер в древней поэтике⁸.

По сравнению со Львовым это был серьезный шаг вперед, что выразилось в увеличении роли исторического подхода, междисциплинарных связей. Однако специфика собственно *музыкального* параллелизма осталась нераскрытой. Возможно, это стало причиной того, что предложенная Сокальским концепция оказалась мало востребованной в мировом музыковедении. Спустя сто лет термин «вольный метр» попыталась использовать Э. Толберт (Elizabeth Dawn Tolbert) в своей диссертации «Выражение печали средствами музыки: карельская традиция причета» («The musical means of sorrow: the Karelian lament tradition», 1988) [33], но он фактически оказался непонятым и непринятым зарубежными исследователями. Одним из важнейших факторов, помешавших распространению теории вольного метра за рубежом, стал языковой барьер. Но другая и, возможно, более важная причина связана с тем, что в зарубежной, а следом и в русскоязычной ритмологии на протяжении XX века стала доминирующей другая традиция понимания «свободного ритма», наиболее внятно сформулированная К. Заксом (Curt Sachs).

В своем фундаментальном исследовании «Ритм и темп» («Rhythm and Tempo. A Study in Music History», 1953) [30] Закс предлагает иную по сравнению с общепринятой стиховедческой типологию ритмических систем, выделяя два основополагающих принципа ритмической организации: *дивизивный*, основанный на многоуровневом иерархическом разделении крупных длительностей на более мелкие, и *аддитивный*, основанный на построении ритмических рисунков за счет суммирования структур.

Все, что не укладывается в рамки данных систем, Закс называет *свободным ритмом* (free rhythm), который составляет соответственно третий, своего рода «асистемный» тип ритма. При этом исследователь отмечает, что формы проявления свободного ритма встречались в самые

⁸ «...мы причисляем параллелизм к “ритмическим” формам выражения, в коей (форме) — части не представляют строго определенного метрического строения, <...> но тем не менее играют роль своего рода вольного метра <...>. Как ритм — явление всеобщее, вечное, так и параллелизм — одна из форм его проявления в речи — свойствен поэтической речи всех веков и народов <...> » [6, 238]. Исследователь фиксирует проявления «вольного метра» не только в русской народной музыкальной системе, но и в библейском метре [6, 237], германском аллитерационном стихе [6, 254] и т. д.

разные эпохи и у разных народов: на наиболее архаичных ступенях развития музыки, в восточной музыке, в музыке эпохи романтизма и т. д.⁹.

Что делает, по мысли ученого, свободный ритм столь универсальным? С первых страниц исследования Закс настаивает на идее, что все развитие ритма шло между двумя полюсами — свободой и строгостью, системностью и преодолением правил. Соответственно свободный ритм потому и свободный, что он предполагает достаточно большую, а иногда и максимально возможную для ритма, степень свободы посредством нарушения тех или иных правил или отказа от них. Закс почти не комментирует понятие «свобода» в этом контексте, предполагая общепонятность данного термина. В результате музыковед фактически не задается вопросом, каковы особенности свободного ритма.

Закс еще четче, чем предыдущие исследователи, связывает свободный ритм с архаикой, более того, предлагает идею о том, что свободный ритм является «драгоценным наследием наших *животных* предков» (перевод и курсив наш — С. Ч.) [30, 21]. Если взглянуть на наследие Закса шире и особенно учесть его «Мировую историю танца» («World history of the Dance», 1965) [31], то мы увидим, что это некая сквозная особенность взглядов ученого на развитие искусства и культуры. В танце он также видит диалектику порядка и свободы, деля все многообразие танцев мира на две глобальные группы: танцы «в гармонии с телом», которых бесконечное разнообразие, и конвульсивные танцы «вне гармонии с телом»¹⁰. Последние он находит у племен, находящихся на очень архаичной стадии развития, называя ключевыми характеристиками таких танцев недостаточную упорядоченность движений, в чем он видит отражение недоразвитости искусства танца. К сожалению, Закс не комментирует, как соотносятся между собой свободный ритм в музыке и «танцы вне гармонии с телом». Возможно, это был осознаваемый, но трудный для него вопрос, а для последующей науки это чрезвычайно интересная тема исследования.

По сути дела, Закс мыслит в рамках классического типа рациональности, где невозможно объяснить природу свободы (как и природу хаоса, тех же конвульсий в танце). Как мы увидим далее, подход Закса оказался доминирующим для мирового музыковедения, но у этого подхода есть два слабых пункта:

1) «свободный ритм» описан Заксом через «негативно» формулируемые характеристики (отказ от порядка в пользу свободы)¹¹;

2) поскольку свободный ритм есть отказ или преодоление системности, Закс заведомо отходит и от поиска методологии анализа.

В 1996 году М. Клейтон (Martin R. L. Clayton) опубликовал статью «Свободный ритм: этномузыковедение и изучение музыки без метра» («Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre») [22], в которой попытался подытожить ситуацию с изучением феномена свободного ритма в западной этномузыкологии на конец XX века. Свою работу он начинает с фиксации того факта, что проявления свободного ритма встречаются в музыке очень широко. Обобщая предложенный Клейтоном анализ литературы, можно выделить три ключевых группы примеров. Первая группа включает в себя разнообразные фольклорные жанры: «протяжные» песни разных стран (в Румынии — *hora lunga*, в Турции — *uzun hava*, в Монголии — *urt'in duu* и т. д.), а также плачи. В эту же группу входят проявления свободного ритма в славильных песнях (например, в *izibongo* у зулу), застольных и в некоторых других жанрах песенного фольклора. Вторая группа — это религиозные (ритуальные) жанры, особенно речитация религиозных

⁹ См. соответствующие разделы третьей, пятой и четырнадцатой глав книги «Ритм и темп» [30].

¹⁰ Более подробно см.: [31, 17-25].

¹¹ На недостаточность такого рода определения указывал еще Харлап: «Свобода в стихе есть только отрицательный признак — отсутствие каких-то правил. Говоря о свободе народного стиха и не устанавливая в нем какого-либо более или менее определенного размера, мы вообще не имеем оснований считать его стихом» [9, 230].

текстов в христианской, иудейской, исламской, индуистской, буддийской, синтоистской и других традициях. Третья группа примеров — это образцы того, что в западной науке принято называть «art of music», то есть музыки, преодолевшей исторические синкретические связи с экстрамузыкальными факторами (такими как подчиненность литургическому или обрядовому действию, слову, движению) и развивающей уже только или прежде всего собственно музыкальные закономерности. Особенно часто проявления свободной ритмики встречаются в профессиональной музыке Востока: *таксим* в Турции и в арабских странах, *аваз* в персидской и иранской музыкальной культуре; *алан* в Индии, *pathetan* в яванском гамелане; некоторые музыкальные жанры китайской музыки для *цин* и другие.

Однако исходная цель статьи Клейтона состояла в попытке найти в изучаемых исследованиях методологию анализа свободного ритма. Вывод Клейтона об «отсутствии подходящих аналитических техник»¹² [22, 331] представляется нам и сегодня неутешительным, но справедливым. Клейтон называет три ключевых причины подобного положения дел: «отсутствие подходящих методологий в смежных научных областях, таких как западное музыковедение, отсутствие в целом применимых идей (или, возможно, наша неосведомленность о них) в других культурах¹³, а также трудности, связанные с графической репрезентацией свободного ритма» [22, 331]¹⁴.

Мы же предложим другие две причины, с нашей точки зрения, более важные. Клейтон, вслед за Заксом, Апелем и огромным количеством иных исследователей ритма, не замечает, что понятием «свободный ритм» объединяет совокупность объектов, которые имеют в своем основании разные глубинные принципы временной организации: не только архаические системы ритмической организации, но и ритмику импровизационных разделов внутри квантитативных и квалитативных метроритмических систем. Эклектичный объект исследования вынуждает музыковедов использовать столь же эклектичную методологию. Другой важной причиной является факт недостаточного знания за рубежом русскоязычной традиции музыкознания. В частности, если бы Клейтон был знаком с теорией интонационного ритма, разработанной российским музыковедом М. Г. Харлапом в последней трети XX века, возможно, его выводы в этой статье были бы иными.

Наиболее последовательно Харлап излагает свои взгляды по этому вопросу в статье «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки» (1972) [9], но позже развивает и дополняет ряд положений в работе «Ритм и метр в музыке устной традиции» (1986) [10]. Прежде чем анализировать, как Харлап понимает категорию интонационного ритма (именно этот термин он предпочитает использовать вместо термина «свободный ритм»), необходимо кратко очертить общие методологические принципы ученого.

Исследователь нигде напрямую не ссылается на труды по методологии системного подхода. Как известно, к 1970-м годам этот подход получил интенсивное развитие в науке, породив обширный корпус научной и философской литературы, в том числе изданной в СССР. Однако без специального исследования мы не можем ни утверждать, ни отрицать, что Харлап так или иначе был знаком с положениями системного подхода¹⁵. Но даже если он не был последовательным адептом этого подхода (во всей его научной и философской полноте), два

¹² Здесь и далее все цитаты из Клейтона переведены автором настоящей статьи.

¹³ Показательно, что среди сорока трех проанализированных источников (не включая собственных работ Клейтона) нет ни одной русскоязычной.

¹⁴ На английском языке цитата звучит так: «...the reasons include the lack of adaptable methodologies in related academic fields such as Western musicology; the lack of (or perhaps our lack of awareness of) generally applicable ideas in other cultures; and the difficulties inherent in graphically representing free rhythm» [22, 331].

¹⁵ Чтобы ответить на вопрос, осознанно или бессознательно Харлап использовал основные методологические постулаты системного подхода, нужно проводить отдельное исследование по обстоятельствам жизни и научного творчества Харлапа, по кругу его чтения и т. д. Пока эта работа никем не выполнена.

