И.С.БАХ

ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ

«СИНТЕТИЧЕСКИЙ УРТЕКСТ»

Концепция и комментарии Михаила Аркадьева

И.С.БАХ
ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ

«СИНТЕТИЧЕСКИЙ УРТЕКСТ»

Концепция и комментарии Михаила Аркадьева

И.С. БАХ

ГОЛЬДБЕРГ–ВАРИАЦИИ

«Синтетический уртекст»

Концепция
и комментарии
Михаила АРКАДЬЕВА

Москва
Издательский Дом
"КОМПОЗИТОР"
2002

ББК 85.313 (2) 7
Б 30

Исследование М.А. Аркадьева, известного пианиста и ученого, доцента кафедры специального фортепиано РАМ им. Гнесиных, кандидата искусствоведения, представляет собой трактат о музыкальном языке И.С. Баха. Автор выдвигает ряд новаторских идей и формулирует базовые принципы самостоятельной работы пианиста и педагога с клавирными уртекстами И.С. Баха. Названная «синтетическим уртекстом» нотная часть трактата рассчитана на непосредственную практическую работу музыкантов и представляет по сути принципиально новый тип фортепианной редакции. Она трехслойна: включает три полных текста «Гольдберг-вариаций», начиная с «чистого» баховского уртекста с последовательным усложнением редакторских указаний во 2-м и 3-м слоях.

В исследовании излагается авторская концепция музыкального времени, метроритма, артикуляции в новоевропейской музыке в целом, и в сочинениях Баха в особенности. Вводится ряд новых понятий, позволяющих не стандартно взглянуть на структуру и историю новоевропейского музыкального языка.

Издание предназначено для пианистов, теоретиков, педагогов, широкого круга музыкантов, а также для гуманитарной интеллигенции, интересующейся практическими и философскими проблемами музыки.

Б $\frac{4905000000—002}{082(02)—2002}$ Без объявл.

ISBN 5–85285–229–5

© Издательский Дом "Композитор", 2002 г.

Светлой памяти моей мамы
Мариам Марковны Левиной-Аркадьевой

ОДИННАДЦАТЬ ПРИНЦИПОВ ПРИ РАБОТЕ ПИАНИСТА С КЛАВИРНЫМИ УРТЕКСТАМИ И.С. БАХА

Этот раздел предназначен прежде всего для пианистов, поэтому в предлагаемых принципах элемент «аутентизма», особенно интересный для тех, кто хочет играть Баха только на клавесине или клавикорде, присутствует минимально.

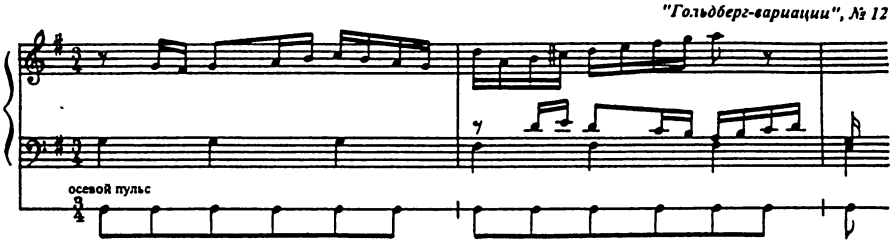
Перед вами конкретные рекомендации для тех, кто не намерен утруждать себя сложными теоретическими построениями. По существу, эти рекомендации можно сразу использовать в практических целях, не углубляясь в два других, обремененных наукой раздела. (Это, однако, не значит, что для понимания и применения предлагаемых принципов не требуется хотя бы некоторое интеллектуальное усилие. Но тут уж, друзья, ничего не поделаешь.)

Другими словами: **пианисты-прагматики — вперед!**

1. Принцип мелкого или «осевого» пульса

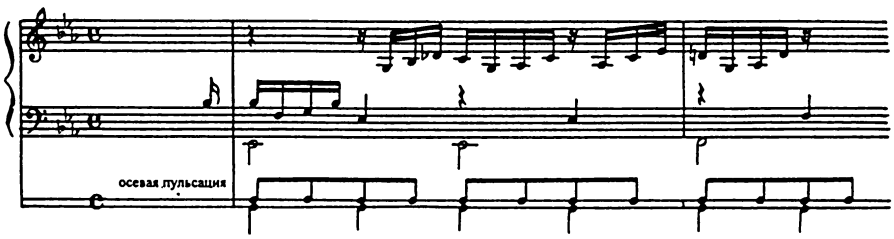
Этот важный и непростой для воплощения принцип опирается на совершенно иной, чем в эпоху классицизма, тип непрерывной пульсации. Если исполняя музыку венских классиков, важно чувствовать характерный тактовый и сверхтактовый пульс, то для барокко вообще и для Баха в частности необходимо пульсировать *внутритактовыми длительностями*. Единица осевого пульса выбирается, в основном, по принципу «среднего звена». Если, например, в произведении есть шестнадцатые, восьмые и четверти (распространенный у Баха случай), то осевым пульсом будут восьмые:

"Гольдберг-вариации", № 12

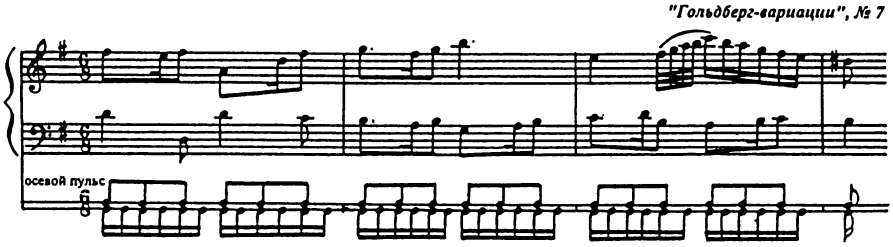


Часто при наличии более чем трех уровней длительностей возможно сосуществование двух соседних осевых пульсов, один из которых основной. Вообще, соседние длительности могут служить друг другу осевым пульсом. Примеры на двойную ось пульсации:

Французская сюита Es dur, Allemande



"Гольдберг-вариации", № 7



Если возникают сложности с определением пульса, нужно посмотреть, какие самые мелкие длительности в пьесе преобладают. В соответствии с ними осевым пульсом будет служить вдвое более крупная длительность (критерий, предложенный профессором А.А. Александровым).

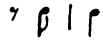
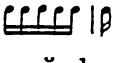
Важно также, что так называемые слабые, т. е. четные моменты осевого (психологического, а не звукового!) пульса (в метрах на 2 и на 4) должны ощущаться как не менее, *а часто и более «напряженные», чем нечетные и более спокойные «сильные» доли.* Подчеркнутость слабых долей пульса в барокко — непривычная, но характерная черта организации музыкального ритма. Она отдаленно может напомнить джазовую пульсацию, но тут крайне важно сохранять меру, что с таким успехом делает, например, Гульд.

Еще раз подчеркнем необходимость особого отношения исполнителя к психологическому пульсу. В процессе исполнения барочной музыки это — не безразличная и формальная сетка, а интенсивно, чрезвычайно энергично работающий психологический уровень. Пианист должен ощущать и творить пульс как нечто постоянно и активно присутствующее в нем, что отнюдь не просто. Необходимо большое волевое усилие для удержания *постоянства и энергии* непрерывного барочного пульса.

2. Принцип «усиленной артикуляции»

Это — самый общий принцип в подходе к проблемам произнесения баховской ткани на рояле, из которого вытекают остальные. Основные артикуляционные приемы при исполнении на рояле должны употребляться более обостренно и подробно. То, что ясно на клавесине благодаря «щипку» и на органе — благодаря четкому дискретному переключению механизма подачи воздуха, — на рояле имеет склонность к «смазыванию», особенно если опираться на распространенную догму о баховском legato. Для пианистов принцип такой: *чем подробнее артикуляционная работа пальцев, тем лучше.* Другое дело, что необходимо избегать эффекта «заштрихованной» музыки. Но это уж зависит от таланта исполнителя.

3. Принцип затакта

Это хорошо знакомый музыкантам принцип, но его реализация часто оставляет желать лучшего. Ямбичность, затактовость является преобладающим способом организации барочной ткани[1]. Затактовые мотивы представлены в различных формах — схематически от  до  и сложнее.

Основной формой мотивного потока является так называемый дважды затактовый мотив. Его общий вид таков:

Любой пассаж, гаммообразное движение или движение арпеджио должны произноситься как последовательность дважды затактовых и затактовых мотивов.

Для исполнительской реализации этой и подобных структур необходимо владеть двумя видами акцентуации: акцентом-«устоем» (т. е. метрическим акцентом) и акцентом-«неустоем» (т. е. неметрическим акцентом). Первый звук затактового мотива всегда специфическим образом акцентируется.Причем этот акцент должен ощущаться как *неустойчивый*, как акцент-импульс, который стремится к акценту, совпадающему с устойчивой или относительно устойчивой тактовой долей. Особенно важно владеть акцентуацией в дважды затактовых мотивах. Мотивы этого типа исполняются так, чтобы начальный акцент-импульс стремился к опорному заключительному через промежуточный опорный. В подобной структуре важна конфликтность акцентов:

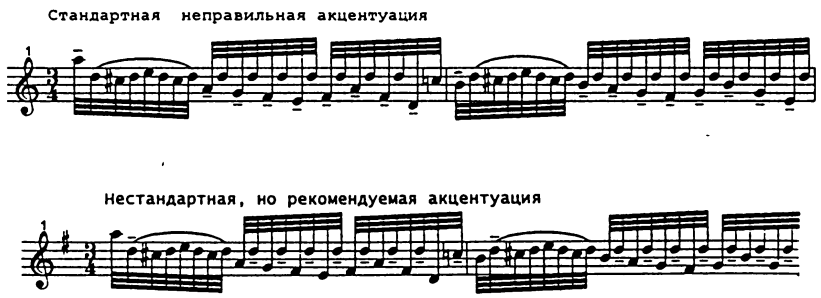
Артикуляцию затактовых мотивов необходимо осуществлять на всех ритмических уровнях мотивной ткани: от мотивов, изложенных целыми или половинками, до микромотивов в ткани тридцатьвторых или шестьдесятчетвертых. Баховская линеарная ткань в каждом голосе — это «поток затактов». Первый и третий принципы находятся в определенном конфликте между собой в процессе исполнения, что и придает баховской ткани особую экспрессию.

---

[1] Хореичность, обладая высокой знаковой нагрузкой (мотивы «страдания»), встречается гораздо реже.

4. Принцип «скрытого двухголосия»

Не менее знакомый музыкантам принцип, который, если присмотреться, является следствием предыдущего. Реализовывать его, с моей точки зрения, надо прямо ***противоположным*** способом, чем это обычно рекомендуется и делается. В скрытом двухголосии (обычно в ткани тридцатьторых, шестнадцатых или восьмых, когда один звук повторяется на одной высоте) акцентируются не те ноты, которые попадают на сильное время — они и так слышны, — а, наоборот, — на слабое время. Речь идет о начальных тонах скрытых затактовых мотивов. Тот голос, который стоит на месте, играется с акцентуацией (акцент-неустой). Она в некоторых случаях напоминает даже синкопированное звучание, что естественным образом воспроизводит звучание пустой струны (подобная фактура является следствием такого рода струнной техники):



5. Принцип «двойственной лиги» (принцип И. Браудо)

Этот принцип строится на противоречии между затактовой формой баховской ткани и, в основном, «хореическими» лигами, используемыми самим Бахом в «обозначенных уртекстах» («Страсти», мессы, кантаты и др.), то есть лигами, которые заканчиваются перед сильной или относительно сильной долей.

Роль таких лиг носит универсальный характер не только в музыке Баха, но и вообще во всей новоевропейской инструментальной музыке.

Здесь мы встречаем тип двойственной лиги, названной мною *парадоксальной*.

Ее необходимо исполнять с активным «выходом» из лиги. Это значит, что последняя нота или ноты, находящиеся под лигой, исполняются не как «хореическая тень», а как ямбический затакт к началу следующей лиги. Активный съём лиги носит **не кистевой, а пальцевой характер**. Как видим, здесь возникает еще один уровень конфликтности в баховской ткани, что нужно воспринимать как естественное и стилистически оправданное явление. Данный принцип можно дополнить сформулированной композитором В. Гениным рекомендацией — мелкая нота обычно **не связывается** лигой с более крупной по длительности нотой.

6. Принцип «многопорядковой лиги»

Этот принцип неразрывно связан с предыдущим и заключается в умении внутри лиги, покрывающей три, четыре и больше нот, «произносить» путем пальцевых микродвижений форму внутренних мотивов и лиг. Это придает игре насыщенность, особую дифференциацию, выразительность и тонкую противоречивость. Таким образом, осуществляется постоянный контроль исполнителя над «микроуровнем» ткани. Приведем образцы многопорядковых лиг:

7. Принцип синкопы

Любая синкопа на любом ритмическом уровне и в любом голосе всегда исполняется с небольшим акцентом в момент взятия и, как правило, за редким исключением, с *микроцезурой* перед ней. При этом «слышать» синкопу нужно **не столько в момент взятия, сколько в сле-**

дующий за этим момент метрической опоры. Такое «слышание» синкопы в следующий момент определяется умением пианиста воспринимать так называемую «вторую волну» звука. Пианист должен помнить: то, что слышит он, — будет слышать и аудитория.

8. Принцип «длинных нот»

Любая длинная нота, выписанная в тексте — половинка, половинка с точкой, целая и т. д., — **должна быть слышна и уметь жить и изменяться** на протяжении всей своей длительности. Для этого слух исполнителя специально концентрируется на элементах такого рода, а другие голоса как бы уходят в тень, что способствует бескомпромиссному звучанию длинных нот.

9. Принцип стереофонии или динамической полифонии

Этот принцип необходимо связать с предыдущим и обратить внимание на динамическую выделенность длинных нот, в то время как соседствующие голоса находятся как бы **«внутри», «в тени» длинной ноты**, что и создает эффект «стереофонии».

Громкостная динамика голосов в полифоническом произведении должна быть контрастна так же, как и артикуляция. Единая динамика всех голосов возникает обычно в заключительных кадансах, но в процессе развертывания ткани сочетание голосов должно образовывать «стереофонический» эффект, что обостряет слышимость полифонии. Интересно, что при «стереофоническом» исполнении (скажем, двухголосия), когда один голос произносится насыщенным и пластичным **f** плюс legato, а другой — **pp** и non legato или staccato, то слышимость **обоих** голосов, а отнюдь не только исполняемого **f**, возрастает.

10. Принцип «тихого staccatissimo»

Этот принцип может рассматриваться как несколько более «субъективный». В некоторых, хорошо известных случаях контрастной артикуляции, когда движение длительностей (чаще всего восьмых или четвертей) в басу обычно играется non legato или staccato, а в других голосах — legato, я рекомендую **обострять контраст до предела** и играть бас **тишайшим и острейшим, «обжигающим» staccatissimo.** Типичный пример — «Гольдберг-вариации», № 3.

Слышимость полифонии в таком случае усиливается во много раз. Эта рекомендация может рассматриваться как один из вариантов принципа стереофонии.

11. Принцип rubato

В баховском ритме желательно и даже необходимо пользоваться rubato. Но, как всегда, говорить о rubato труднее всего. Можно порекомендовать два типа агогических отклонений — а) «барочный», б) «классический».

Первый — представляет собой специфический для барокко прием, при котором все голоса, кроме мелодического (при фактуре, близкой к гомофонной), как например, во второй части «Итальянского концерта», движутся в строгом пульсе, тогда как мелодический голос (почти «произвольно», «импровизационно») чуть-чуть смещается по времени по отношению к «равномерно» двигающейся фактуре. Тонкое владение этим специфическим приемом «неодновременности» весьма желательно при игре барочной музыки.

Второй, «классический» тип агогических отклонений связан с агогикой самого пульса. Правила могут быть сформулированы так: 1). *Сильные доли тяготеют к микроагогической продленности.* 2). *Замедления в кадансах осуществляются за счет контроля над мелким, осевым уровнем пульса.* В самых распространенных случаях, если движение в кадансе идет четвертями, замедлять надо внутренний «незвучащий» пульс восьмых, если восьмыми, — пульс шестнадцатых.

Эти одиннадцать принципов никак не исчерпывают всего богатства баховской музыкальной речи. Они служат лишь вспомогательным средством в творческой работе над произведениями Баха. Впрочем, их роль достаточно универсальна, чтобы быть значимой как для «Маленьких прелюдий и фуг», так и для «Гольдберг-вариаций», «Искусства фуги» или «Музыкального приношения».