аспекта позволяют говорить, что именно системный подход был научно-методологической основой в трудах Харлапа. Во-первых, именно термин «система» является ключевым во всех работах ученого. А во-вторых, как минимум четыре важнейших принципа системного подхода проходят красной нитью через все научное творчество исследователя:

- 1) принцип иерархичности систем,
- 2) принцип обратной связи (между всеми элементами, а значит, и между всеми уровнями систем);
- 3) вытекающий из предыдущей установки принцип целостности систем;
- 4) принцип эволюции систем, порождаемый тем, что импульсы на любом из уровней систем приводят к малым или крупным изменениям на других уровнях, в результате чего системы постоянно проходят через фазы стабилизации и дестабилизации, последовательно трансформируясь во времени¹⁶.

Принцип иерархичности в системном подходе предполагает, что любая открытая система всегда вписана в общую иерархию вместе с более масштабными системами (в свою очередь являющимися системами более высокого порядка), которые оказывают различные формы влияния на анализируемый уровень. Одновременно почти всякая система включает в себя внутренние подсистемы, которые, с одной стороны, подчиняются своим собственным, внутренним закономерностям, а с другой — отзываются на изменения в системе (или системах) более высокого порядка.

У Харлапа принцип иерархичности¹⁷ получил отражение в том, что исследователь анализирует ритмические системы не только и не столько в рамках собственно музыковедения, но в рамках широкого культурантропологического контекста. Соответственно, он намечает три взаимосвязанных иерархических уровня.

Порождающим ядром (первым уровнем) в формировании ритмической системы являются особенности функционирования культуры в целом в ту или иную эпоху — в том числе система ценностей и представлений о жизни — обьективировавшиеся в самых разнообразных культурных практиках. Назовем данный уровень «культурно-антропологическим».

Второй уровень условно назовем «музыкальным», так как он будет учитывать собственно музыкальные практики и вырабатывающиеся в них принципы внутренней организации и регуляции. Эти практики далеко не сразу развились в автономное и самодостаточное явление (когда система, обретя устойчивость, начинает подчиняться в первую очередь собственным принципам и только во вторую очередь внешним воздействиям «сверху» или «снизу» по иерархической лестнице уровней). Достаточно долго музыкальные практики находились в симбиозе с поэзией, танцем и ритуалом в целом. Тем не менее, уже на этой стадии системы музыкально-интонационного высказывания и мышления имели формы как высотной, так и временной организации. Последнее отражалось в том, что фактически всегда те или иные формы ритмической организации (а это третий, собственно ритмологический, уровень) уже присутствовали и развивались, даже на самых архаичных стадиях.

Следующие два важнейших принципа системного подхода — принципы обратной связи и всеохватности — получили отражение у Харлапа не просто в применении методов целостного анализа (направлении, которое активно развивалось в российской науке в те же годы), но в том, что каждую из подсистем музыкального языка он анализирует не последовательно (а значит, по отдельности, чтобы потом сопоставить данные), но одновременно и в неразрывной

¹⁶ По системному подходу и теории систем существует весьма обширная литература. Мы рекомендуем ознакомиться с работой А. И. Уёмова [8], которая и по времени создания и публикации, и по содержанию хорошо отражает тот научно-исторический контекст, в котором находился Харлап.

¹⁷ Еще раз подчеркнем, что иерархический принцип Харлап использует не применительно к системе дивизивного метроритма, как это было у Закса [30], или к принципу организации тактовой системы, как она описывается у В. Н. Холоповой [13], но в качестве методологического принципа для анализа систем как таковых.

переплетенности друг с другом. Особенно высокую значимость имеет взаимосвязь между метроритмической организацией и ладово-гармонической. Очевидно, что только при совместном анализе двух этих аспектов можно понять разные принципы и тактово организованного¹⁸, и интонационного ритма. Более того, при таком подходе становится понятным, что это не просто «системы ритма», но системы временного мышления в музыке, регулирующие как собственно ритмическую организацию, так и временное развертывание высотной и темброво-фактурной организации.

Четвертый принцип системного анализа — принцип эволюции систем — у Харлапа проявился в выделении им трех ключевых стадий в развитии музыкальных практик¹⁹, что нашло прямое отражение и в соответствующих представлениях об эволюции подсистемы ритма. Кратко опишем вышеупомянутые стадии.

1) *До-мусическая стадия* архаических культур, характеризуется наибольшим синкретизмом (не только всех искусств между собой, но и архаических художественных практик и остальных сфер деятельности человека).

2) Для *стадии мусических искусств* характерно уже выделение художественных практик в отдельную сферу, но само искусство остается еще в значительной мере синкретичным. Так, на этом этапе поэзия, музыка и танец еще не выделились в самостоятельные виды искусства.

3) Сегодня мы живем в рамках третьей крупной стадии, когда музыка стала автономизированным видом искусства, где бывшие генетические связи между музыкой, словом и танцем заметно ослабли, хотя и не разорваны полностью.

Подобное расширение горизонтов рассмотрения проблематики ритма приводит к изменениям в самой его типологии. Последняя сохраняет трехчленную структуру (напомним, что трехчленной была типология ритма и у Сокальского, и у Закса). В результате три стадии развития и три фундаментальных типа ритма, согласно Харлапу, выглядят так:

- 1) интонационный ритм (или система ритмо-интонационного параллелизма²⁰),
- 2) квантитативный тип ритмики,
- 3) квалитативный тип ритмики (тактовая система).

Как видим, для обозначения второго и третьего типов ритма Харлап склонен использовать терминологию академической традиции стихосложения (русской и зарубежной). Но для обозначения первой стадии он предлагает использовать собственный термин «интонационный ритм».

Ученый не дает прямых указаний относительно того, как соотносятся выделяемые им три стадии в развитии музыкальных практик и три типа ритма, но есть некоторые замечания, которые позволяют обозначить подобные корреляции. Например, в работе 1972 года Харлап отметил по поводу стадий развития русских народных песен, что «связь значительной доли этих песен с дохристианскими обрядами позволяет отнести возникновение специфической народно-русской музыкальной системы к первобытнообщинному строю» [9, 225], а также предположил, что «два основных типа литературного стихосложения — квантитативный и акцентный (квалитативный) — принадлежат двум разным стадиям развития литературы — устной и письменной» [9, 230]. Подробно эти тезисы Харлап не развивал, возможно, потому, что интуитивно понимал, что накопленных на сегодня знаний еще не достаточно для итоговых констатаций, а главное, что взаимосвязи были намного сложнее и многофакторнее. Однако сквозной линией в работах Харлапа идет мысль о плавных изменениях на всех трех уровнях иерархически организованной, но целостной системы «определенная культура — ее

¹⁸ См.: [11], [12].

¹⁹ «Друг от друга системы отличаются принципами музыкального мышления, исторически изменяющегося (так что различия между системами носят стадийный, а не национальный характер)» [9, 244].

²⁰ Более подробное описание системы см. ниже.

музыкальные практики — тип музыкального ритма, характерный для данных практик», что приводит к постепенной трансформации системообразующих факторов на каждом из уровней системы и к эволюции всей конструкции в целом и ее частей в частности. Именно такой подход позволил ученому в своих работах обозначить основные исторические изменения категорий «метр» и «ритм» и выйти к трактовке категории «ритм» как динамической и *эволюционирующей* модели, зависящей от множества как внутренних, так и внешних факторов.

Итак, интонационный ритм Харлап предлагает называть именно так, потому что основополагающим элементом этой ритмической системы, согласно ученому, является полуречевая-полупевческая интонация, а важнейшей особенностью формообразования — определенным образом организованное интонационное развитие. Как уже отмечалось, интонационный ритм Харлап интерпретирует не просто как определенный тип ритма, но видит в нем целостную музыкальную *систему*, где ладовая и метроритмическая стороны музыкальной организация неразрывно связаны.

Для описания данной организации исследователь вводит термин «интонационная стопа», в которой может не регламентироваться количество слогов и ударений, однако присутствует упорядоченный интонационный рисунок: «Каждая “стопа” в народном стихе заканчивается понижением²¹, и размер создаётся чередованием повышений и понижений. Таким образом, в отличие от литературных систем стихосложения, народный размер регулирует не ударения и не длительность звуков, а их высоту» [9, 233].

Подчеркнем два важных аспекта и в данной цитате, и в целом в концепции Харлапа. Во-первых, в интонационном ритме еще отсутствует категория наименьшей длительности, посредством которой можно было бы измерить длительности отдельных звуков (то, что в древнегреческом стихосложении называлось «хронос протос» — «*χρόνος πρῶτος*», а в латинском «тога») [7, 65-66]. Определяющим является мелодико-длительностный контур «интонационной стопы» в целом, а не отдельные длительности и складывающиеся из них собственно ритмические рисунки. Во-вторых, в системе интонационного ритма оказываются неразрывно — даже не синтетически, а синкретически — связаны высотная и временная организация. Оба положения развиваются Харлапом на примере более высоких уровней системной иерархии.

Отсутствие счетной единицы и системы математических пропорций в длительностях звуков проявляется и в нерегулярной длительности интонационных стоп: «Мелодическая периодичность не требует равномерного деления во времени; промежутки между повышениями и понижениями могут расширяться и сжиматься, не разрушая впечатления правильной повторяемости» [9, 237].

Важнейшим фактором, регулирующим длительность интонационной стопы, является фактор человеческого дыхания²²: «Интонационные стопы по длительности приблизительно соответствуют периодам нормального дыхания (около 3-4 сек.), но эта величина отнюдь не стабильна. От другого физиологического ритма — пульса — дыхание отличается не только большей величиной периодов, но и отсутствием строгой регулярности. В речи дыхательные группы могут растягиваться и сжиматься, а в пении тенденция к более длинному дыханию дает повод к возникновению периодов из двух и более интонационных стоп» [10, 55].

²¹ Харлап обосновывает связь дыхания и высотного контура интонационной стопы: «...естественное понижение голоса к концу выдоха образует основную форму интонационной каденции» [9, 233].

²² Показательно, что позже Т. Чередниченко предложит свое название для системы свободного/интонационного ритма — «респираторный ритм» [18, 88-89]. Однако мы находим данный термин неудачным, поскольку он создает путаницу с собственно медицинской терминологией, тогда как предложенный Харлапом термин смог объединить музыкальные, речевые и физиологические аспекты, неразрывно взаимосвязанные в данной системе прото-музыкального мышления.