И.С. БАХ

«ГОЛЬДБЕРГ–ВАРИАЦИИ»

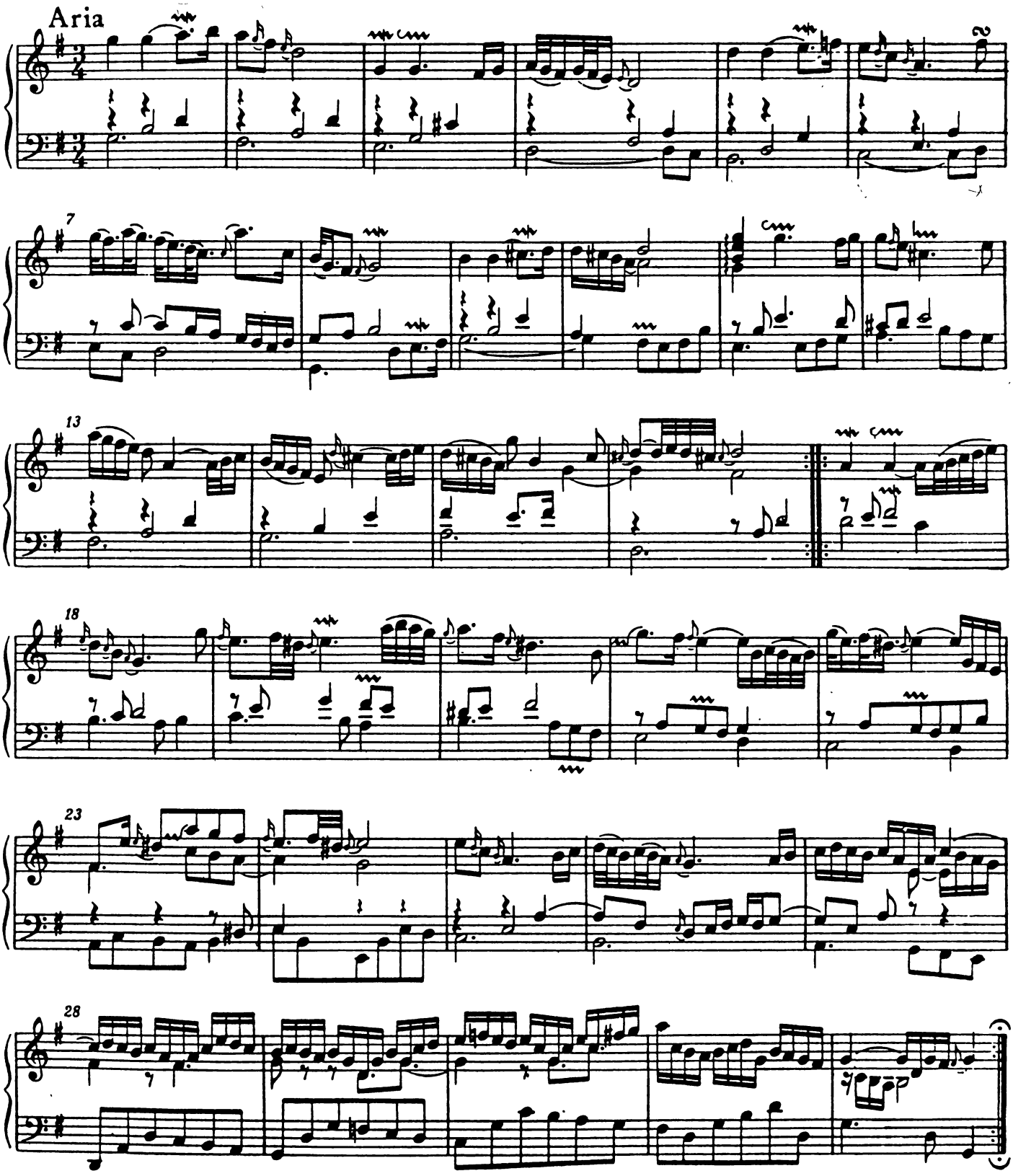
Синтетический уртекст

УРТЕКСТ

VEB Deutscher Verlag für Müsik, Leipzig, 1977

Aria mit verschiedenen Veränderungen

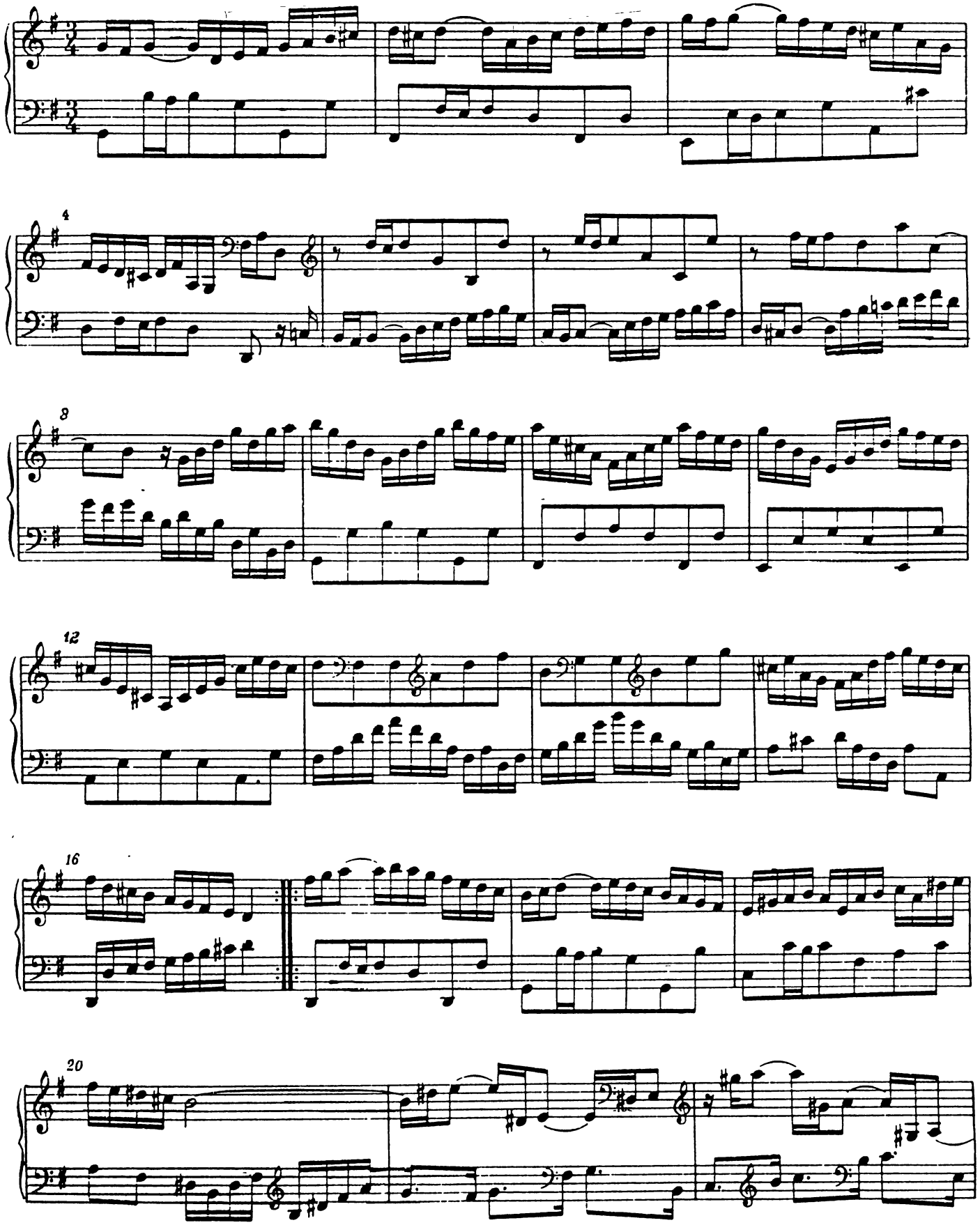
BWV 988

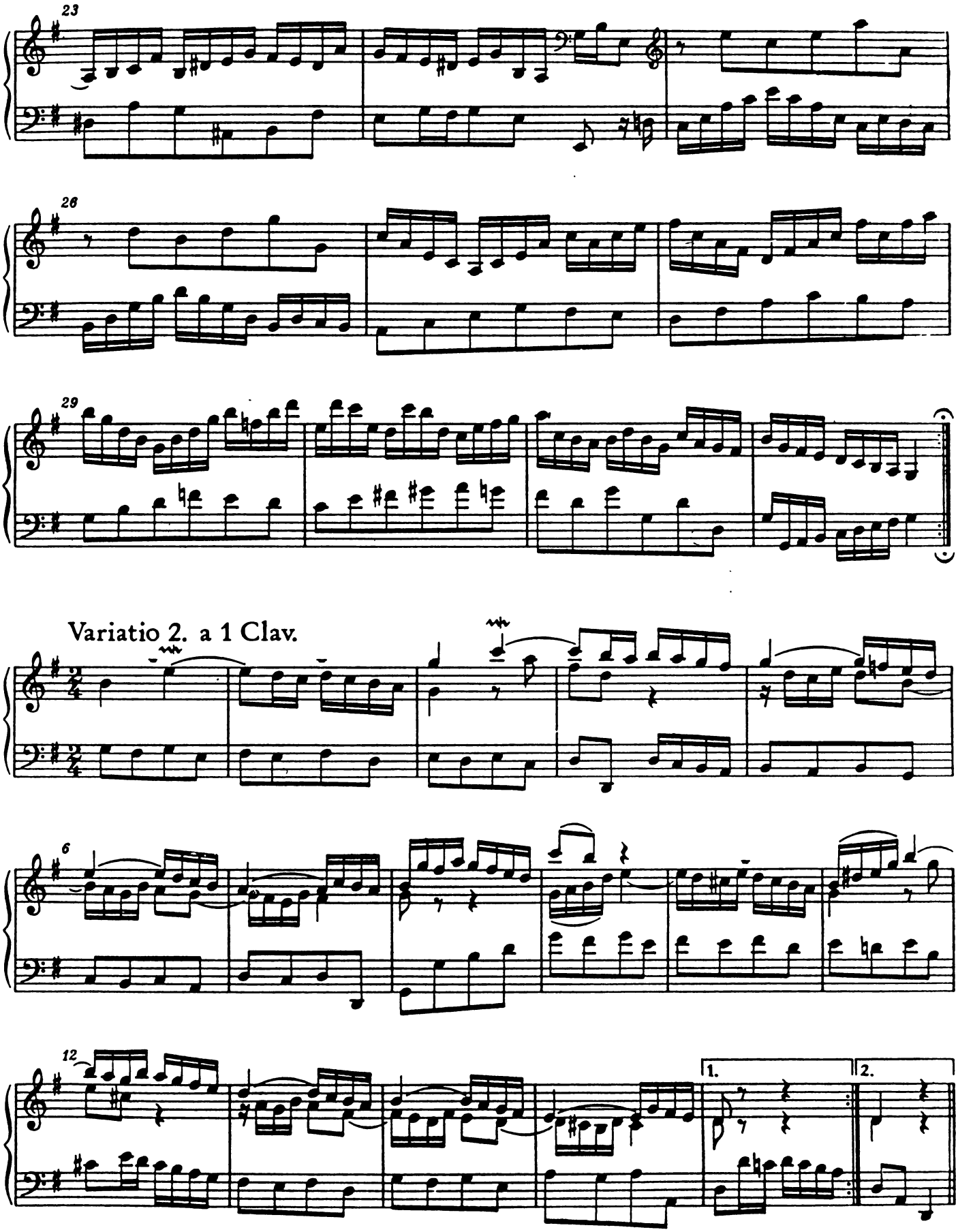


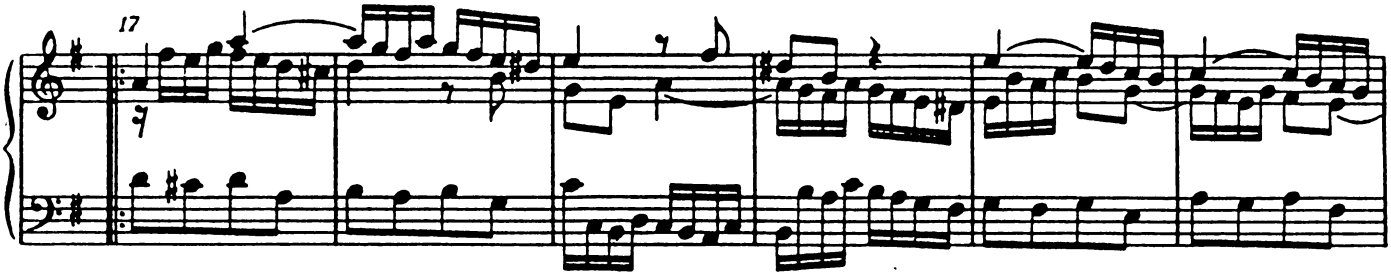
BA 5162
DVfM 8007

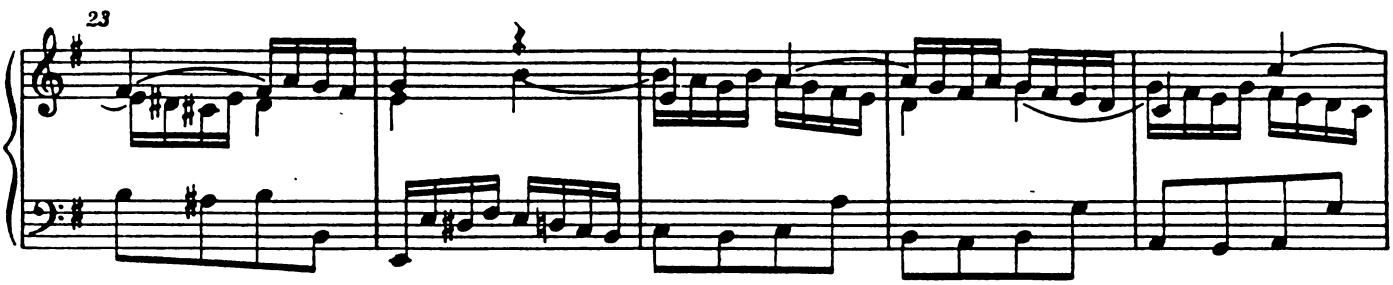
© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel und
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

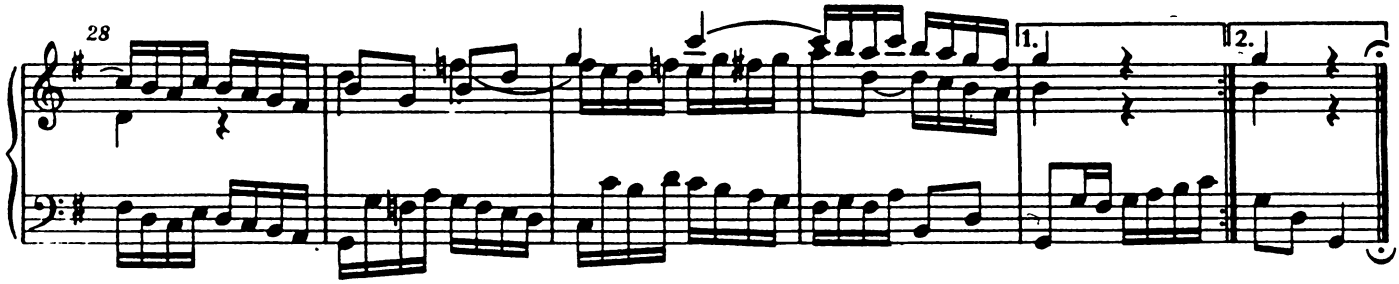
Variatio 1. a 1 Clav.



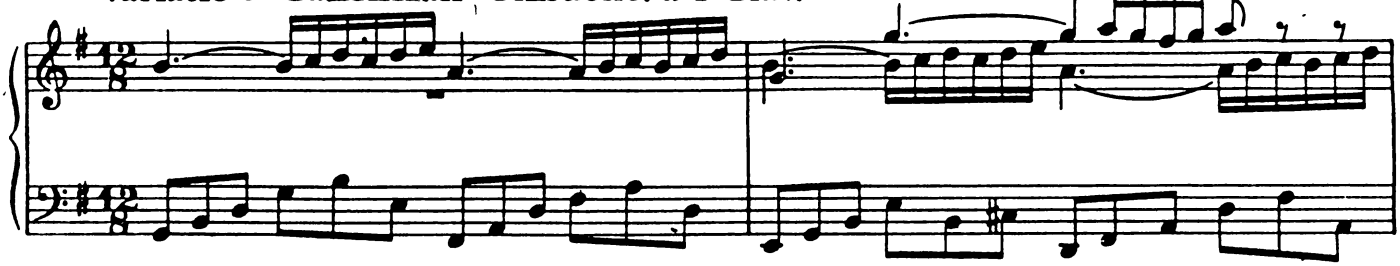

23
26
29
Variatio 2. a 1 Clav.
6
12
1.
2.

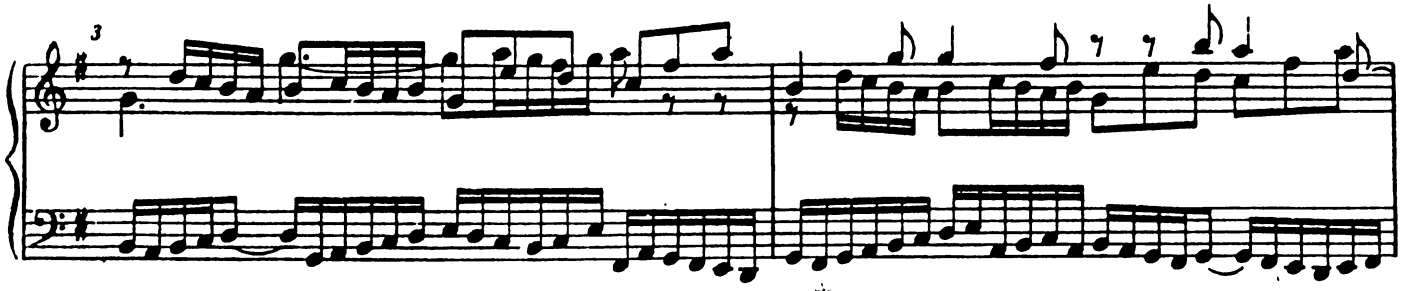


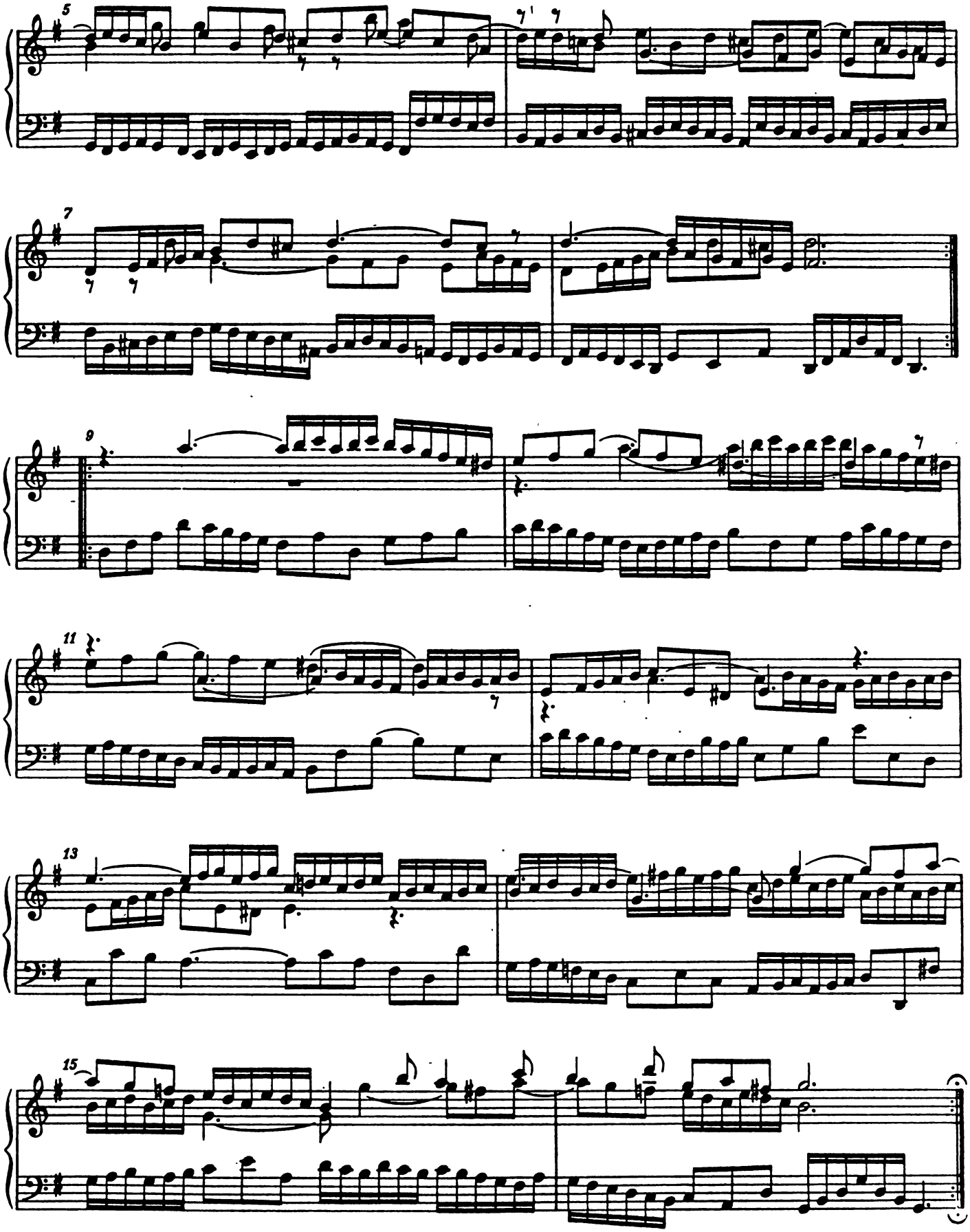




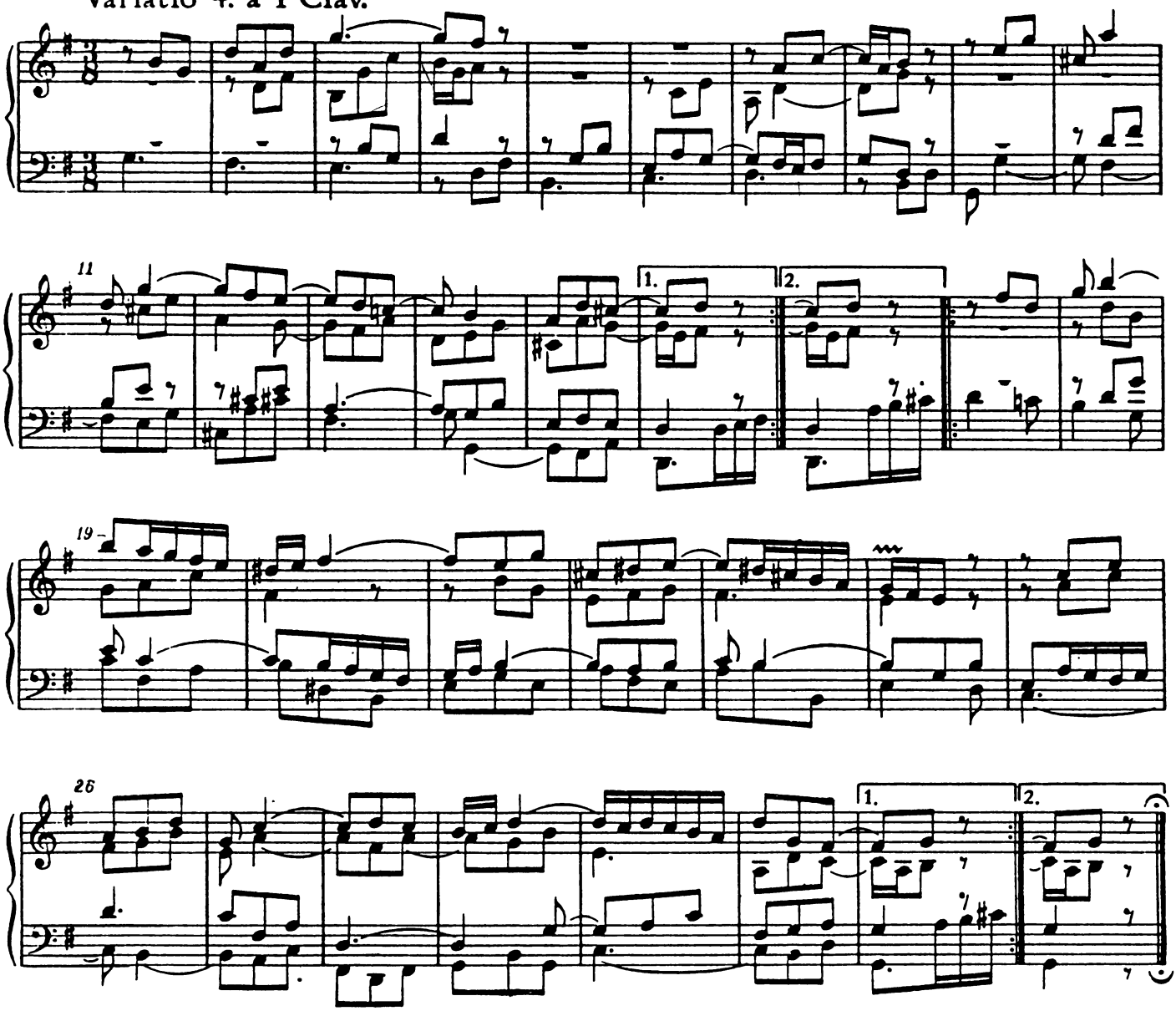
Variatio 3. Canone all' Unisuono. a 1 Clav.



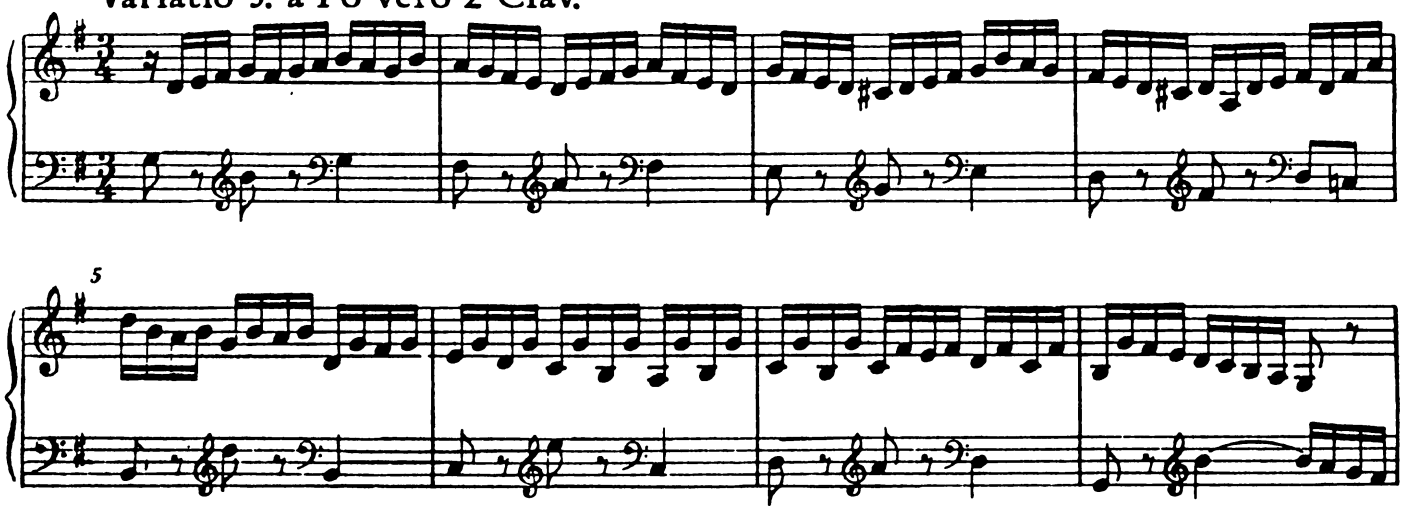


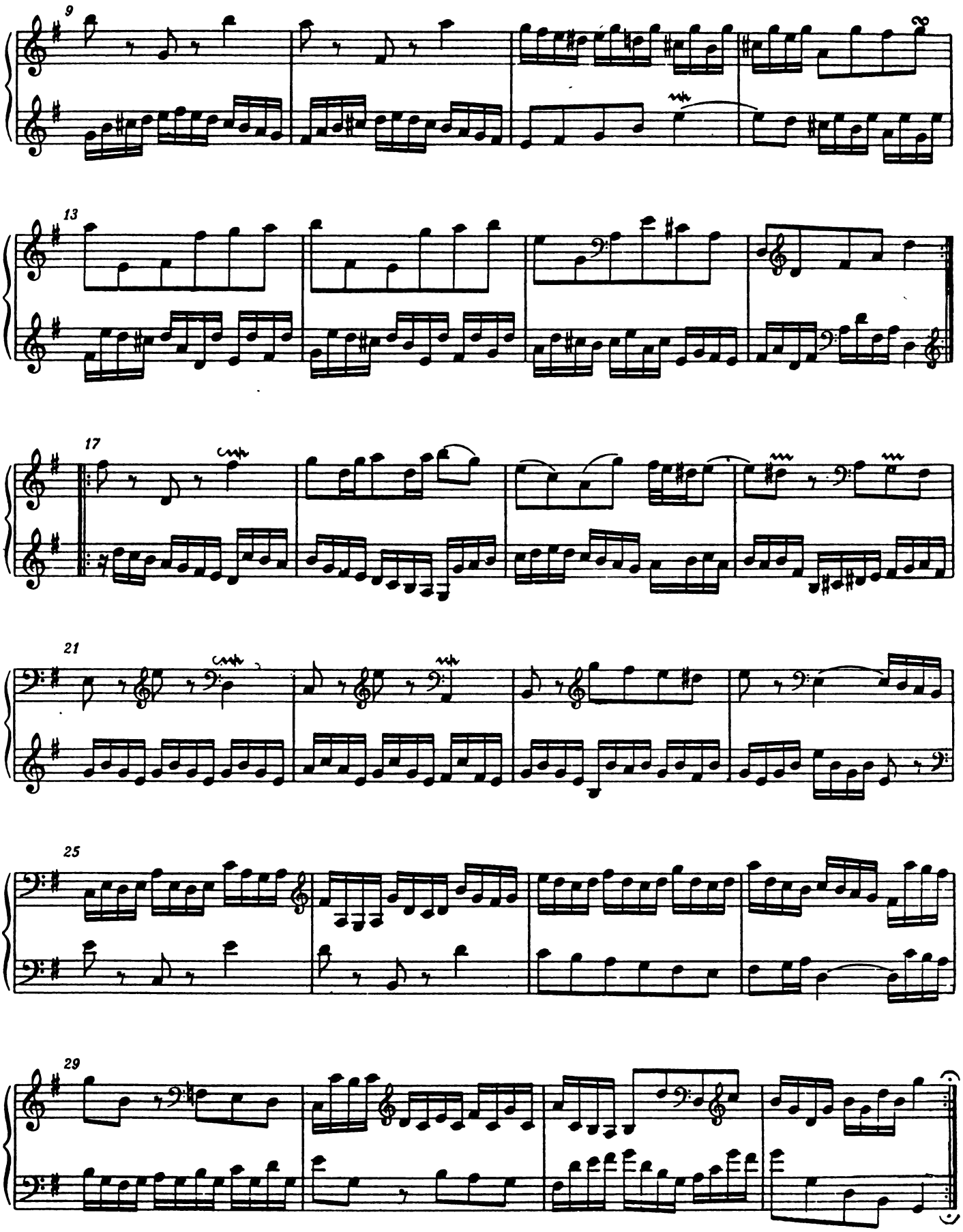


Variatio 4. a 1 Clav.

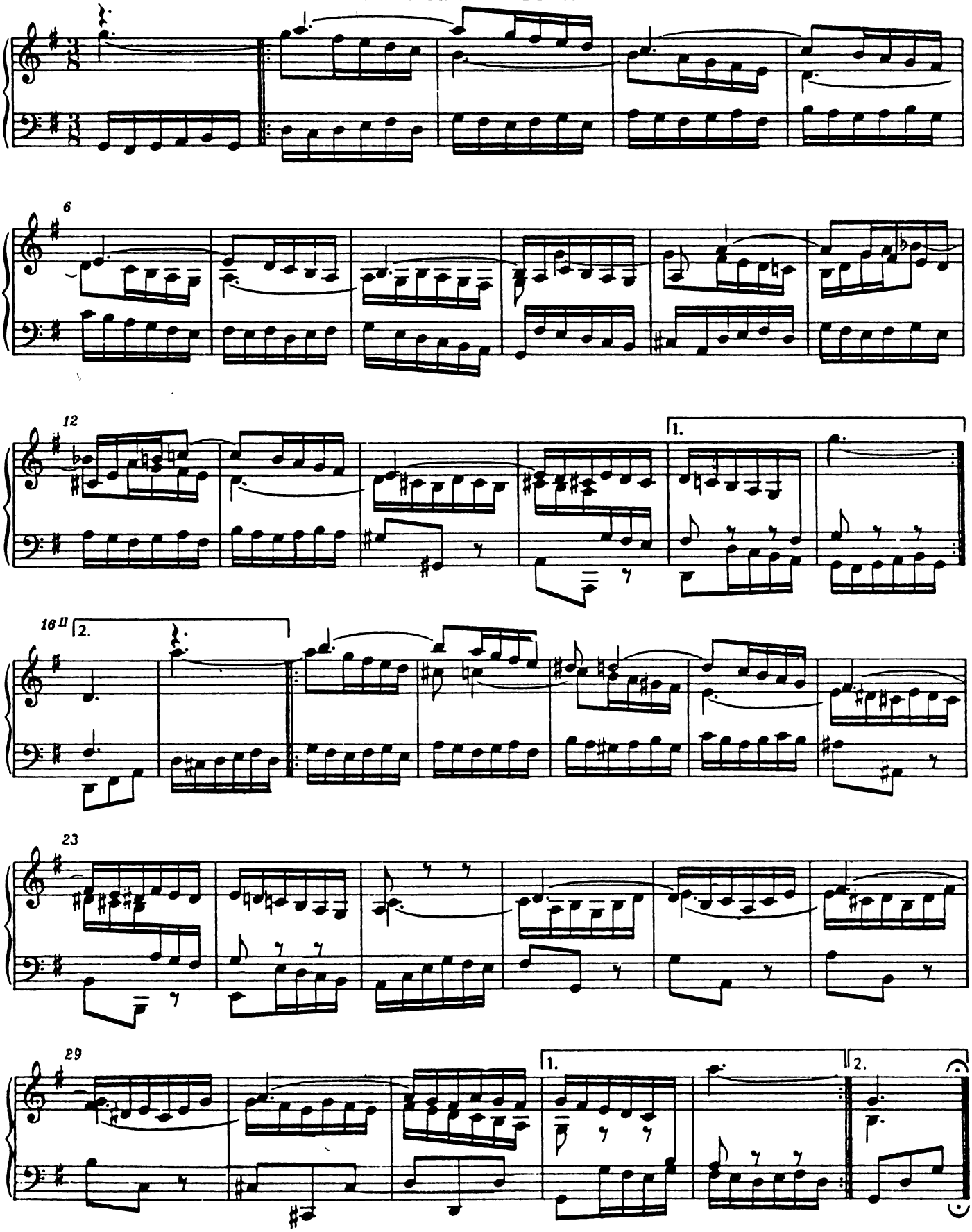


Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.