Не прописывая методологические аспекты взаимосвязи разных уровней организации музыкальной системы, Харлап фактически вплотную подходит к вопросу проявления изоморфизма (как он понимается в рамках предлагаемого ниже системного подхода) между уровнями интонации и уровнями организации ладовой и метрической систем. Указывая на присутствие мерности в чередовании своего рода арсиса и тезиса [10, 66], то есть повышений и понижений голоса, а по сути мелодического контура внутри интонационной стопы, Харлап называет подобную мерность не метром, но «народным размером», подчеркивая, что к нему не применимы традиционные понятия метра ни в количественном, ни в качественном смысле слова.

Подобной «дометрической» стадии развития ритма соответствует и «доладовая» стадия развития высотной организации. Харлап разделяет взгляд, согласно которому начальной стадией развития ладового чувства (еще до кристаллизации и осознания ладов как формул) была фаза «первоначальной мелодики, не имеющей определенных интервалов» [9, 255]. Чаще всего это «узкая мелодика», когда в мелодические формулы включались звуки «не акустически родственные (консонирующие), а просто соседние по высоте» [9, 245]. Но это могут быть и скачкообразные ходы, где определяющим будет не фактор того или иного интервала, а контраст «высоко-низко»²³. Связано это с тем, что «чем первобытнее музыка, тем меньшую роль играет эта <музыкальная> сторона и тем проблематичнее ее существование» [9, 227]²⁴.

Харлап не связывает напрямую становление ладового чувства с дыханием и освоением работы связок. Однако провозглашая интонацию порождающим первоэлементом системы интонационного ритма, ученый фактически говорит о том, что она (интонация) является основой организации не только прото-ритма, но и прото-лада, которые неразрывно слиты в этой системе²⁵.

В итоге исследователю удалось то, что не получилось сделать Сокальскому, — сформулировать сущность проявления параллелизма в организации музыкальной ткани. Напомним, что еще с XIX века под параллелизмом в стиховедении стали называть организующий принцип в развертывании древнейших образцов музыкально-поэтических жанров. Его проявление находили на уровнях ритмо-синтаксической и семантической организации. Харлап смог сформулировать и показать на некоторых примерах собственно музыкальные аспекты организации принципа параллелизма:

«Интонационный параллелизм порождает возвращение к одним и тем же звуковысотным уровням как своего рода рифмам, и такие "звуковысотные рифмы", или мелодические у с т о и, должны рассматриваться как начало превращения ритмических отношений в собственно музыкальные, как отправная точка развития л а д а.

Ритмическое значение мелодических устоев характерно для всей музыки, связанной с интонационным стихом, в том числе и для русского музыкального фольклора. При анализе ладового строения русской народной песни мы должны начать с того, что, в отличие от европейской музыкальной системы, ладовые функции в ней совпадают с ритмическими и

²³ У Харлапа эта мысль присутствует, но не раскрыта подробно. Четко она сформулирована у Чередниченко [18, 26-27].

²⁴ Согласно Харлапу, лады на этой стадии еще только формируются, и ритмичное чередование интонационных повышений и понижений, в рамках которых постепенно формируются высокий и низкий устои, является, по Харлапу, механизмом, порождающим первичные ладовые отношения: «При варьировании мелодии ее существенные элементы — соответствующие ритмическим опорам мелодические устои — естественно изменяются меньше, чем разнообразные промежуточные или украшающие звуки <...>. Т. о., в узловых точках кристаллизуются определенные интервалы, тогда как в остальных частях мелодии возможны случайные сочетания неустойчивых звуков. Между узловыми созвучиями может установиться грация по степени консонирования <...>» [9, 253].

²⁵ «Мы вправе предполагать, что на стадии народного искусства, предшествующей кристаллизации многочисленных ладов и метров, связь ладовой стороны с ритмической окажется еще теснее, тем более что, как мы видели, в дометрическом стихе ритм сам возникает из изменений высоты» [9, 244].

Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм:

к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

указывают на определенное место в интонационной стопе» [9, 243].

Предложенная Харлапом теоретическая модель феномена интонационного ритма предполагала проверку фольклорным материалом разных культур и народов. Однако широкого распространения этой теории в конце XX века не произошло. За рубежом наследие Харлапа фактически неизвестно (хотя опыт показал, что знакомство с его идеями каждый раз вызывает живой интерес у зарубежных коллег). Главной причиной вновь видится языковой барьер. Своего рода «ренессансом» идей Харлапа стали последние годы XX столетия и начало XXI, когда ряд исследователей начали использовать теорию интонационного ритма²⁶, показав проявление данной системы не только в фольклоре разных народов, но и, например, в музыке Дебюсси (см.: [14], [17]). Тем не менее, многие мэтры отечественного музыкознания (см.: [13], [1] и другие) не являются приверженцами теории Харлапа и опираются скорее на традицию, заложенную Заком, у которого, как мы уже видели, свободный ритм трактуется максимально широко и происходит отказ от разработки методологии его анализа.

Сегодня, в эпоху постнеклассического типа рациональности и развития синергетики (теории сверхсложных систем) категории хаоса и свободы перестали казаться абсолютно непостижимыми и иррациональными. Современная наука трактует их как проявление особых состояний сверхсложных систем, не поддающихся однозначному вычислению, но механизмы которых могут быть представляемы и постижимы, хотя и подчиняются вероятностным закономерностям. Поэтому следование подходу Зака в интерпретации свободного ритма нам представляется уже противоречащим современному ходу развития научной мысли.

На наш взгляд, именно Харлап ближе всех подошел к раскрытию закономерностей свободной ритмики. Однако сегодня стали видны и недостаточно проработанные аспекты в харлаповском подходе, и пути дальнейшего развития данной теории, а также новые способы верификации теоретических положений. Этому будет посвящен следующий раздел статьи.

II. Современный взгляд на проблему

Предлагаемая нами теоретическая модель является четвертым этапом в развитии отечественной музыковедческой традиции изучения форм свободной ритмики (напомним, что первым мы считаем саму постановку проблемы Львовым, вторым этапом стала разработка теории вольного метра Сокальским, а третьим — теория интонационного ритма в версии Харлапа). В этой модели дополнен и частично переосмыслен ряд положений, сформулированных предыдущими исследователями. В частности, мы сохраняем закрепленные в работах Харлапа названия базовых типов ритма, разделяем теоретические положения, связанные с трактовкой «интонационной стопы», взаимной корреляцией «дометрической» и «доладовой» организации в системе интонационного ритма, а также придерживаемся позиций системного подхода и необходимости дальнейшего усиления междисциплинарных связей. Однако достижения современной науки делают необходимым ввод ряда новых положений, модифицирующих прежнюю теорию интонационного ритма.

Первым дополняющим пунктом упомянутой теории является сегодня уже очевидный факт того, что анализ любой системы метроритма (как и ладовой системы, а шире — системы музыкального мышления в целом) необходимо начинать с анализа первоэлемента, под которым мы предлагаем понимать базовую концепцию музыкального звука. Достаточно долго (а в массовом сознании эта традиция сохраняется и сегодня) под музыкальным звуком понималась концепция звука как *тона*, характеризующегося интерпретацией его как своеобразной музыкальной точки, имеющей вполне определенные, тяготеющие к гомогенности параметры: в идеале он «чист», то есть высотно определен, его длительность трактуется как осознанный

²⁶ См., в частности, диссертацию П. А. Павловой (2009 года) [4] и работы Е. М. Смирновой, в частности статью того же года [5].

временной «отрезок», тембр также узнаваем и в целом характеризуется стабильностью. Развитие музыкального инструментария привело к тому, что даже громкостный рисунок подобного рода звуков нередко тяготеет к гомогенности на протяжении своего дления. Наглядным визуальным воплощением данной концепции звука стала графема ноты — своего рода музыкальной точки (поэтому второе название, используемое нами для обозначения данной концепции звука — «звук как атом», см.: [15], [16], [17]). Однако сегодня уже очевидно, что это не единственная концепция звука, использовавшаяся в музыкальных практиках разных времен и народов. В современной музыке (особенно электронной) четко заявила о своих правах концепция звука как уже осознанно создаваемого на микроуровне *процесса*, а на прамузыкальной стадии прошлого исходной моделью звуковых манифестаций был не звук как тон, но звук как «пятно»²⁷ (или «зонный звук»²⁸).

В отличие от звука как тона все параметры звука-«пятна» (высотность, длительность, тембр) имеют внятно выраженную тенденцию к нестабильности — расплывчатости и подвижности: высота неустойчива и часто «плывет», заметно сильнее варьируется громкость и тембр. Именно поэтому это не звук-«точка», но именно звук-«пятно», условная конфигурация которого может быть весьма расплывчатой и даже иметь тенденцию к переходу в целостный интонационный изгиб. Нередко возникает потребность выделить фазы такого звука-«пятна», но определить временные границы этих фаз, равно как и очертить суммарный контур звучности, может быть не всегда просто. Закономерно, что звуки подобного типа трудно нотировать традиционным способом, поэтому и фольклористы, и современные композиторы, работающие с данной концепцией звука, используют либо дополнения к традиционной линейной нотации, либо просто изобретают собственные способы фиксации такого звукового материала.

Концепция звука-«пятна» хорошо слышна во многих атавистически-рудиментарных формах фонаций, сохранившихся в некоторых фольклорных жанрах. В качестве иллюстрации назовем разные формы призывов и кликанья (например, гуканье в словацких травницах), целый ряд причетных форм (в частности славянских, цыганских), в которых физиологическое и музыкально-речевое начало проявляются в неразрывном единстве, а также некоторые иные формы пра-музыкального интонационно-акустического поведения человека. Интересно, что и в современных музыкальных практиках данная концепция звука оказалась тоже востребована: это не только использование природных шумов (разнообразных звуков воды, ветра, шелеста растений, звуков животных и т. д.) в так называемой «этнической музыке» («world music»), но и вполне академические произведения для акустических инструментов, где последние используются весьма нетрадиционно.