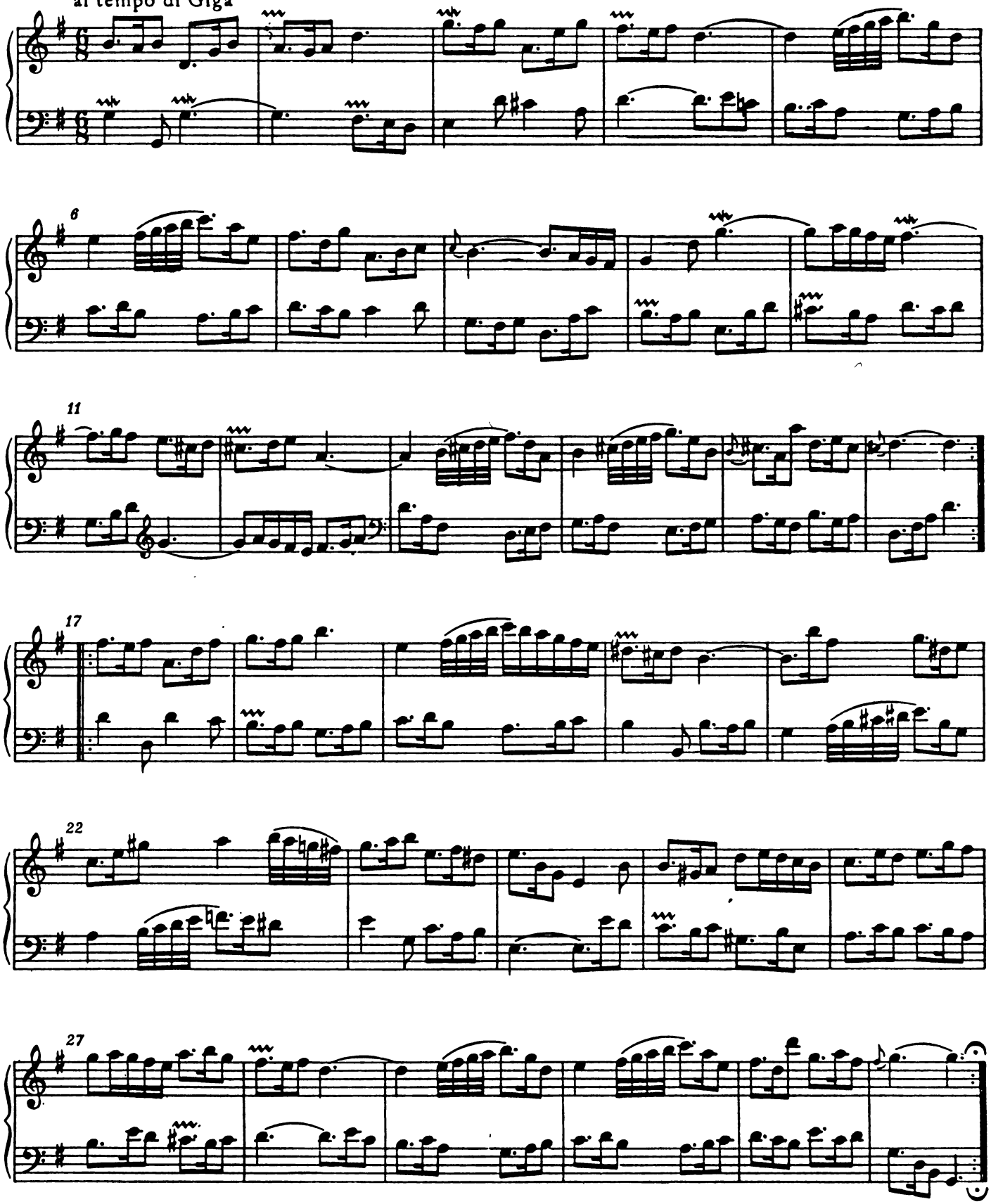

9
13
17
21
25
29

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

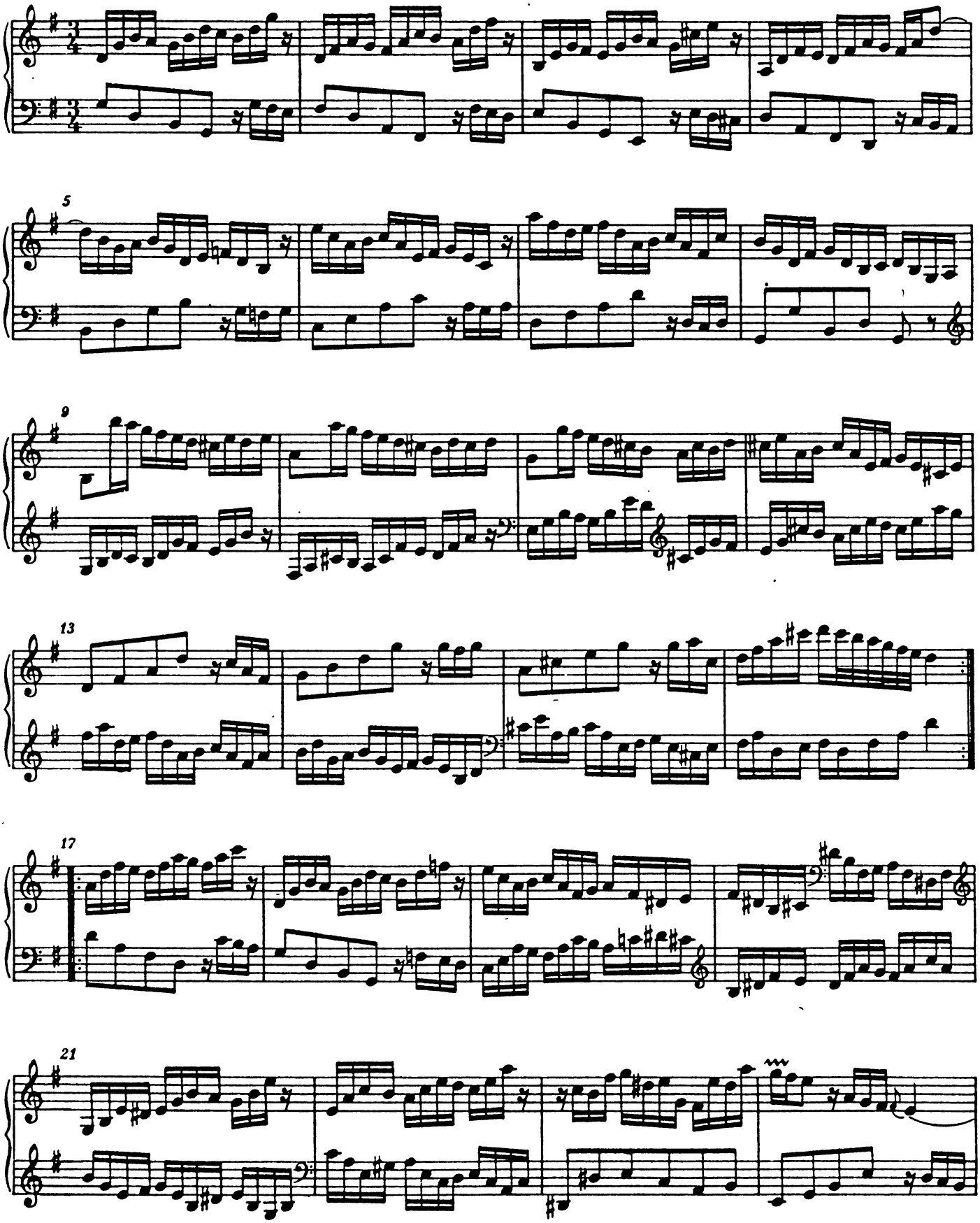


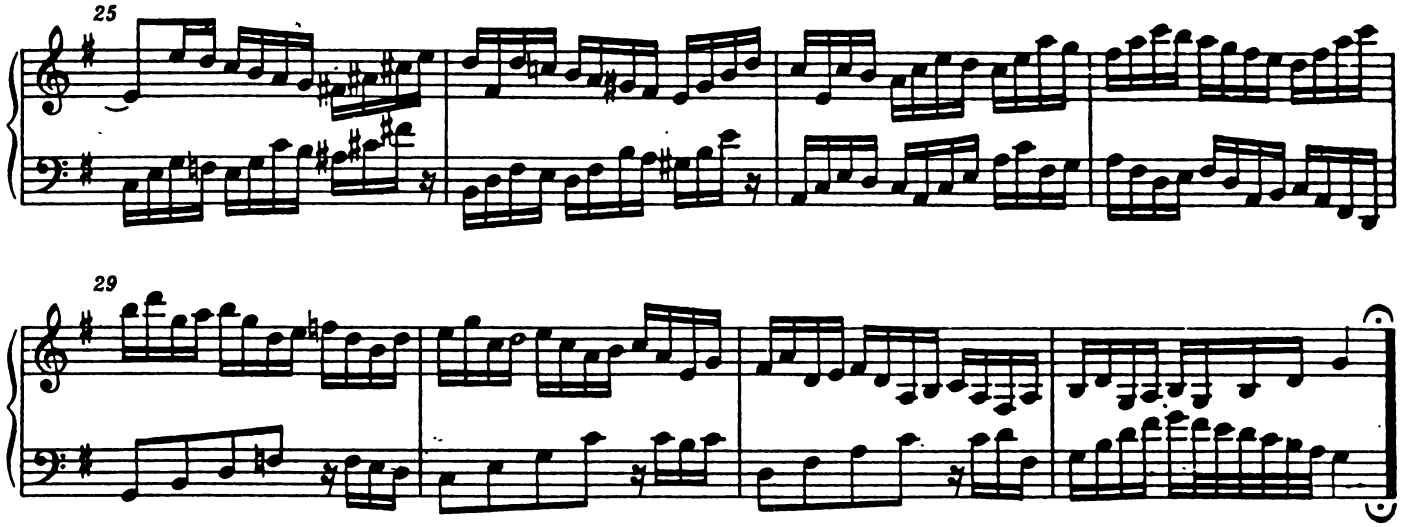
Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.

al tempo di Giga

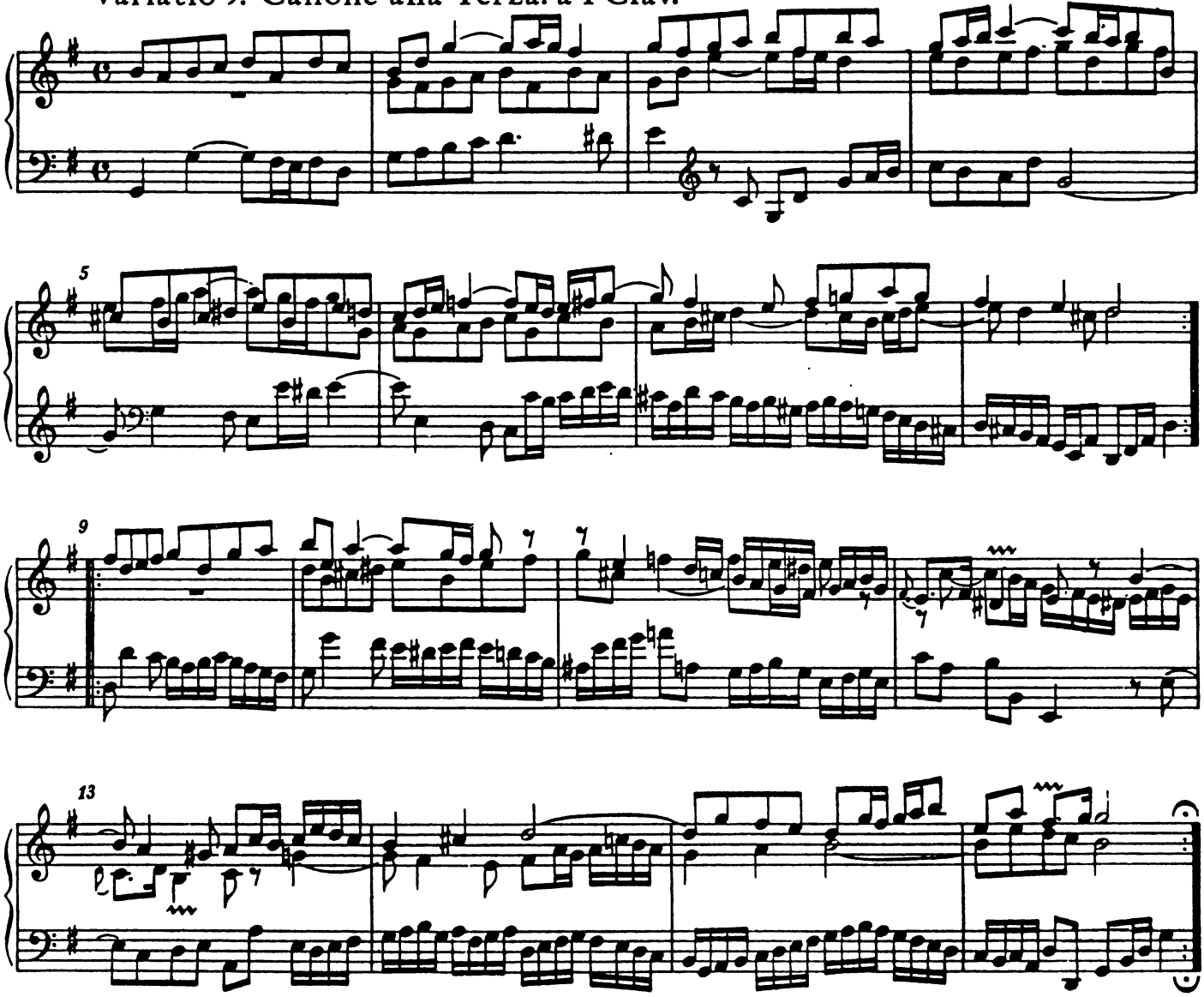


Variatio 8. a 2 Clav.

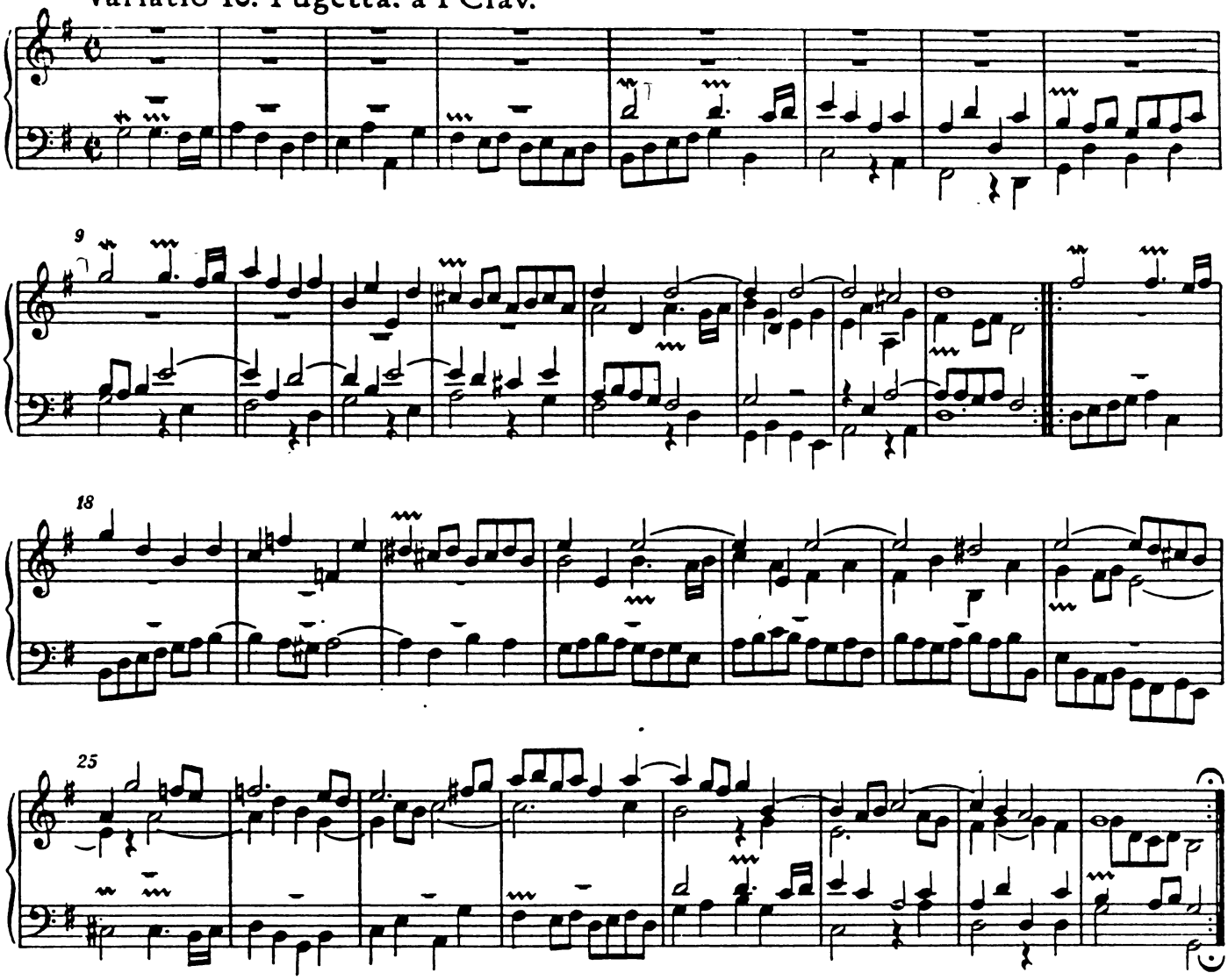




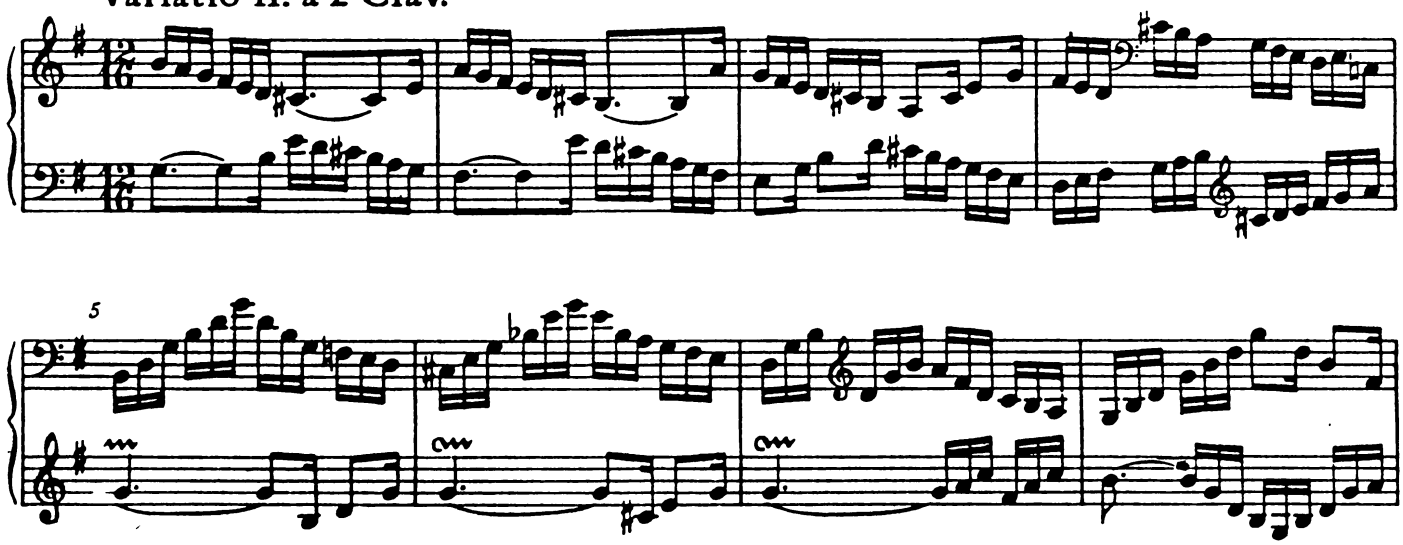
Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.

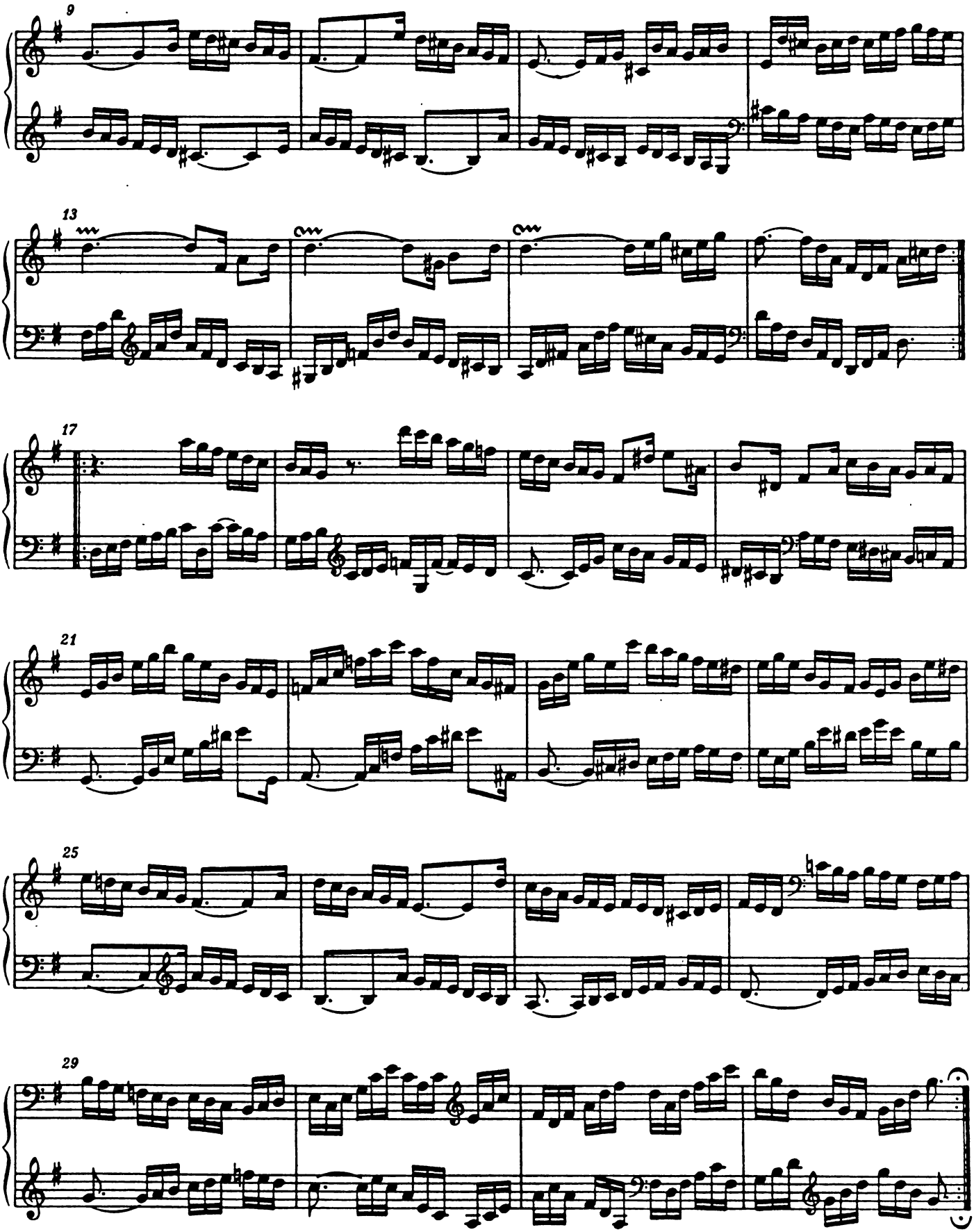


Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav.

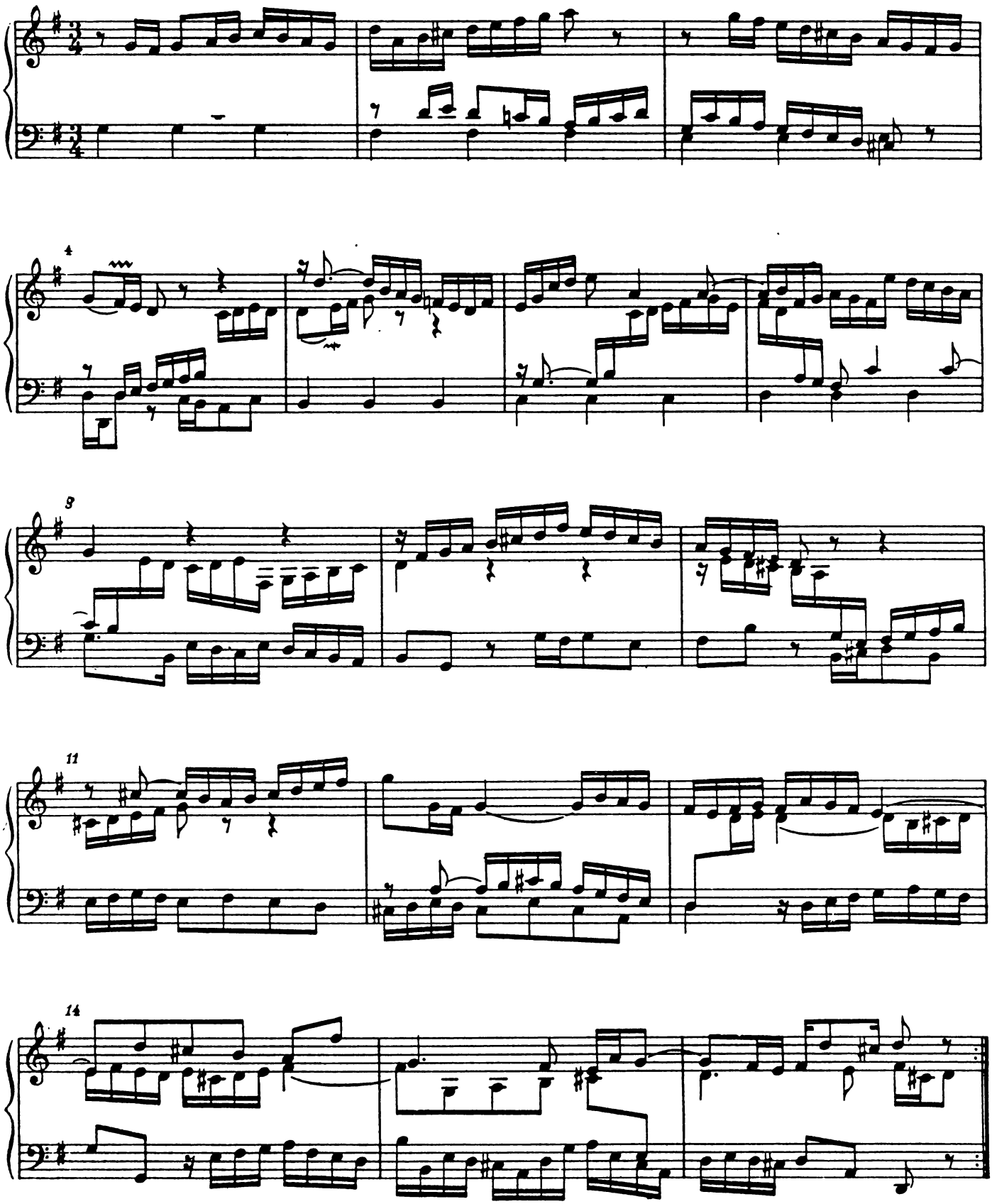


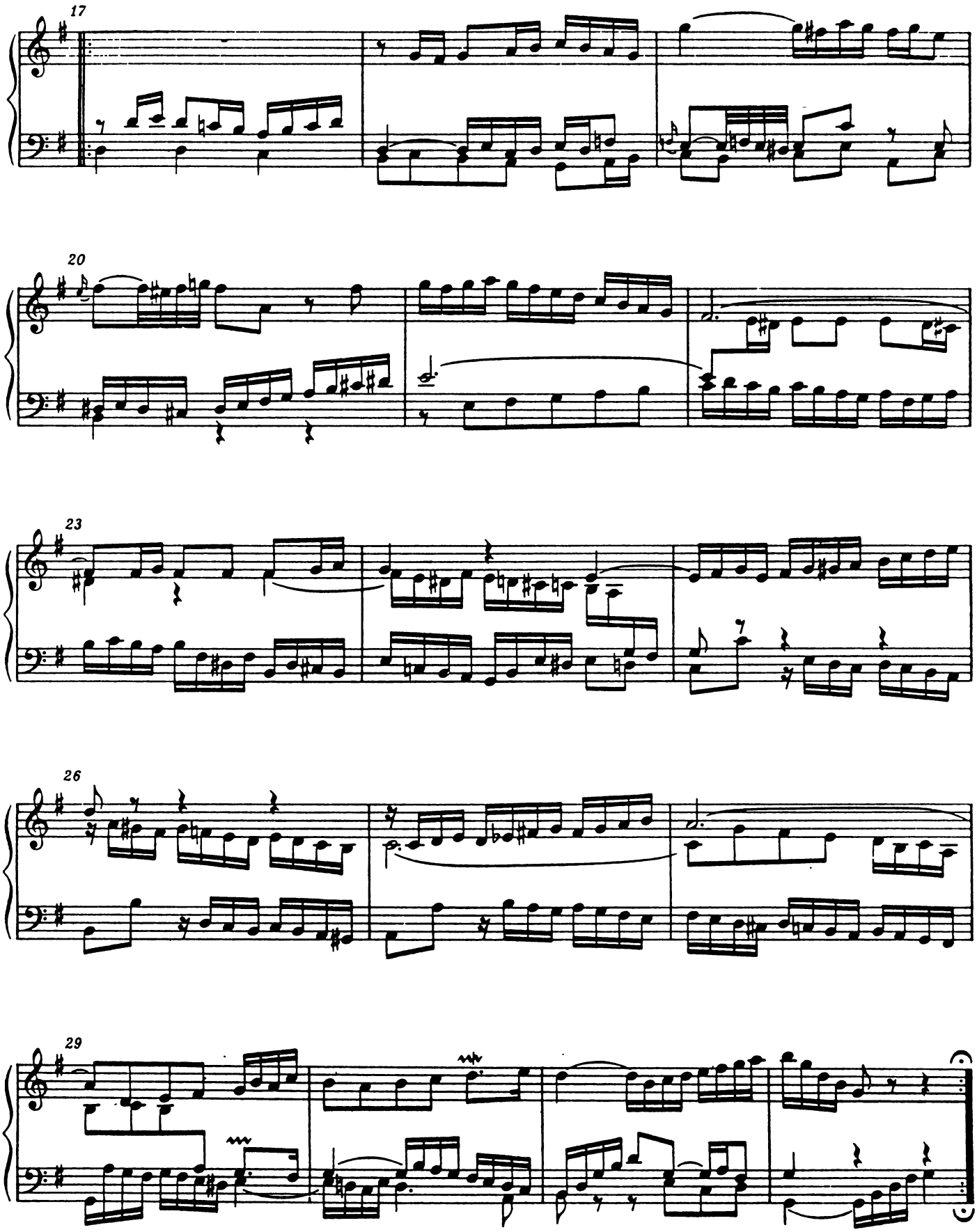
Variatio 11. a 2 Clav.