Вторым важным дополнением выступает необходимость выявления гомологий или изоморфизма (по Л. Берталани²⁹) между разными уровнями музыкальной системы. Часто именно концепция звука как первоэлемента порождает, с одной стороны, особенности более высоких уровней временного развития (в частности, уровень организации отдельных музыкальных фраз и предложений), а с другой — подсистемы музыкального языка, в частности,

²⁷ Термин Ю. И. Шейкина [19, 36].

²⁸ Термин Т. Чередниченко [18, 27]. Между концепциями звука как «пятна» и звука как процесса есть ряд общих черт, отличающих эти концепции от трактовки звука как тона, но есть и ряд отличающих эти концепции друг от друга характеристик (во всяком случае, мы разделяем данные две концепции, хотя дальнейшее обсуждение этого вопроса выходит за рамки данной статьи).

²⁹ Ср.: «...использование аналогий (изоморфизмов, логических гомологий) или, что почти одно и то же, использование концептуальных и материальных моделей является не полупоэтической игрой, а важным инструментом научного исследования. Где бы находилась в настоящее время физика без аналогии (или модели) «волны», применяемой к столь несходным явлениям, как водяные волны, звуковые волны, световые и электромагнитные волны, «волны» (скорее в пиквикском смысле) в атомной физике? <...> ...исследователь должен выделить их общую структуру (граф связей), и это может оказаться весьма полезным для практической деятельности» [2, 47-48].

особенности ладовой, тембровой, метроритмической организации. Совокупно эти два «средних» уровня влияют на итоговый уровень организации музыкальной формы в целом, хотя может быть и обратная логика событий.

Мы предполагаем, что система интонационного ритма когда-то сформировалась в результате согласования между собой, с одной стороны, уровня организации звуковой материи (на базе архаической концепции звука-«пятна»), а с другой — срединных уровней организации музыкальной системы в высотном, временном и тембровом аспектах. В процессе последовательного со-развития они постепенно отстроились в органичную и целостную систему, к тому же скоординированную с практиками обрядовых комплексов, где экстрамузыкальные факторы также играли важную роль (особенно в итоговом развертывании и организации формы). В частности выявленная еще Сокальским нестабильность в продолжительности фраз («полустихов» по Сокальскому или «интонационных стоп» по Харлапу), показанное Харлапом гибкое положение во времени так называемых «устоев» (опорных звуков в повышении и понижении фразы), а также «доладовый» характер высотной организации в системе интонационного ритма — все это можно рассматривать как гомологические проекции таких особенностей концепции звука-«пятна», как нестабильность его временных, высотных и тембровых характеристик. Мы видим в этом не случайное совпадение, но проявление изоморфизма между уровнем концепции звука и уровнем субсистем музыкального языка.

Экспериментально подтвердить это положение мы сможем, если будет показана устойчивая корреляция между концепцией звука как «пятна» и соответствующими особенностями временной (метроритмической), и ладово-тембровой организации на реальном музыкальном материале. Однако если данные подтвердятся не на отдельных примерах, но на материале достаточно большого корпуса музыкальных текстов, то это позволит перейти к следующему шагу — верификации географии и хронологии распространения данной системы в музыкальных культурах разных стран и эпох. Для этого должна быть проделана колоссальная работа. Но ей должно предшествовать обсуждение двух важных моментов. Первый связан с методологией анализа, который мог бы прояснить вопрос о том, насколько выражен принцип изоморфизма в структуре музыкального языка разных культур, а второй — с прогнозами относительно уровня выявленных (или не выявленных) гомологий.

Возможность выявления принципа изоморфизма предполагают решение ряда задач. Во-первых, мы должны отдавать себе отчет в том, как мы собираемся анализировать концепцию звука, лежащую, согласно нашей гипотезе, в основании любой системы музыкального мышления. На сегодняшний день отчетливо просматриваются три группы методов, претендующих на способность решить эту задачу:

- 1) традиционный музыкальный анализ, сочетающий анализ наших музыкально-слуховых ощущений и анализ особенностей нотного текста³⁰;
- 2) обширное поле возможностей предоставляют методы исследования, основанные на применении различных компьютерных программ³¹;
- 3) смешанные методы анализа, сочетающие элементы традиционного музыкального анализа и использование компьютерных технологий.

Личный опыт работы и с традиционными методами, и с методами компьютерного анализа показал, что у каждой из этих групп методов есть свои сильные и слабые места. Однако для получения научно убедительных и детализированных результатов, мы должны сочетать

³⁰ См.: [17], [15].

³¹ Объем исследований в этой области растет с каждым годом. Но с нашей точки зрения только этих исследований будет недостаточно для выявления не просто отдельных аспектов звука, но целостной концепции звука.

использование методов из этих групп, что заодно позволит нам провести и перекрестный анализ данных.

Предлагаемый нами алгоритм работы предполагает в итоге создание комплексной базы данных, состоящей из нескольких таблиц. В первую таблицу вносятся данные, связанные с изучением концепции звука. Для этого на основе слухового анализа должны быть отобраны и помещены в разные звуковые файлы *отдельные* звуки либо краткие интонации, репрезентирующие по мысли исследователя различные концепции звука. Поскольку следующим шагом предполагается анализ этих звуковых образцов с помощью компьютерных программ, то очень важно уделять внимание качеству и особенностям отбираемого аудиоматериала. В идеале желательно иметь на входе аудиоматериал, примерно одинаковый по качеству записи, и чем более полным и точным будет воспроизведение звукового материала, тем лучше для исследования. Тем не менее, мы допускаем, что в базе данных будут использованы и старинные материалы (например, образцы звуков из записей, воспроизводимых с восковых валиков или с плохо сохранившихся виниловых пластинок). Напрямую сопоставлять их с данными, получаемыми на базе цифровой звукозаписи последних десятилетий, будет некорректно. Далее исследователь встанет перед вопросом: будет ли он использовать методы маскирования посторонних шумов, что всегда дополнительно обедняет и без того неполный звук? Но каким бы ни было его решение, в базе данных обязательно должна появиться информация о том, какой способ звукозаписи и когда был использован, какие собственные методы работы со звуком использовал исследователь, а также целый ряд дополнительных данных, о которых речь будет идти ниже. Впоследствии при отборе и сортировке данных мы сможем принимать решения относительно того, какие параметры мы учитываем при сопоставлении разных звуковых образцов, а какие нет.

После того, как мы собрали и подготовили первую коллекцию звуковых образцов (которая неизбежно будет расти со временем и подключением к исследованию других ученых или даже институтов), можно перейти собственно к анализу особенностей звуков. Программное обеспечение постоянно обновляется, поэтому мы воздержимся от рекомендаций тех или иных программ. Важнее обсудить принципиальный вопрос, какие способы перевода звукового объекта в визуальные графы и цифровые показатели лучше использовать. Большинство исследователей работают с целостными сонограммами, из которых они вычлениют тот или иной нужный для их исследования аспект. Мы же предлагаем целостную сонограмму звука раскладывать на три «слоя»: два двухмерных графика высотных и громкостных изменений соответственно и трехмерный график трансформации тембра.

По мере обработки все большего количества звуков, репрезентирующих ту или иную концепцию звука, появится две следующих возможности. Прежде всего, мы сможем посмотреть уровень разброса получаемых данных и выявить некий средний коэффициент стабильности или, наоборот, нестабильности разного типа графиков для звуков, относящихся к одной и той же концепции. Ожидается, что в звуках, отвечающих модели звука-тона стабильность высотного и тембрового контура будет выше, чем в звуках, отвечающих концепции звука как «пятна», однако эта гипотеза нуждается в подтверждении, причем большим массивом данных. Выявление на основе графиков средних показателей позволит перевести графическую форму в цифровую, а на ее основе мы сможем выстроить графически некие наиболее типичные модели характеристик.

Однако уже на предварительной стадии мы прогнозируем большой разброс данных даже в коллекциях звуков, которые мы бы отнесли к одной и той же концепции звука. Исследователь, имеющий обширный слуховой опыт, согласится с тем, что одна и та же модель звука в разных жанрах, в разных национальных и исторических культурах может демонстрировать различную «меру эластичности». Поэтому при отборе звукового материала очень важно учитывать и включать в базу данных такие характеристики звукового объекта, как жанр произведения, из

которого был взят тот или иной звуковой материал, инструмент, эпоха, особенности исполнения, условия исполнения, исполнитель (и язык исполнения, если исследуется вокальный звук), год записи и многое другое. Если мы начнем сопоставлять слишком большой и эклектичный корпус материалов, то ничего удивительного не будет в том, что статистика даст нам заметные разбросы значений (внутри одной и той же концепции звука). Однако мы прогнозируем значительное выравнивание результатов, если мы будем анализировать звуки из определенной группы музыкальных текстов, объединенных жанровыми признаками, особенностями исполнения (или даже личностью исполнителя) и т. д. Как предполагается, по мере обработки большого массива данных этот этап исследований позволит перейти от вербальных описаний особенностей исполнения, характерных для традиционных методов музыкознания, к количественным и графическим формам репрезентаций упомянутых особенностей.

По мере накопления сравнительных данных мы постепенно сможем выявить отличия, которые могут быть обобщены в виде системы маркеров как для атрибуции концепции длительности, так и, возможно, для атрибуции концепций, связанных с другими категориями: жанром, национальной стилистикой и т. д. По мере выработки таких маркеров станет возможным с достаточно высокой степенью точности идентифицировать принадлежность звука к той или иной парадигме.

Как видим, предлагаемый подход является намного более трудоемким и затратным по времени, чем анализ по целостным сонограммам. По сути дела, компьютерный анализ звука призван лишь подтвердить или опровергнуть то, что каждый из нас и без того делает в процессе слушания (осознанно или бессознательно), формируя собственное понимание звуковой субстанции в музыкальном объекте. Переход на язык количественных замеров и графиков кривых нужен для того, чтобы, с одной стороны, проверить и дисциплинировать наше ухо, которое всегда воспринимает материал сквозь призму тех или иных усвоенных музыкально-культурных установок, а с другой стороны, приводить экспериментально доказанные аргументы в спорных случаях.