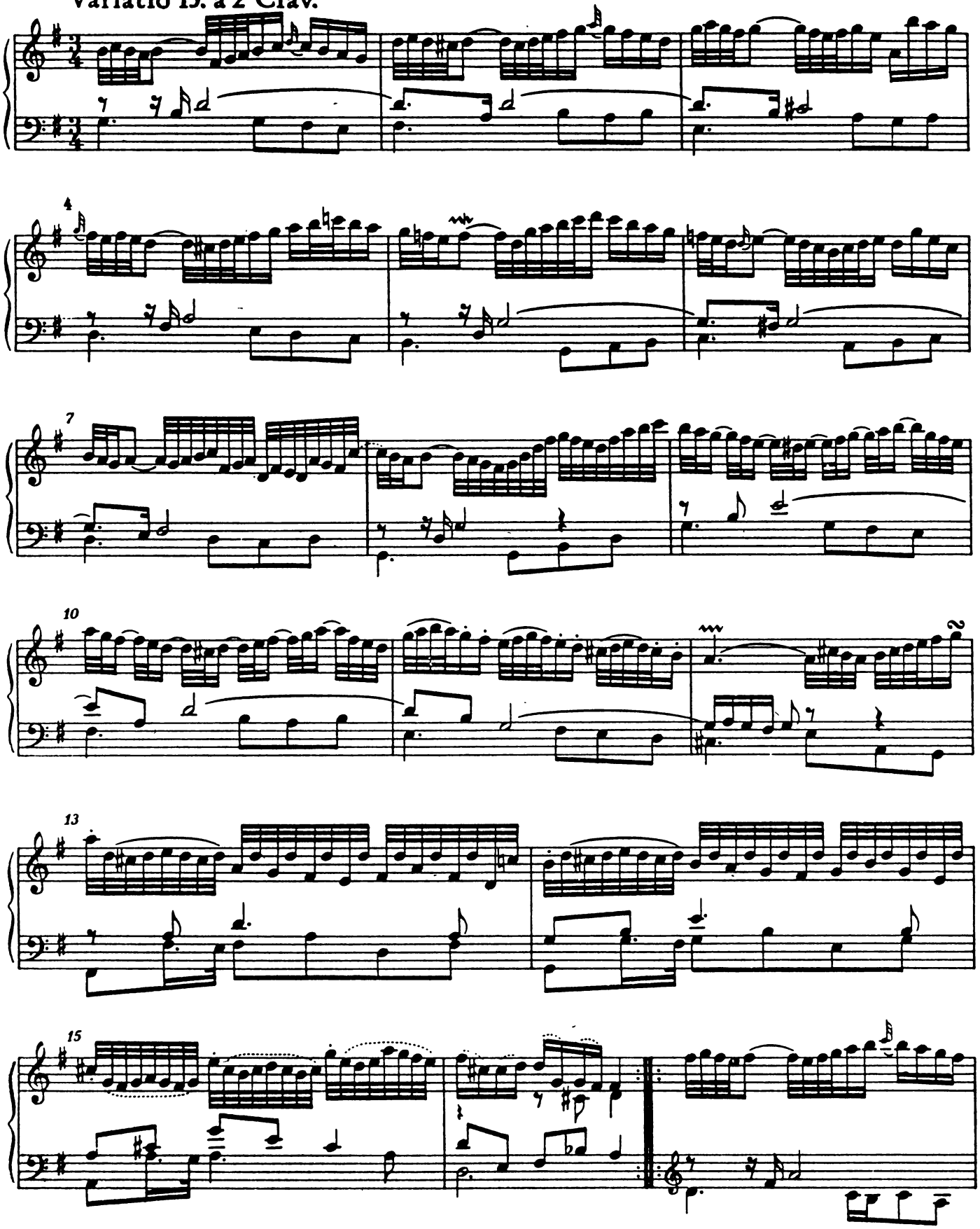

9
13
17
21
25
29

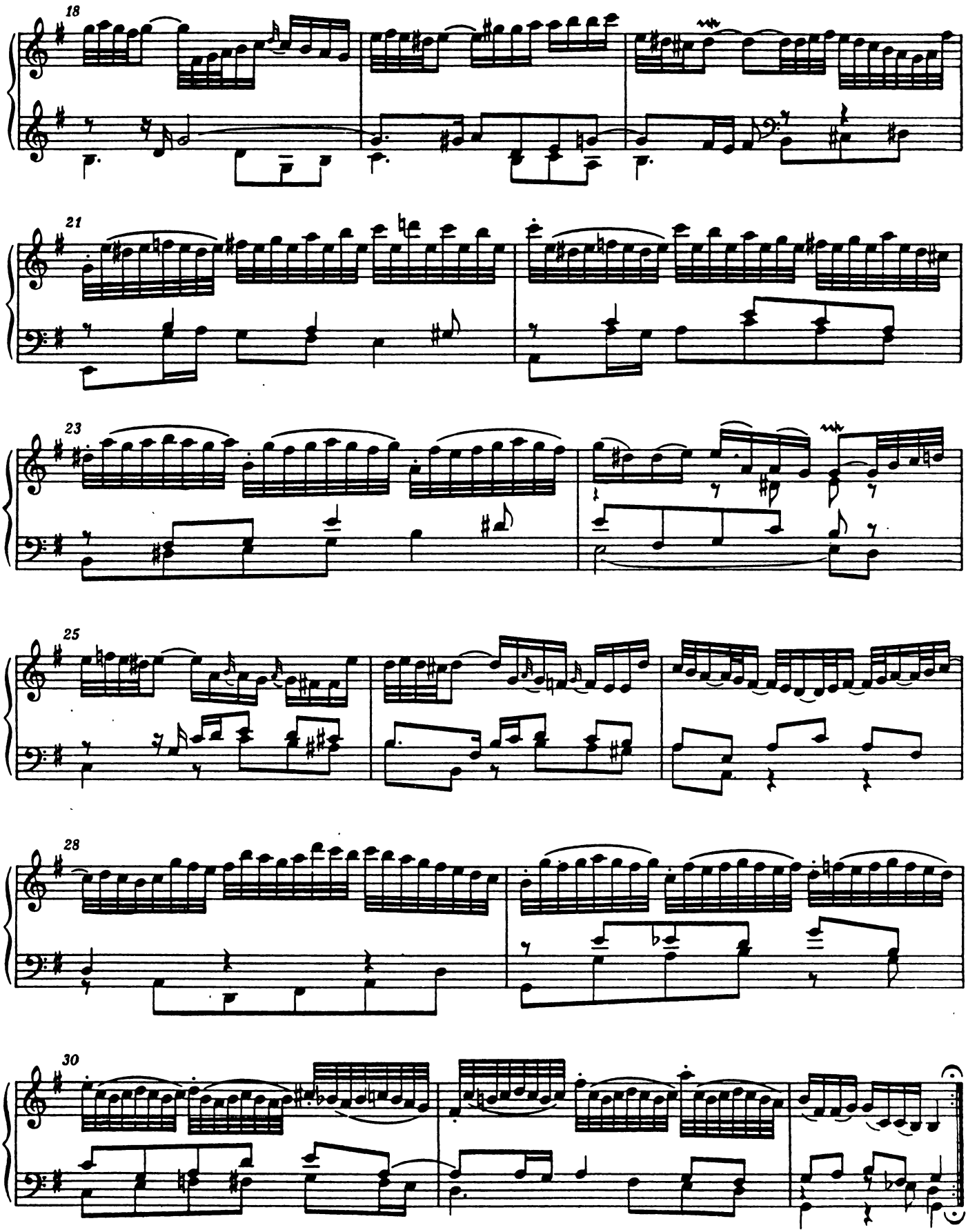
Variatio 12. Canone alla Quarta. *a 1 Clav.*



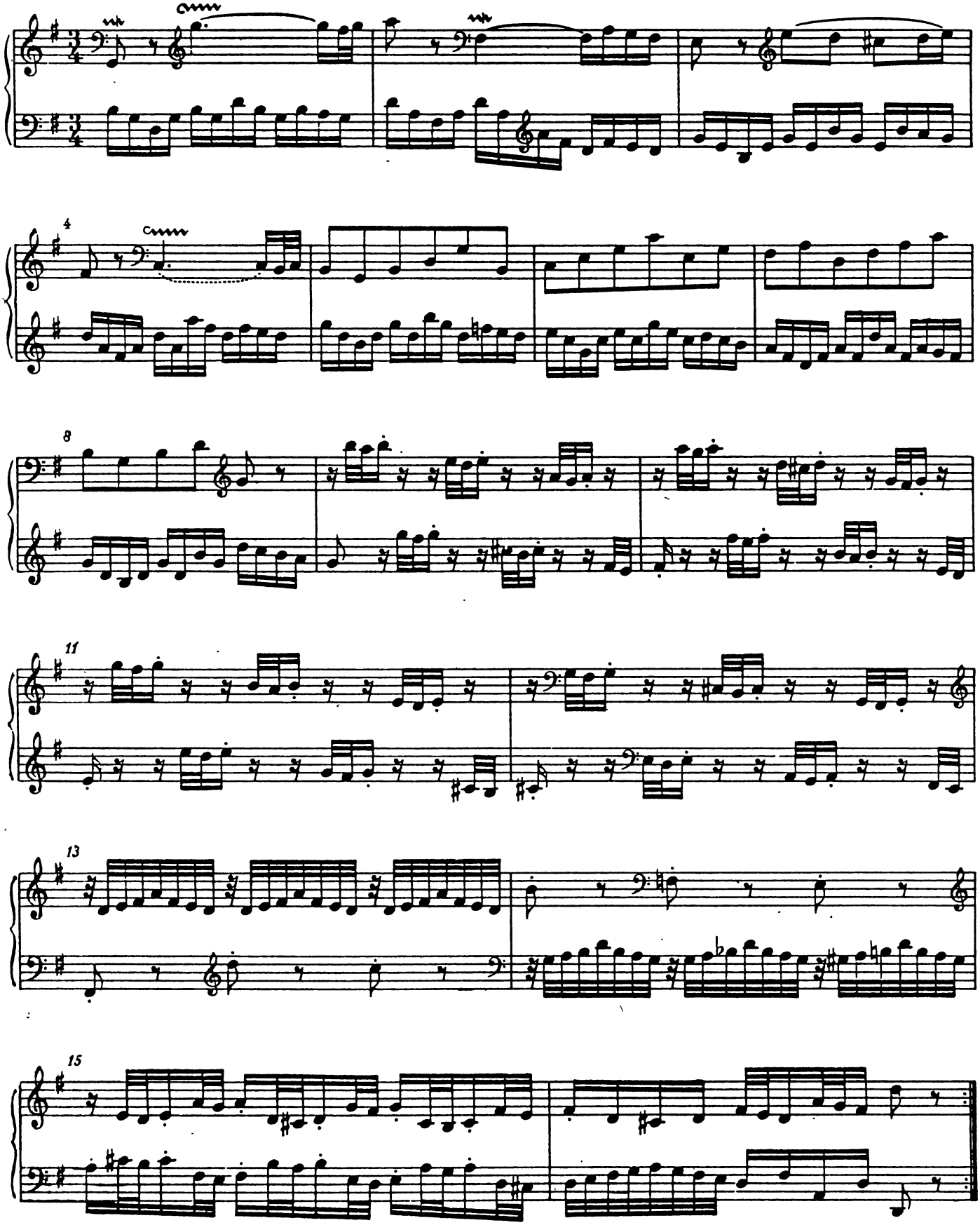

17
20
23
26
29

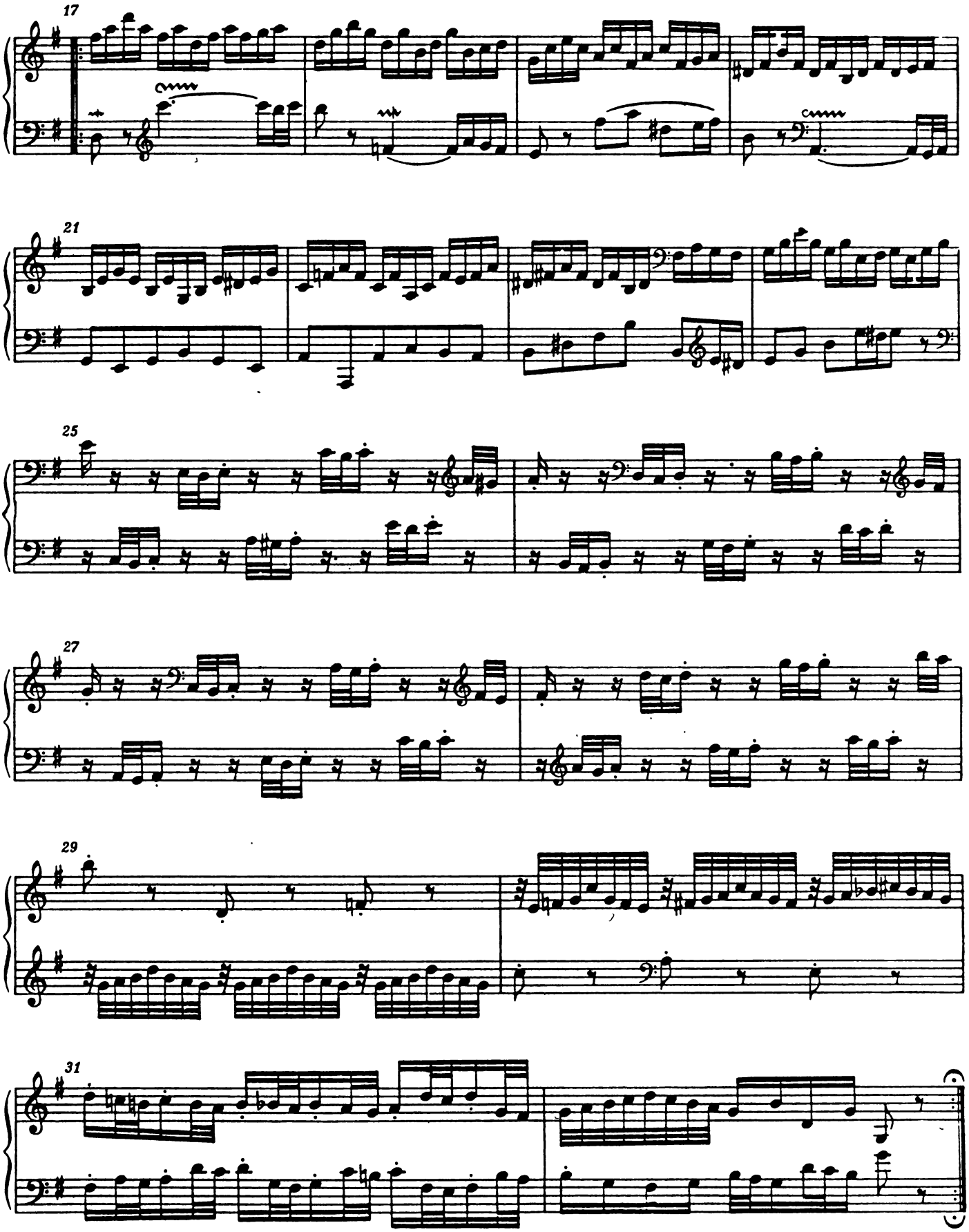
Variatio 13. a 2 Clav.




18
21
23
25
28
30

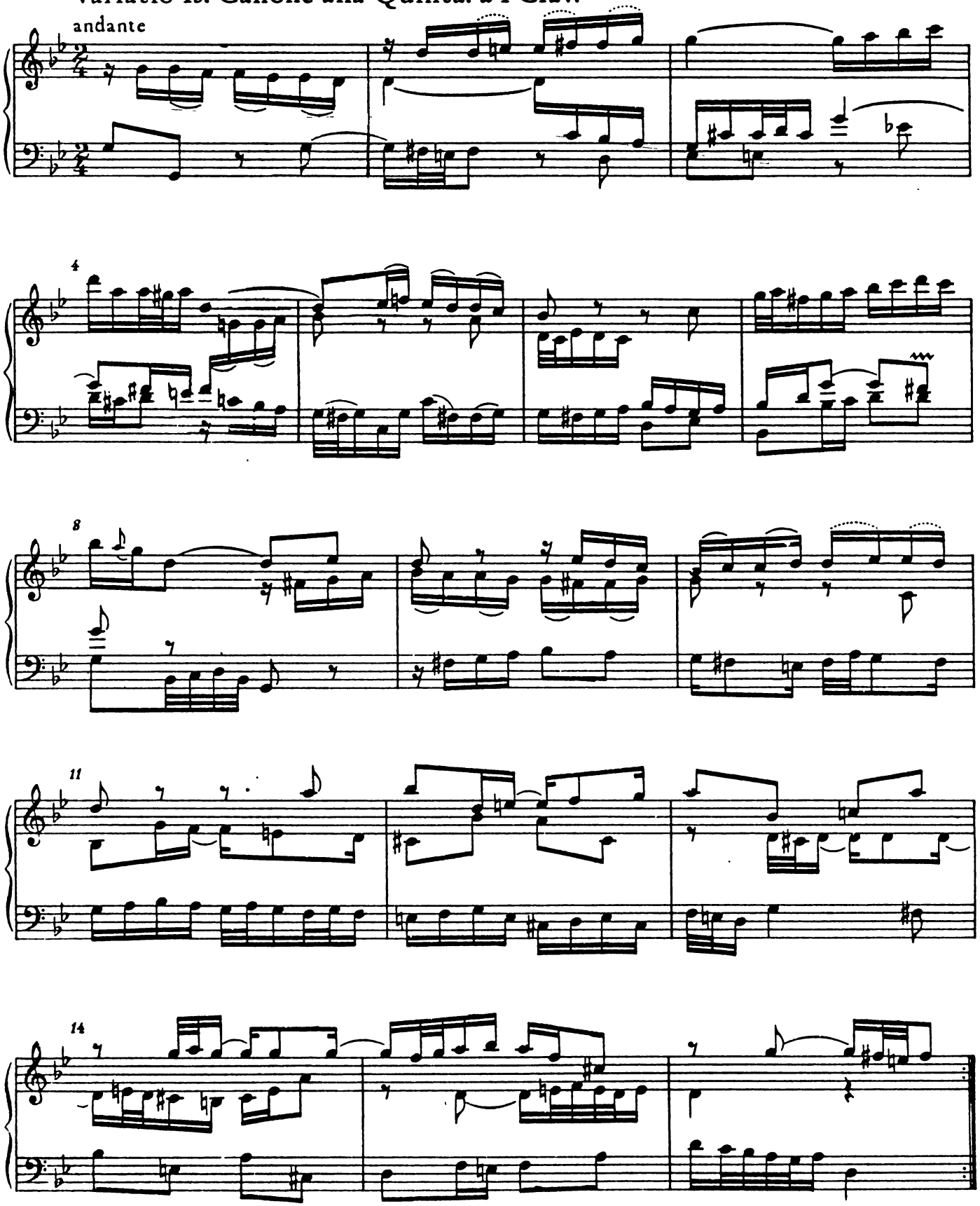
Variatio 14. a 2 Clav.