Последних в музыке едва ли не больше, чем вариантов «чистого» воплощения как данной концепции звука, так и системы интонационного ритма в целом. Обилие спорных случаев связано, с нашей точки зрения, как минимум с двумя факторами: постоянным историческим развитием музыкальных практик (данный факт находит прямое отражение в том, что концепция звука тоже меняется не одномоментно), а также потенциальным влиянием экстрамузыкальных факторов, особенно физиологических, условий исполнения и некоторых других. Достаточно сравнить, к примеру, как поет одну и ту же песню рок-группа, записывая альбом в студии, и как эта же песня поется, а зачастую почти кричится, на переполненном стадионе. Именно такие звуковые объекты вероятнее всего дадут нам невнятную или противоречивую атрибуцию, и тогда очень важно делать контекстный анализ³².

Однако начинать работу все-таки нужно с отбора музыкального материала, который с максимальной степенью отражает «чистое» состояние концепций звука как «пятна» и как тона. Само по себе это «чистое состояние» является, прежде всего, теоретической моделью. Тем не менее, четкая формулировка ориентиров, выделение базовых принципов каждой музыкальной системы или концепции звука является важным исследовательским шагом, позволяющим размечать пространство музыкальных реалий, которое затем откроет возможности сопоставлять музыкальный материал с той или иной «схемой», обогащать и уточнять ее для разных жанров, культур, эпох, условий исполнения и т. д.

³² Вполне возможно, что по мере накопления данных мы сможем выявить более общие закономерности и в рамках контекстного анализа.

Выявление концепции звука с помощью смешанной методики — это только половина работы. Как мы уж отмечали, нас интересует не столько концепция звука сама по себе, сколько то, как она соотносится с организацией музыкальной ткани на более высоких уровнях. Сторонники «компьютерного музыковедения» (computational musicology), с одной стороны, и коммерческий сектор, связанный со звуковыми и мультимедиа технологиями, ведут интенсивную работу по изучению того, как различные компьютерные программы могут справиться с задачей выяснения гармонических, тембровых, ритмических и даже стилевых особенностей того или иного звукового материала. Самый масштабный блок работ сегодня сосредоточен в рамках проекта «Музыкальный геном» («Music Genome Project»³³), осуществляемой онлайн-радиоккомпанией «Pandora» (официальный сайт компании: www.pandora.com)³⁴. Вокруг этого проекта и независимо от него осуществляется ряд смежных исследований³⁵. Однако на сегодняшний день уровень атрибуций, который способны сделать суперкомпьютеры проекта «Музыкальный геном», безусловно уступает тому, который может быть достигнут музыковедом, специализирующимся в той или иной области. Поэтому мы пока что предлагаем использовать имеющий многовековую историю развития традиционный музыкальный анализ (проводящийся в опоре на нотный материал и слуховое восприятие). Использование выводов, по которым уже достигнут консенсус в мировом музыкознании, поможет значительно сократить этот этап работы. Однако в дальнейшем понадобится разработать систему кодов, чтобы эти «качественные» данные перевести в достаточно хорошо формализованный язык (не обязательно цифр, но в любом случае категорий с четкими смысловыми границами).

Структурированные данные по особенностям ладово-гармонической, метроритмической и темброво-фактурной организации произведений, задействованных в базе данных, должны стать основой соответствующих таблиц. Вместе с описанием особенностей звукового материала они составляют четыре блока данных. Пятый блок должен быть посвящен особенностям формообразования в тех же самых музыкальных произведениях. Имея эти подготовленные пять блоков данных (условно назовем их блоками «звука», «лада», «ритма», «фактуры» и «формы»), можно переходить к работе с целостной базой данных, в процессе которой может быть установлена мера корреляции между разными группами данных, что будет фактически решением задачи по выявлению изоморфизма между разными уровнями системы музыкального языка.

Мы ожидаем, что уровень проявления изоморфизма будет варьироваться от объекта к объекту, и его можно и нужно рассматривать как показатель состояния системы в целом. Наличие высокой степени проявления изоморфизма между всеми тремя уровнями (концепции звука — субсистем музыкального языка — уровнем формообразования) должно свидетельствовать о более «чистом» и устойчивом состоянии музыкальной системы. На слух это должно ощущаться как стилевая целостность, внутренняя органичность музыкального объекта и всех его составляющих. При этом мы допускаем, что всеохватность и целостность музыкального мышления, проявляющийся во взаимосвязи разных уровней музыкального

³³ Детали проекта изложены в официально опубликованном патенте США [27].

³⁴ Проект имеет множество достоинств (это самая масштабная работа по созданию своего рода искусственного интеллекта, нацеленного на распознавание стилей), но также и множество недостатков. Благодаря тому, что главным спонсором проекта является коммерческая радиоккомпания, специализирующаяся на музыкальных треках, то основным материалом, на котором программный контент проекта «тренируется» распознавать черты стиля, выступает популярная музыка (эстрадная и так называемая «популярная классика»). Как показывает анализ данных из опубликованного патента на исследование [27], схемы поиска и атрибуции музыкальных файлов используют совершенно другой алгоритм, чем описан в данной работе.

³⁵ Среди исследований, показавшихся нам результативными назовем [20], [21], [23], [26], [27], [28]. Однако количество этих работ растет в геометрической прогрессии с каждым годом.

материала, мы будем встречать как в уникальных произведениях, сделанных по-настоящему талантливо, гениально, так и в примерах простейших форм музицирования, следующих определенной устойчивой традиции.

В не меньшей степени мы ожидаем получить слабое или неравномерно распределенное проявление изоморфизма между различными уровнями музыкальной организации. Логически это предсказуемо уже потому, что подобные рассогласования являются необходимым аспектом процесса развития музыкальных практик, когда на любом из системных уровней (или даже на нескольких из них) может идти процесс внутримызыкального экспериментирования или влияния каких-либо иных, экстрамузыкальных систем (например, развитие электронной звукотехники привело не только к колоссальному расширению представлений о музыкальном звуке как категории, но следом повлекло за собой и трансформацию на уровне фактически всех подсистем музыкального языка и на уровне формообразования, в частности в электронной музыке).

С нашей точки зрения, ослабление или даже отсутствие изоморфизма в организации музыкальной ткани может проявляться в двух случаях. Во-первых, это ситуации сознательного или неосознанного упрощения или усложнения языка (причем не так важно, от кого может идти импульс: от профессионалов высокого уровня или от людей, не отягощенных собственно музыкальным вкусом либо не знающим тонкостей данной музыкальной традиции). Во-вторых, это ситуации, обусловленные периодами становления и разложения музыкального стиля. Обе ситуации представляют две разных «оси» трансформаций «чистых состояний» систем, поэтому они почти наверняка будут давать зоны пересечения. В целом, ослабление проявления принципа изоморфизма можно объяснить тем простым фактом, что достаточно редко изменение музыкального языка происходит сразу на всех уровнях системы. Усиление проявления принципа изоморфизма может свидетельствовать не только о недостатке целостности музыкальной системы, но и быть закономерной чертой *переходных* состояний системы, отражающих процесс эволюции музыкального языка, историческое развитие музыки.

Рассмотрим с позиций вышесказанного один из примеров, который Харлап приводит для аргументации своей теории интонационного ритма, — былины Рябинина. Поскольку звукозаписи этих былин сохранились и на сегодняшний день доступны в Интернете, любой желающий может проверить собственные ощущения по атрибуции концепции звука: ближе ли он к концепции звука как «пятна» или все-таки в нем сильнее проявляется модель звука как достаточно устойчивого тона. С нашей точки зрения, опорной является модель звука как тона, не случайно этот материал достаточно легко поддается простому нотированию со слуха. В то же время средний уровень организации — уровень организации строки и «интонационной стопы» — сохранил черты системы интонационного ритма (хотя и не в такой сильной мере как архаические формы причета и плач, в которых принцип изоморфизма между концепцией звука и системами во многом прото-музыкальной организации проявляется, как правило, намного ярче). С нашей точки зрения, приводимый Харлапом пример былин является наглядным образцом того, как может распасться былой изоморфизм между разными уровнями музыкальной системы (в данном случае между более поздней концепцией звука как тона — и более архаичной моделью ладово-ритмического развертывания). Харлап объясняет это «переходностью», характерной как для жанра былины³⁶, так и в целом для феномена русского

³⁶ Ср.: «В пределах фольклора отделение певца (или сказителя) от аудитории (в буквальном смысле — слушателей) и выработка профессионального мастерства раньше всего проявляются в эпосе. Именно в эпосе мы встречаемся с теми переходными явлениями, которые дают повод смешивать фольклор с устной литературой» [10, 9].

первичного фольклора как одного из наиболее поздних форм проявления первичного фольклора как такового³⁷.

Объем предлагаемой нами работы огромен. В нем обязательно должны участвовать не только музыковеды, но и программисты специалисты в области больших данных. Тем не менее, если бы такая база данных была создана, то с ее помощью мы могли бы получить большой массив данных, выходящих далеко за пределы изучения собственно интонационного ритма. По сути, такая база позволила бы нам взглянуть новыми глазами на всю историю и теорию музыки. Одновременно она бы могла внести существенный вклад в работу по методам распознавания музыкальных жанров, стилей, эпох и т. д. с помощью компьютерных технологий.

Третье дополнение к теории интонационного ритма предполагает развитие междисциплинарных связей, а именно взаимодействие аналитического музыковедения уже с биологическими дисциплинами — с физиологией человека и животных, биоакустикой, изучающей формы вокального поведения животных, хрономедициной и нейрокогнитивистикой. Процесс восприятия и исполнения музыки, о каком бы типе ритма мы ни говорили, предполагает достаточно сильную телесную вовлеченность. Но, насколько мы видим, в интонационном типе ритмики эта вовлеченность имеет специфические черты и потому играет особую по сравнению с другими типами ритма роль. Поскольку именно интонация является порождающим эту систему феноменом, мы предложили обозначить это направление несколько спорным, по сути, промежуточным, рабочим названием «изучение “телесного интонирования” или еще точнее “интонирования телом”». Казалось бы, наука накопила здесь обширный корпус знаний, и многочисленными исследованиями доказано, что, когда человек или животное вокализирует (а человек еще и играет на разных музыкальных инструментах) и когда человек воспринимает звуки самого разного характера, в этих процессах активно или пассивно задействован не только вокальный тракт, но так или иначе все тело, регулируемое центральной нервной системой. Для более глубокого понимания феномена интонационного ритма нам нужны более детальные целевые исследования, изучающие, что именно и как происходит в нашем теле, когда мы вовлечены в контакт с музыкой, воплощающей закономерности интонационного ритма, например, слушаем или сами исполняем плач или причет, слушаем или играем пьесы со свободно-импровизационной ритмикой и т. д.

Здесь опять-таки открывается обширное поле для изучения. Науке еще предстоит экспериментально верифицировать взаимосвязь между разными участками слуховой, моторной и других отделов коры головного мозга, а также ниже лежащих структур, и их роль в восприятии и продуцировании разных типов ритма. Учитывая гибкость процессов в центральной и периферической нервной системе, к по-настоящему верифицированным нейрокогнитивным теориям, которые будут разделяться широким кругом ученых, мы придем не скоро. Ждут последовательного изучения и вопросы сложнейшей полиритмии, возникающей в результате взаимодействия разных типов биоритмов в человеческом теле, а также участие их в процессах вовлечения реципиента в музыкальный ритм (на разных уровнях) при слушании или исполнении музыки с разным типом ритма, разными темпами и т. д.

Данное направление исследований выходит далеко за пределы традиционно понимаемого музыкознания. Однако без изучения телесного поведения во всей его комплексности мы рискуем не понять подлинную природу (в данном случае природу в самом прямом, физиологическом и нейрокогнитивном, смысле слова) интонации воспроизводимой и слышимой. Изучаться данные вопросы должны с обязательным участием физиологов и

³⁷ «Трехчленная периодизация истории музыки и поэзии представляет собой лишь общую схему. Существуют переходные эпохи (как эпоха XIV-XVI веков) и эпохи, где скрещиваются разные стадии... <...> Первичный фольклор, соответствующий эпохе первобытнообщинного строя, охватывает огромный период и проходит большой путь развития. <...> От <...> первобытной музыки очень далеко до русского фольклора, формирование которого мы должны отнести к *последней ступени первичной эпохи*» [9, 226].

нейрокогнитологов, однако крайне важно участие музыковедов во избежание упрощения как предъявляемого стимульного материала, так и получаемых в итоге результатов. Другим важным ограничением данных исследований является сильное влияние хода эксперимента и приборов на получаемые результаты. Возможно, когда мы сможем снимать показания дистанционно, не влияя на естественность поведения испытуемого (будь то исполнитель или слушатель), полученные результаты начнут приближаться к тем, что могли бы быть получены в условиях глубинного вовлечения реципиента в музыкальный процесс во всей полноте его реакций (в том числе танцевально-двигательных) без сдерживающего и искажающего влияния эксперимента.

Однако у музыковедов есть ниша, где изучение «телесной интонации» можно начинать уже сейчас, — это непосредственные наблюдения за телесным поведением как исполнителей, так и вовлекающихся слушателей. Зафиксированные на видео формы телесного поведения могут служить материалом для дальнейшего обсуждения как с музыковедами, так и со специалистами из области психологии или биологии. С нашей точки зрения, методы наблюдения не исчерпали своего потенциала и могут оказаться весьма результативными. Будучи дополнены статистическим анализом, эти методы не только дадут более ранние результаты (по сравнению с нейромузыковедческими), но в дальнейшем могут быть скоординированы с последними.

Начав работать в данном направлении, мы пришли к первым, еще очень осторожным выводам, сделанным на основе обобщения собственного жизненного опыта наблюдения за поведением людей, вовлеченных в слушание музыки. Эти наблюдения не являются научными выводами в строгом смысле слова, однако они могут стать точкой отсчета для проведения дальнейших документированных экспериментов, которые смогут их опровергнуть или подтвердить.

Итак, по нашим наблюдениям, одними из наиболее типичных элементов телесного поведения при исполнении и восприятии музыки с квантитативной и особенно с квалитативной (регулярно-акцентной) ритмикой являются ритмичные движения рук (включая кисти и пальцы) и ног (например, притопывание или пританцовывание в такт), головы, иногда корпуса в целом. У музыкантов, владеющих тем же инструментом, который они слышат в исполнении, часто просматривается рефлекторное движение пальцев, как бы играющих свою партию. Нередко движения пальцами наблюдаются и у слушателей, играющих на иных инструментах, особенно фортепиано, а также у слушателей, не владеющих никакими инструментами, но предпочитающих отбивать ритм не ногами, а пальцами рук.

Фоновые наблюдения за людьми, которые, сидя за столом, слушают музыку (например, концерт легкой музыки в кафе), показали, что для отбивания ритма ими чаще всего используются пальцы правой руки (за исключением большого); некоторые люди отбивают только такт, однако обычно не всей ладонью, а в опоре третий палец. Интересно, что левая рука значительно реже используется для отбивания ритма. Мы объясняем данный феномен тем, что правая рука является ведущей у большинства людей. Тем интереснее будут эксперименты с левшами, для кого отбивание ритма рукой окажется естественной и востребованной телесной реакцией: какой рукой они будут пользоваться?

В целом, восприятие музыки с квантитативной или квалитативной (тактовой) ритмикой, как нам представляется, сопровождается легкими формами двигательной активности, которая распределена по телу достаточно равномерно, но наиболее зримо выражена в конечностях. При этом ритмика «телесного интонирования» явственно стремится к совпадению с музыкальным метроритмом.

Иную картину можно наблюдать при исполнении и восприятии образцов интонационной ритмики. Такие важные черты интонационного ритма, как отсутствие отчетливой счетной доли, относительная иррегулярность построений, приводят к понижению предсказуемости ритмических построений. Закономерно, что здесь гораздо чаще наблюдаются трудности в

процессе телесного вовлечения в данный тип ритма, особенно у слушателей, нерасположенных к восприятию подобной музыки.

Обратимся к более детальному рассмотрению того, какие телесные реакции может вызывать интонационный ритм. Для простоты описания вниманию читателя будут предложены данные из наблюдений автора над собой и некоторыми исполнителями и слушателями.

Часто (но не всегда) данный тип ритмики располагает к сидячей позиции что у исполнителя, что у слушателя. Движения конечностей здесь, как правило, вторичны. Руки могут быть спокойно расположены на коленях, либо опущены (особенно у исполнителей). У слушателей может наблюдаться сближение зоны рук и лица: руки могут подпирать подбородок, слегка прикрывать рот или находиться в зоне лба. В ногах фактически нет никакой особой активности, они, как правило, расслаблены (а в ситуации плачевых форм может даже ощущаться ситуация, когда ноги как бы подкашиваются).

Основной зоной движения и одновременно зоной импульсов является зона груди (на основании личного опыта мы готовы предположить, что это зона солнечного сплетения). Сами импульсы подобны глубинным толчкам, которые могут приводить к раскачиванию корпуса, чаще сдержанному, равномерно-плавному, производящему впечатление ухода в медитативно-трансное состояние. Ритм таких покачиваний корпусом может никак не соотноситься с мерностью «интонационной стопы».

Как уже говорилось, приведенные описания сделаны, прежде всего, на основе собственных наблюдений. Однако сходную картину обрисовывает Ю. Фридьеси, изучая формы литургического пения в еврейской традиции ашкенази: «Традиционно чтение молитв сопровождается волнообразными движениями тела, и это движение подчеркивает (или создает контрапункт) музыкальной пульсации. Мелодия, кажется, плывет над телесной и музыкальной пульсацией довольно свободно, ее ритмические паттерны не обязательно соответствует какому-либо из этих регулярных пульсов. Эти комплементарные метроритмические ощущения подобны волнам: они иррегулярны, однако же производят на нас впечатление связанных невидимой силой, что объединяет их в единое целое» (перевод наш — С. Ч.) [24, 16].

Основываясь также на данных самонаблюдения автора, приведем описание и другого варианта телесного поведения, связанного с системой интонационного ритма. Это более сильные толчки, частично напоминающие судорожные зажимы и дальнейшее расслабление различных отделов тела. Иногда такие движения даже напоминают легкие формы конвульсий, что, кстати, заставляет нас вспомнить еще раз о наблюдениях Закса. Нередко такие «всхлипывающе-судорожные» движения могут сопровождаться и мерным покачиванием корпуса (особенно в позиции корпуса сидя). Зоной импульса вновь выступает зона солнечного сплетения, однако распространяться такие импульсы могут в самые разные отделы тела, приводя, например, к вскидыванию, а затем сбрасыванию рук, оседанию в изнеможении всем корпусом (вплоть до приседания на землю) и т. д. Наглядным примером сходных описаний могут выступать формы проявления «телесной интонации» при исполнении ритуальных плачей. В силу изменения социальных норм на пути к современности, в частности культивирования сдержанности, эта практика почти утрачена у славян (хотя частично зафиксирована на фотографиях конца XIX – начала XX века и изредка встречается и сегодня³⁸), однако она еще наблюдается у цыган³⁹.

³⁸ Более подробно см.: [34].

³⁹ Особенно ценным было общение по данному вопросу с сотрудницей Института этномузыкологии при Словацкой Академии наук Яной Белишевой, специализирующейся на изучении цыганской культуры в Словакии. Попутно автор выражает сердечную признательность Российскому министерству образования и науки и Словацкому Министерству образования, науки и спорта за грантовую поддержку исследования «Изучение форм проявления интонационного/свободного ритма в фольклоре западных славян» (октябрь-ноябрь 2015 года) в рамках билатеральной программы научного сотрудничества Россия — Словакия, а также Словацкой национальной

Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм:
к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

Однако позиция сидя не является единственной. Так, во время кликаний (например, во время гуканья в славянских травницах) обычно преобладает позиция корпуса стоя. Руки нередко подняты к лицу и помогают посылать звуковой сигнал⁴⁰. Но и здесь хорошо заметно, что основной двигательный импульс связан с дыхательным центром, при этом интонирование происходит как бы рывком, звук единым толчком вырывается из груди, что отражается и на поведении тела.