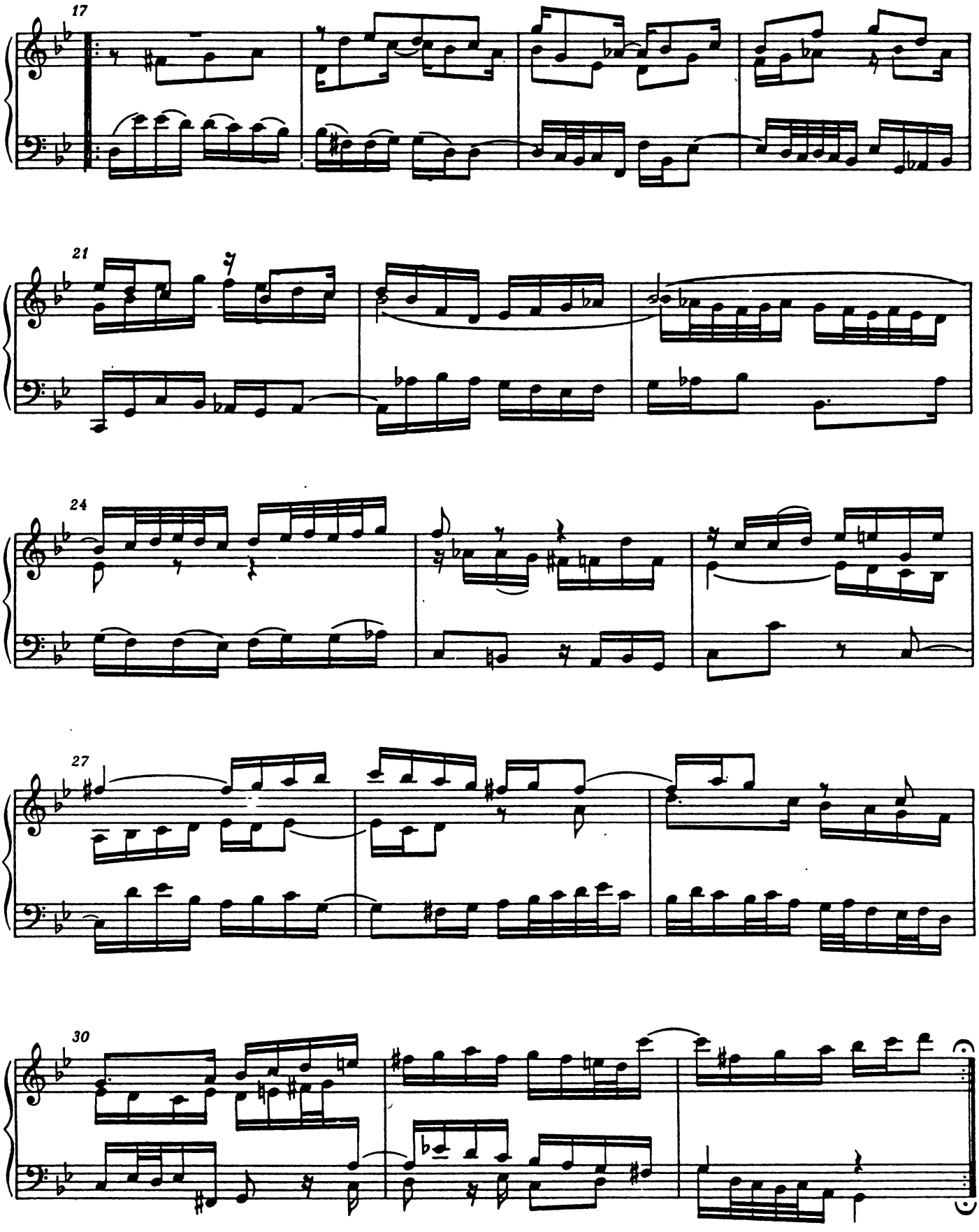



17
21
25
27
29
31

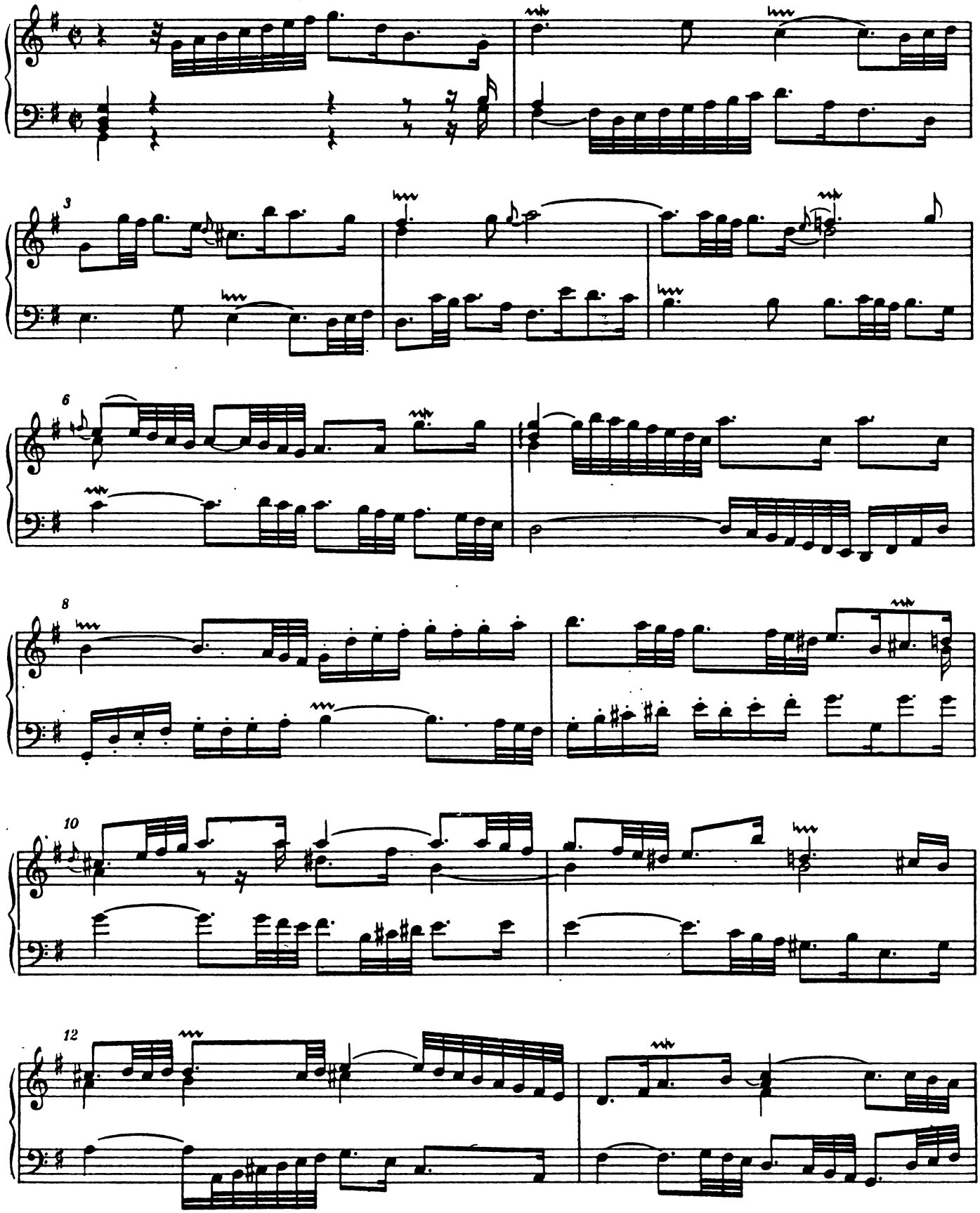
Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.

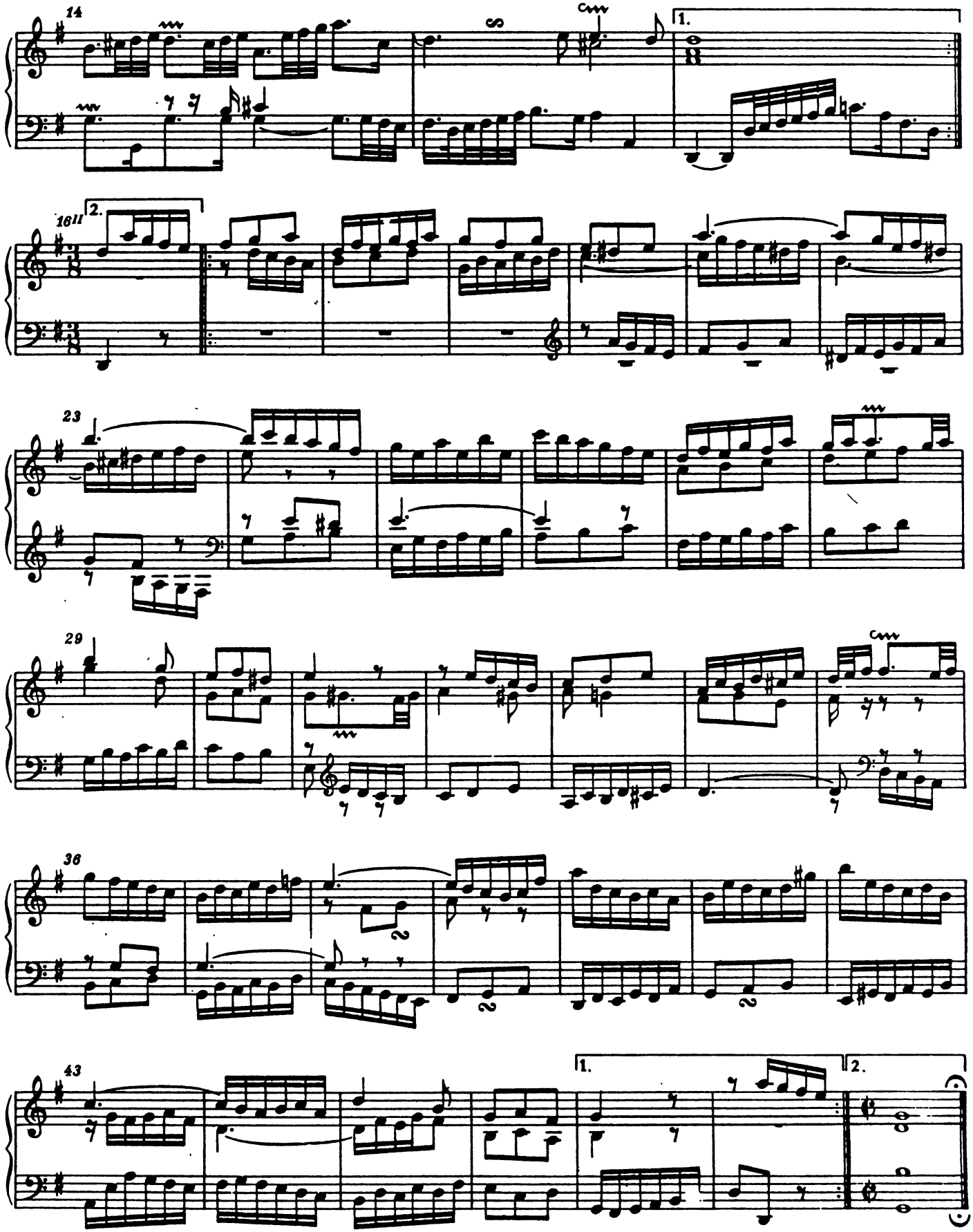
andante



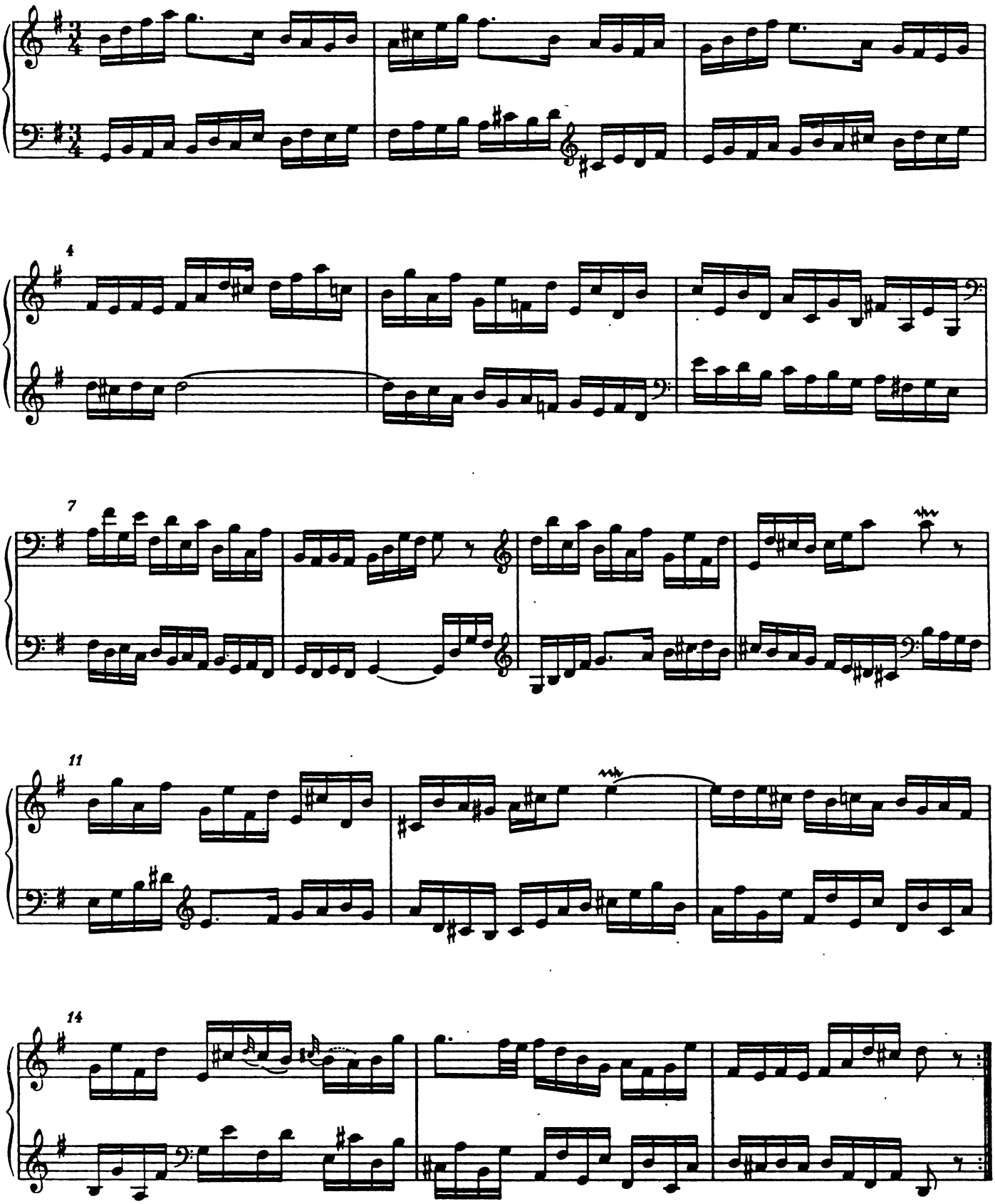

17
21
24
27
30

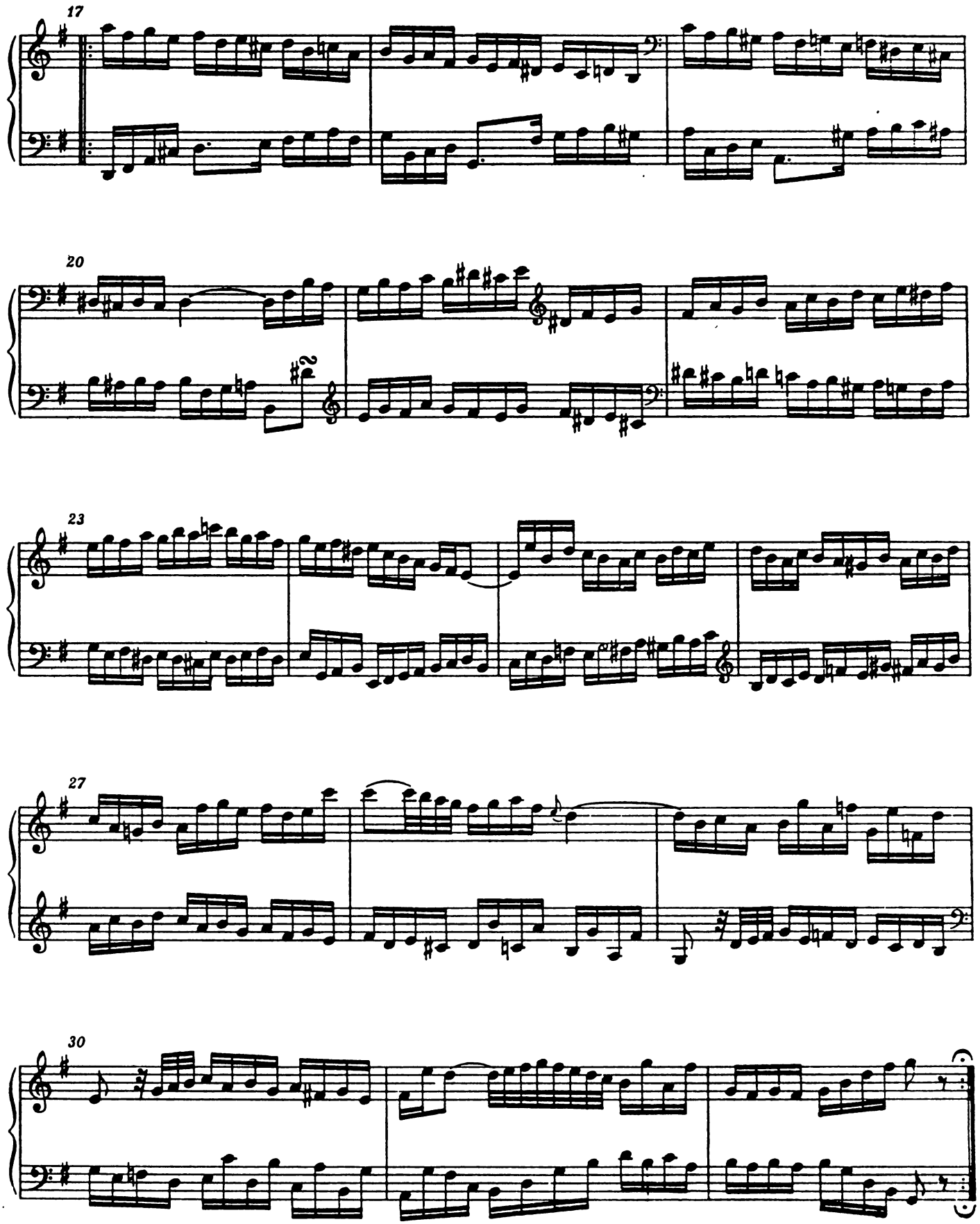
Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.