В формах проявления «телесного интонирования» в рамках системы интонационного ритма просматривается та же тенденция к иррегулярности, что и в музыкальном материале, а также вполне соответствующая этой иррегулярности несимметричность движений. Если для «телесного интонирования», сопровождающего регулярно-акцентную ритмику, характерно стремление к ритмическому «унисону», то в этой системе гораздо чаще наблюдаются проявления полиритмии в движении разных частей тела, а также между движениями тела и музыкой.

Безусловно, на этом пути нам предстоит еще набрать много материала⁴¹, прежде чем будут сформулированы итоговые утверждения. Однако рискнем выдвинуть гипотезу, предлагающую объяснение, почему интонационный ритм тяготеет к нерегулярности. Ритмизация в любых ее формах является типичным механизмом оптимизации и экономии усилий в функционировании различных систем, в том числе систем человеческого организма. Нарушения регулярности в системе интонационного ритма связаны, возможно, с более активно проявляющейся полиритмией биоритмов человеческого тела, когда разные ритмы как бы перечат друг другу, в результате чего мерность постоянно колеблется в некоем временном диапазоне, но так и не превращается в регулярную мерность.

Данную гипотезу невозможно проверить, используя только наблюдения. Ее подтверждение требует уже собственно физиологических и хрономедицинских исследований. Тем не менее, подобное теоретическое построение позволяет объяснить отсутствие четкого пульса и в то же время наличие определенной, пусть и колеблющейся, меры у «интонационному стопы». Кроме того, данное объяснение согласуется с нашими наблюдениями за полиритмией двигательной активности как при пении, так и при слушании образцов интонационной ритмики. Если данная гипотеза подтвердится, то мы получим объяснение природы интонационного ритма, которое пока не удастся получить в рамках одного только музыкознания.

При всей необычности для музыкознания данного аспекта исследований изучение «телесной интонации» представляется нам очень важным направлением, причем особенно при

программе стажировок по поддержке мобильности студентов, аспирантов, преподавателей университетов, исследователей и артистов — за грантовую поддержку исследования «Верификация качественных и количественных методов при исследовании ритма (на примере изучения интонационного ритма)» (февраль-июль 2017 года).

⁴⁰ Видеоиллюстрацию гукания можно увидеть в первых кадрах данного постановочного видео: <https://www.youtube.com/watch?v=XERFfzD06UE>. Несмотря на постановочность, первые кадры весьма точно отражают прием звукоизвлечения, наблюдавшийся автором на концертах фольклорных коллективов в Словакии во время исполнения травниц, а также описанный Х. Урбанцовой (Hana Urbanová) в монографии «Травницы — луговые песни на Словенщине» («Trávničky — ľudské piesne na Slovensku», 2005) [36].

⁴¹ Одной из причин, затрудняющих изучение «телесного интонирования», является тот факт, что в архивах разных стран хранятся преимущественно аудиофайлы; тогда как количество видеофиксаций оказывается меньшим на несколько порядков. Однако мы уже упоминали, что система интонационного ритма (часто в опоре на концепцию звука как «пятна») встречается и в музыке XX – начала XXI века, в частности в джазе, во многих современных экспериментальных произведениях, где временное развертывание не предписывается какими-либо длительностями или иными временными знаками, но регламентируется именно указаниями по телесному поведению. В качестве примера приведем ту же «интуитивную музыку», как ее понимал Штокхаузен и его последователи. В этом секторе видеоматериалов намного больше, и хотя телесное поведение здесь намного раскрепощеннее, наши наблюдения также показывают высокую значимость зоны солнечного сплетения как своеобразного генератора импульсов для тела.

рассмотрении системы интонационного ритма, в частности потому, что данная система сформировалась когда-то в рамках обрядовых практик, где телесное поведение играло чрезвычайно важную роль. Одновременно, вероятно, именно изучение нюансов телесного поведения (как в его видимых глазу, так и в его скрытых, психофизиологических формах проявления) сможет пролить дополнительный свет на особенности организации музыкального языка — развертывания формы во времени, природы «доладовой» организации, на которую большое влияние оказывали экстрамузыкальные факторы (например, касающиеся физиологических особенностей человека, особенностей «сюжета» обряда и т. д).

Заключение

Встраивая нашу модель в общую систему идей в области музыкознания в целом, еще раз повторим, что мы развиваем традицию отечественной науки, в рамках которой было предложено обоснование теории свободного ритма не путем «негативных» формулировок (фиксация того, от чего свободный ритм отказывается), а путем формулировки сущностных закономерностей, обуславливающих функционирование данного типа *системы музыкального мышления*. Тем не менее, мы не предлагаем отказаться от термина «свободный ритм», потому что считаем, что термины «свободный ритм» и «интонационный ритм» соотносятся с разными смысловыми полями, только частично пересекающимися.

Под интонационным ритмом мы понимаем особую систему, охватывающую (в целостности и взаимосвязи) все три уровня музыкальной ткани⁴². Микроуровнем, базой этой системы является концепция звука-«пятна» со своими «расплывчатыми», нестабильными характеристиками. Мезоуровень этой системы представлен последовательностью «живых» синкретичных «интонационных стоп», организация которых подчинена закономерностям как музыкальным, так и экстрамузыкальным, причем в этой последовательности еще не выделились в самостоятельные и независимые системы высотный и ритмический аспекты музыкальной организации. Закономерно, что на макроуровне формы в целом для интонационного ритма характерна своего рода «открытая форма», которая творится здесь и сейчас и формируется зачастую множеством экстрамузыкальных факторов (особенно физиологическими и сюжетно-обрядовыми).

Под свободным же ритмом мы предлагаем понимать ритм, отличающийся повышенной свободой, причем эта свобода проистекает из двух типовых случаев. В первую группу образцов свободного ритма входят самые разнообразные формы ритмических импровизаций. Важно осознавать, что импровизация может происходить в рамках любой системы, в том числе количественной и качественной. Статус импровизации оказывается противоречивее всех в системе интонационного ритма. С одной стороны, эта система глубоко связана с принципом импровизационности, для нее характерны самые гибкие правила построения ритма с точки зрения музыкального и вербального воплощения. С другой стороны, если мы внимательно рассмотрим экстрамузыкальные факторы, регулирующие характер воплощения этой системы (прежде всего, обратим внимание на психофизиологическую регуляцию), то мы увидим, что они как раз достаточно стабильны. «Успех», талантливость в исполнении плача или в выкрикивании гуканья связан не только с музыкальными данными исполнителя, но и с его умением владеть своим телом и психикой, вводить себя в соответствующие состояния. Очевидно, что это связано совсем не с нарушением правил, а, наоборот, с соблюдением специальных экстрамузыкальных правил.

⁴² Если мы посмотрим на другие системы (тактометрическую, количественную системы), то мы увидим, что и в них есть та же целостность и взаимосвязь данных трех уровней, но построены они уже по другим принципам, в частности, потому, что в их основе лежит иной «первоэлемент» — иная концепция звука.

Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм:
к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

Другая большая группа музыкальных текстов, в которых обнаруживается феномен свободного ритма, включает в себя произведения, отражающие многочисленные переходные состояния между разными типами ритмики, например, переходы от квантитативности к регулярно-акцентной ритмике или наоборот. Сохранение обоих терминов с уточненными их смысловыми полями позволит сохранить преемственность с обширной литературой по свободному ритму (особенно зарубежной)⁴³ и одновременно уйти от эклектичности и рыхлости традиционного западного подхода к данному явлению.

Несмотря на то, что система интонационного ритма достаточно часто встречается и в современной музыке, мы предполагаем, что именно интонационный ритм являлся фундаментом для развития стадильно более поздних типов ритмики — квантитативных и квалитативных. Так же и концепция звука-«пятна» представляется нам наиболее архаичной в интонационно-акустических практиках (несмотря на ее проявления по сегодняшний день). В дальнейшем же, как мы полагаем, одни культуры пошли по пути развития от расплывчатого звукового «пятна» — через усиление дискретизации — к звуку-тону. Это в итоге привело к развитию квантитативных и квалитативных систем, точнее, формирование данных систем мышления и трансформация концепции звука шли в теснейшей взаимосвязи⁴⁴. Но в других культурах (иногда только в отдельных жанрах) модель звука-«пятна», наоборот, закрепились и развилась в интонационно-акустические традиции, культивировавшие в большей мере континуальное, процессуальное начало в музыке, а также микроартикуляцию, нежели установку на дискретизацию⁴⁵. Показательно, что в итоге именно эти музыкальные практики оказались столь востребованными и в академической, и в авангардно-популярной традиции конца XX – начала XXI века.

При предлагаемом расширении концептуальных рамок ритмических явлений, мы можем рассматривать систему интонационного ритма как бесконечно разнообразную по возможностям преломления в самых разных музыкальных практиках и одновременно предполагающую некую единую методологию анализа. Безусловно, последняя нуждается в дальнейшем развитии, в апробации на разном материале, во взаимодействии с иными научными дисциплинами.

Впереди нас ждет объемная и кропотливая работа по экспериментальной верификации сформулированной модели, причем в ходе этой работы особую роль будут играть междисциплинарные связи и новые методы исследования. С нашей точки зрения, насущной и уже хорошо осознаваемой задачей современного музыкознания является анализ развития музыки не только в контексте культуры, но и в контексте эволюции человека как биосоциального вида, сформировавшегося на Земле. Подходя тем самым вплотную уже к

⁴³ Показательно, что в зарубежной науке начала XXI века также наблюдается движение к более внятной артикуляции категории «свободный ритм». Например, Х. Урбанцова, анализируя свободный ритм в словацких травницах, выделила «три типа временных отношений в них: 1) аддитивный ритм (относительно регулярная пульсация мельчайшей временной/ритмической единицы); 2) аддитивно-дивизивный ритм (относительно регулярная пульсация временной/ритмической единицы на среднем уровне, которая делима); 3) иррегулярный ритм» (перевод наш — С.Ч.) [35, 380]. Фактически исследовательница вплотную подошла к проблемам импровизации внутри системы (первый подтип свободного ритма), перехода из одной системы в другую (второй подтип), и выделению собственно интонационного ритма (третий подтип). Показательно, что в личной беседе с автором Ханна проявила активный интерес к предложенной нами методологии рассмотрения вопроса.

⁴⁴ В частности, достаточно типичная мелодическая фразировка, имеющая подъем в центральной части и опадение к концу фразы, рассматривается нами как своеобразный «отголосок» системы интонационного ритма, а точнее усвоение и «переплавка» особенностей данной системы в стадильно более поздних типах музыкальных систем.

⁴⁵ Указывая на тенденцию в сторону дискретизации или континуализации, мы имеем в виду лишь преобладание дискретного или континуального начала, но не полное доминирование одного и отсутствие другого, так как и то, и другое начало играет, по нашим наблюдениям, чрезвычайно важную роль в обработке информации в нашем мозге.

метатеории — не только метроритма, но музыки в целом, — мы предлагаем в ее основу положить *взаимосвязь*, с одной стороны, этапов *развития* человеческого *мышления*, в котором постепенно совершенствуются акты различения и артикуляции воспринимаемых феноменов, — и, с другой стороны, *звуковой культуры* как частной формы проявления сознательной (и бессознательной) деятельности человека. На этом фоне когнитивные и особенно нейромусиковедческие исследования представляются нам очень перспективным направлением.

Если передовое музыкознание конца XIX – XX веков последовательно перешло от трактовки ритма в рамках «своей» (актуальной на то время) метроритмической системы к историзированной трактовке ритма в рамках развития компаративистики (хотя при этом чаще всего использовались рамки музыкального искусства, культивирующего музыкальный звук как тон), то современный тренд состоит в том, чтобы перейти к многовариантной трактовке ритма в рамках музыкальной антропологии и когнитивистики и вписать полученные результаты в общую систему знаний о процессах натуркультурной коэволюции. На этом пути нас ждет еще множество интереснейших открытий, позволяющих лучше понять не только особенности различных форм музыкальной организации, но и приблизиться к более ясному пониманию природы человека.

Литература

1. *Афонина Н. Ю.* Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке : Пособие по теории музыки. Санкт-Петербург: Союз художников, 2003. 48 с.
2. *Берталанфи Л. фон.* Общая теория систем — критический обзор // Исследования по общей теории систем: Сборник переводов / Общ. ред. и вст. ст. В. Н. Садовского и Э. Г. Юдина. М.: Прогресс, 1969. С. 23–82.
3. *Львов А. Ф.* О свободном или несимметричном ритме. СПб., [Печ. А. Бауман], 1858. 18 с.
4. *Павлова П. А.* Ритмические особенности малого знаменного распева в певческой практике старообрядцев: на материале казанской традиции : дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2009. 346 с.
5. *Смирнова Е. М.* Еще раз об интонационной ритмике и феномене протяжности // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 1 (3). С. 135-141.
6. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: тип. А. Дарре, 1888. 383 с.
7. *Тимофеев Л., Тронский И., Штокмар М.* Стихосложение // Литературная энциклопедия. [В 11 т.] Том одиннадцатый: [Стансы — Фортегуерри] / Ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов; Гл. ред. А. В. Луначарский; ученый секретарь Е. Н. Михайлова М.: Художественная литература, 1939. С. 63-77.
8. *Уёмов А. И.* Системный подход и общая теория систем. М.: Мысль, 1978. 272 с.
9. *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сборник статей / сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский М.: Искусство, 1972. С. 221-273.
10. *Харлап М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
11. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен : сборник статей. Вып. 1 / Ред.-сост. [и авт. предисл.] Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. С. 370-421.
12. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сборник статей / Сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 48-104.
13. *Холопова В. Н.* Ритмика // Холопова В. Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. СПб.: Лань, 2002. С. 106-183. (Учебники для вузов. Специальная литература).
14. *Чащина С. В.* Дебюсси: в поисках архаического музыкального языка (черты системы ритмо-интонационного параллелизма в творчестве композитора) // Текст художественный: в поисках утраченного : Междисциплинарный семинар — 5, [посвященный памяти видных ученых — Ю. К. Кона и П. А. Руднева, 29-30 марта 2002 г.]: Сб. науч. материалов / [Редкол.: Л. А. Купец и др.]; [М-во культуры Рос. Федерации, М-во образования Рос. Федерации, Петрозав. гос. консерватория, Кар. гос. пед. ун-т]. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 2002. С. 303-312.
15. *Чащина С. В.* Звук-саунд-сонор как основа музыкальной архитектоники // Парадигма: философско-культурологический альманах. Вып. 15 / гл. ред. М. С. Уваров. СПб: Изд-во СПбГУ, 2010. С. 106-115.
16. *Чащина С. В.* Инструментальное творчество Клода Дебюсси: от звука-атома к звуку-процессу // Материалы Международной научной конференции «Музыковедческий форум 2012» [19-22 ноября 2012 г.] / Российская академия музыки имени Гнесиных; сост. Л. О. Акопян, В. Б. Валькова. URL: <http://test.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf> (дата обращения: 23.05.2018).

17. *Чащина С. В.* Концепция музыкальной длительности : На примере инструментального творчества Клода Дебюсси : дис. ... канд. иск. 17.00.02. СПб, 2000. 350 с.
18. *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. [В 2 вып.] Вып. 1. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. 218 с.
19. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние; Ин-т проблем малочисл. народов Севера [и др.]. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
20. *Askin N., Mauskapf M.* What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music. // *American Sociological Review*. 2017. Vol. 82. Issue 5 (October). P. 910-944.
21. *Cemgil A.T., Kappen B., Desain P., Honing H.* On tempo tracking: Tempogram Representation and Kalman filtering // *Journal of New Music Research*. 2000. Vol. 29. No. 4. P. 259-273.
22. *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. Issue 2 (June). P. 323-332.
23. *Fillon T., Simonnot J., et al.* Telemeta: An open-source web framework for ethnomusicological audio archives management and automatic analysis // *DLFM 2014. 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology*, 12th September 2014, London, United Kingdom : *Proceedings / Chairs B. Fields, K. Page*. New York, NY: ACM, 2014. P. 9-16. (ACM International Conference Proceedings Series, ACM Press). URL: https://www.researchgate.net/publication/280384348_Telemeta_An_open-source_web_framework_for_ethnomusicological_audio_archives_management_and_automatic_analysis (дата обращения: 23.05.2018).
24. *Frigyesi J.* The variety of styles in the Ashkenazi liturgical service // *Jewish Studies Program — Central European University. Yearbook. II. Yearbook 1999 – 2001 / Central European University*. URL: <https://jewishstudies.ceu.edu/sites/jewishstudies.ceu.edu/files/attachment/basicpage/70/02frigyesi.pdf> (дата обращения: 14.11.2016). [= *Frigyesi J.* The variety of styles in the Ashkenazi liturgical service // *Jewish Studies at the Central European University. II. Yearbook (1999-2001) / Ed. A. Kovács*. Budapest: CEU Press, 2001. P. 30-51.]
25. *Frigyesi J.* Preliminary thoughts toward the study of music without clear beat: the example of ‘flowing rhythm’ in Jewish Nusah // *Asian Music*. 1993. Vol. 24. No. 2: Spring/Summer. P. 59-88.
26. *McKay C.* Automatic Music Classification with jMIR : Ph.D. thesis. Montreal, 2010. 600 p. URL: <http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musictech/mckay10dissertation.pdf> (дата обращения 23.05.2018).
27. Patent No.: US 7,003,515 B1. Consumer Item Matching Method and System. Int. Cl. G06F 17/30 / Inventors: Glaser W. T., Westergren T. B., Stearns J. P., Craft J. M.; Assignee: Pandora Media, Inc. Appl. No.: 10/150,876. Filled: May 16, 2002. Date of Patent: Feb. 21, 2006. 2 p., 4 draw. sheets, 8 col. <https://patentimages.storage.googleapis.com/e1/a9/23/baf4042d666dc6/US7003515.pdf> (дата обращения: 23.05.2018).
28. *Prockup M., Ehmann A. F., Gouyon F., Schmidt E. M., Celma O., Kim Y. E.* Modeling Genre With The Music Genome Project: Comparing Human-Labeled Attributes And Audio Features // *Proceedings of the 16th ISMIR Conference, Málaga, Spain, October 26 - 30, 2015 / Ed. by M. Müller and F. Wiering*. [Málaga]: [ISMIR], 2005. P. 31-37. URL: http://ismir2015.uma.es/Articles/276_Paper.Pdf (дата обращения: 23.05.2018).

Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм:
к проблеме методологических подходов в современном музыкознании

29. Prockup M., Ehmman A. F., Gouyon F, Schmidt E.M., Kim Y. E. Modeling musical rhythm-at-scale with the music Genome project // 2015 IEEE Workshop on Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics (WASPAA). 18-21 Oct. 2015 / IEEE, IEEE Xplore Digital Library. URL: <https://ieeexplore.ieee.org/document/7336891/>. (дата обращения: 23.05.2018).
30. Sachs C. Rhythm and Tempo. A Study in music history. N. Y.: W. W. Norton and Co, 1953. 391 p.
31. Sachs C. World history of the Dance / transl. by B. Schönberg. New York: Norton, 1965. ix, 469 p.
32. Tagg F. Music's Meanings: a modern musicology for non-musos. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press (MMMSP), 2012. 710 p.
33. Tolbert E. D. The musical means of sorrow: the Karelian lament tradition : Ph.D. diss. Los Angeles, 1988. 434 p.
34. Urbancová H. Iconography of Funeral Rituals: Lament, Gesture and Ritual Role // Musicologica Istropolitana VII : Ročenka Katedry hudobnej vedy, [Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave] / Ed. by M. Hulková;. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2008. S. 51-76.
35. Urbancová H. Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávniciach // Slovenská hudba. Roč. 28. 2002. Č. 3-4. S. 336-380.
36. Urbancová H. Trávnice — lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru. Bratislava: AEPRESS, 2005. 322 s.