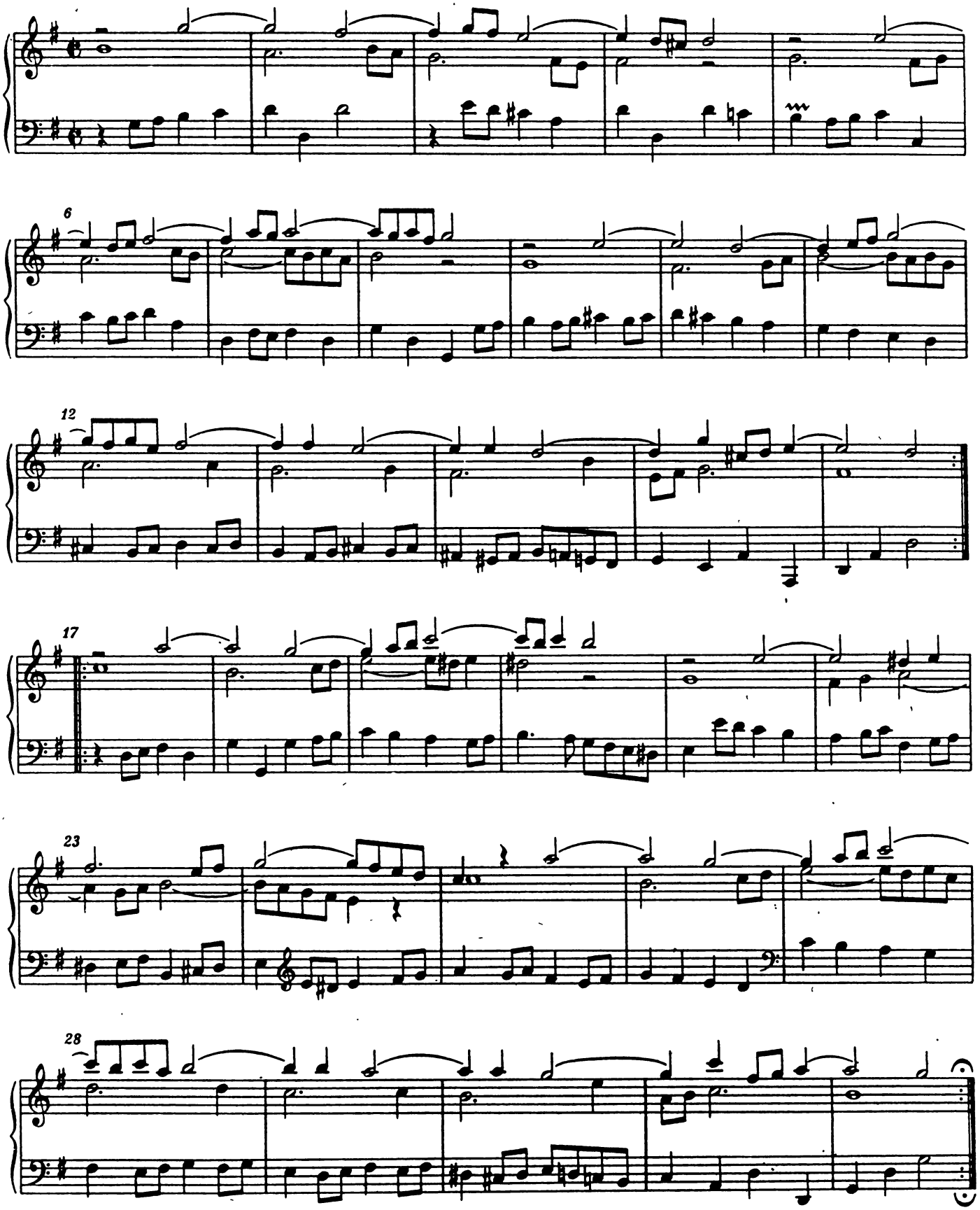

14
1.
1611
2.
23
29
36
43
1.
2.

Variatio 17. a 2 Clav.

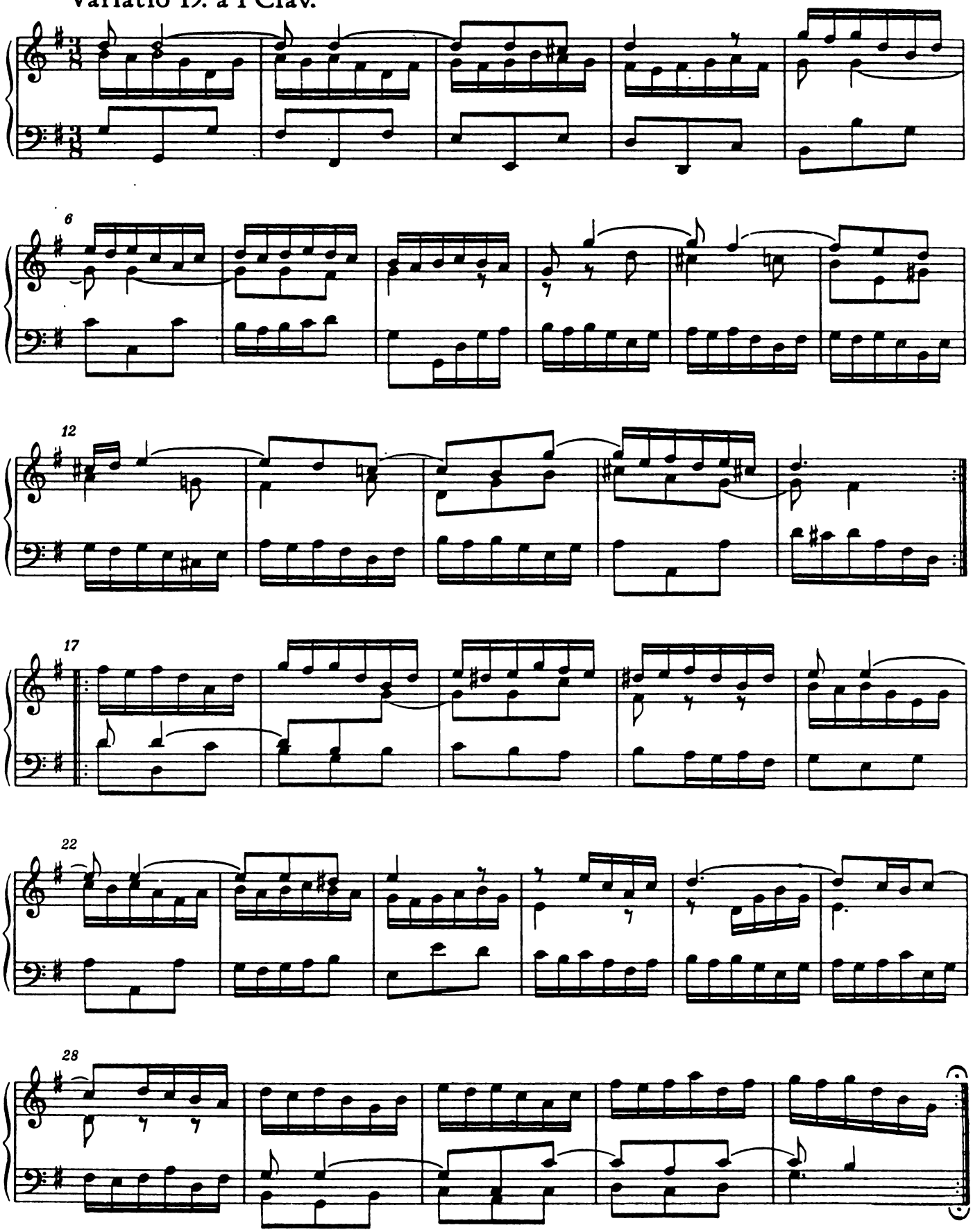



17
20
23
27
30

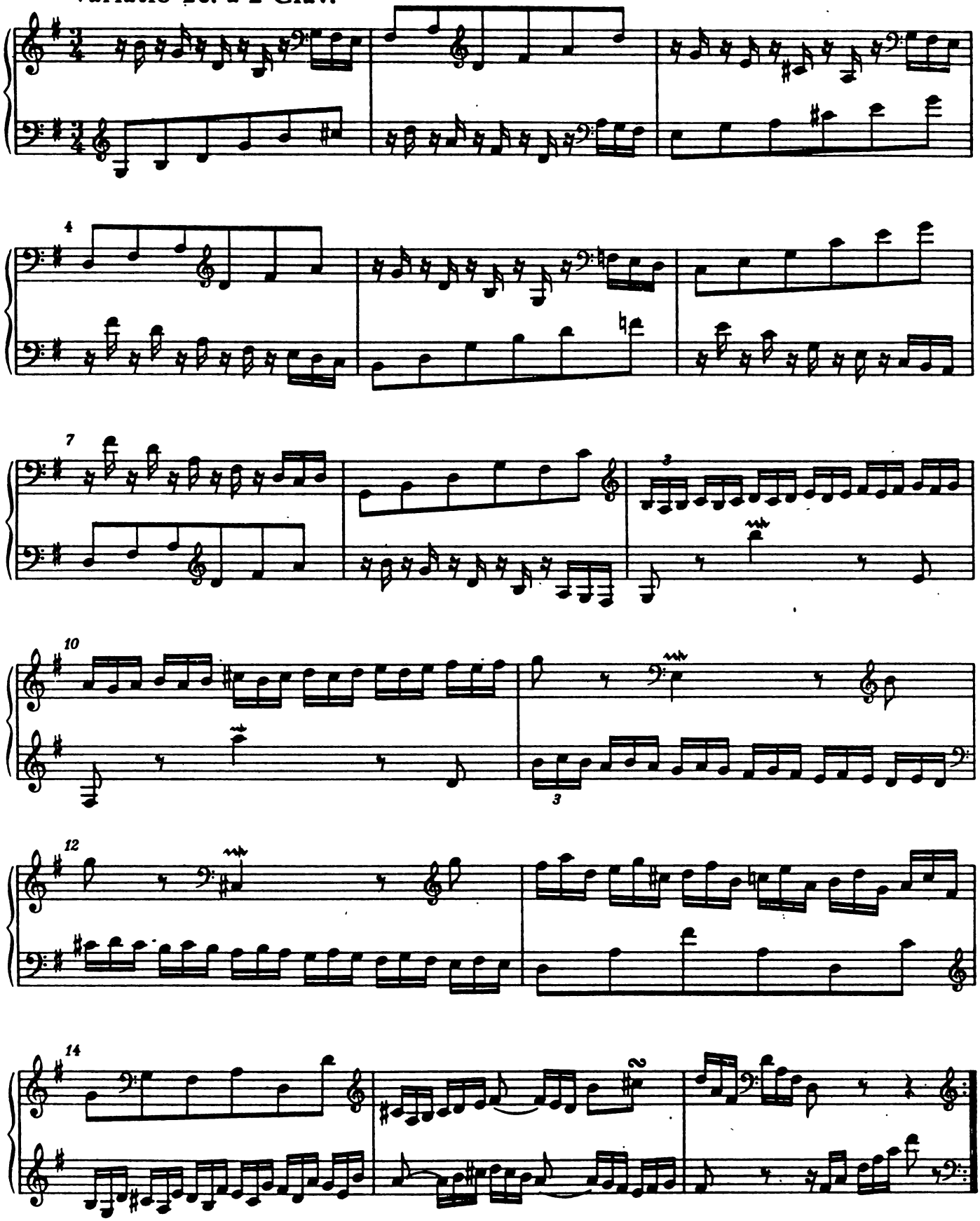
Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.

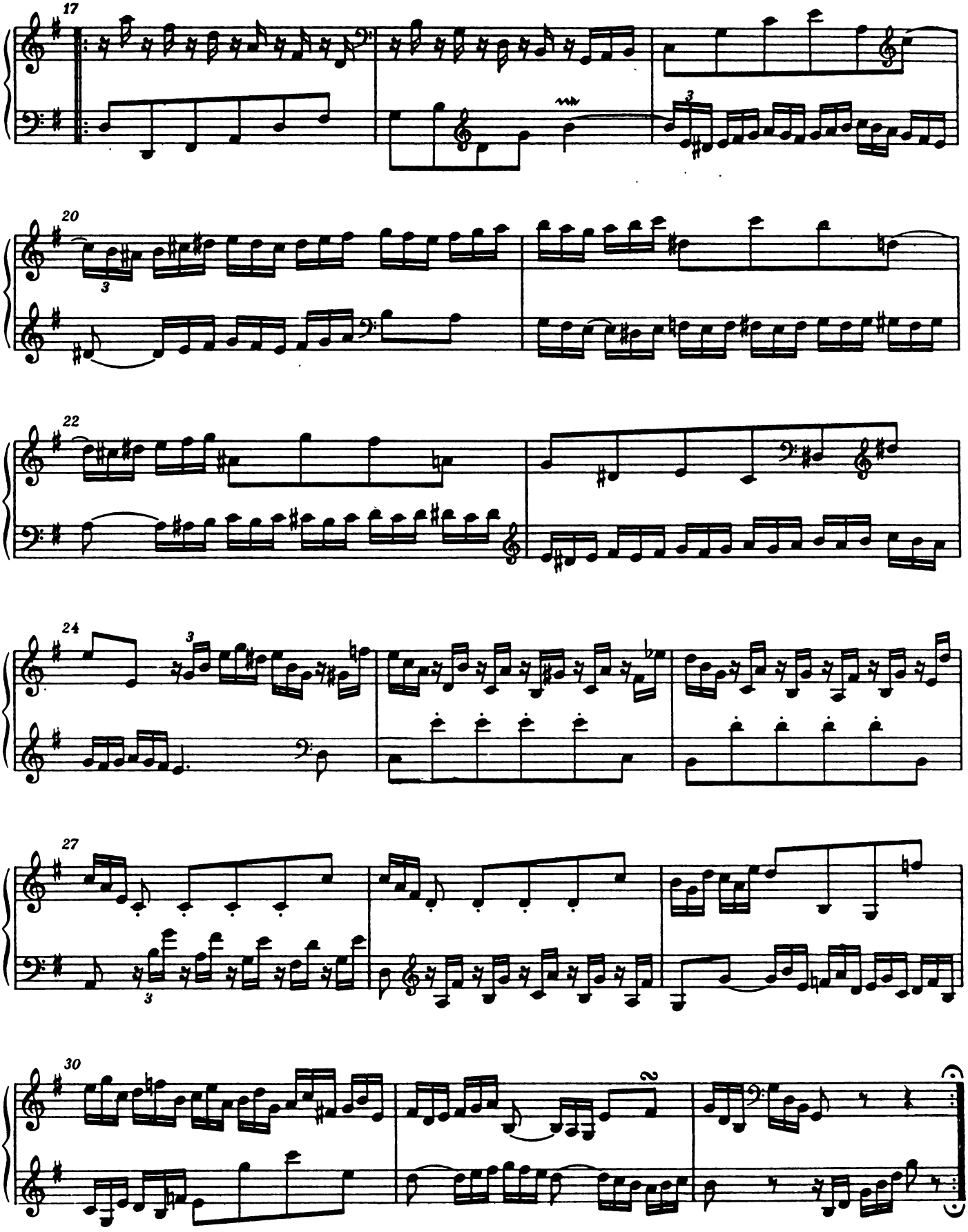


Variatio 19. a 1 Clav.

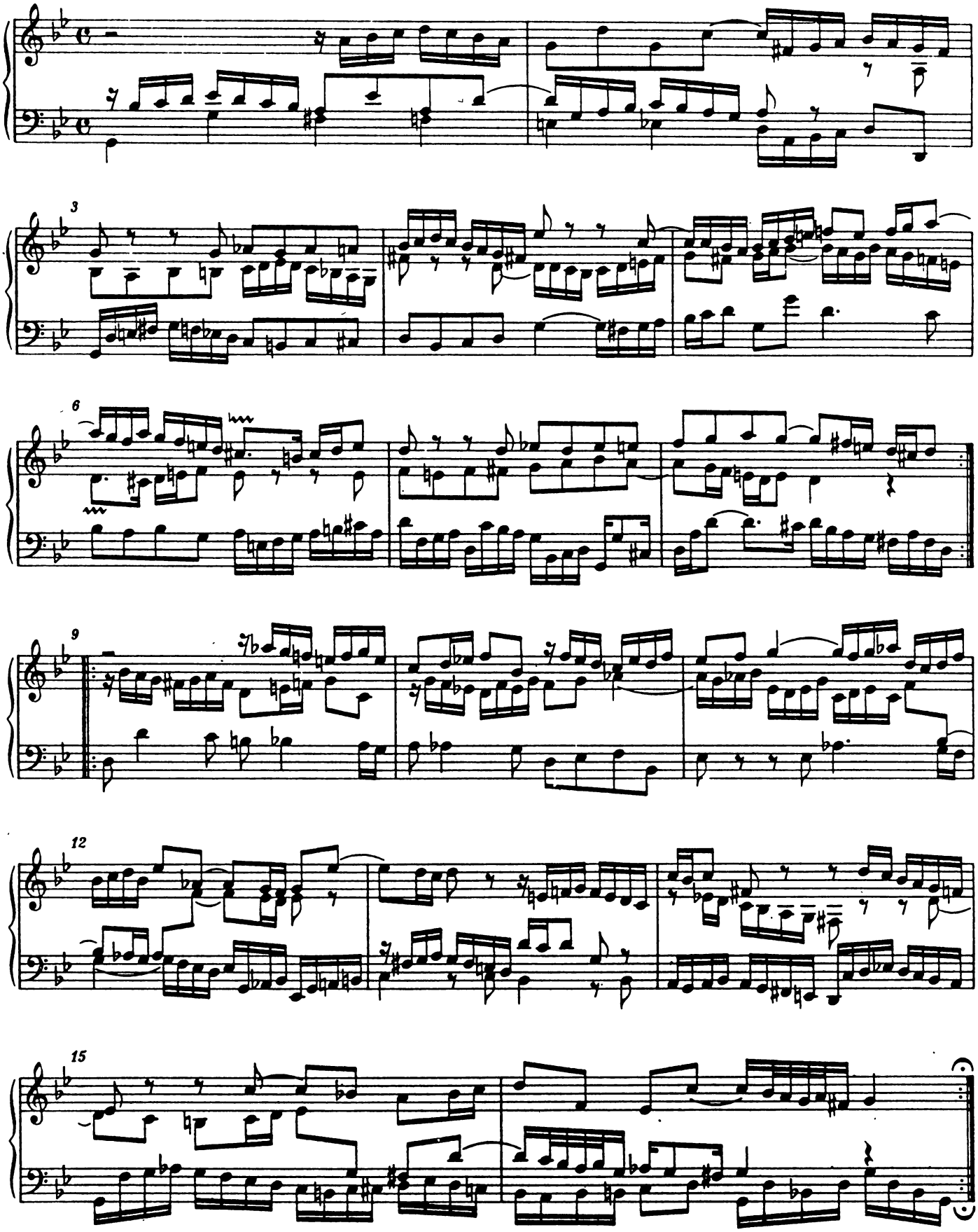


Variatio 20. a 2 Clav.



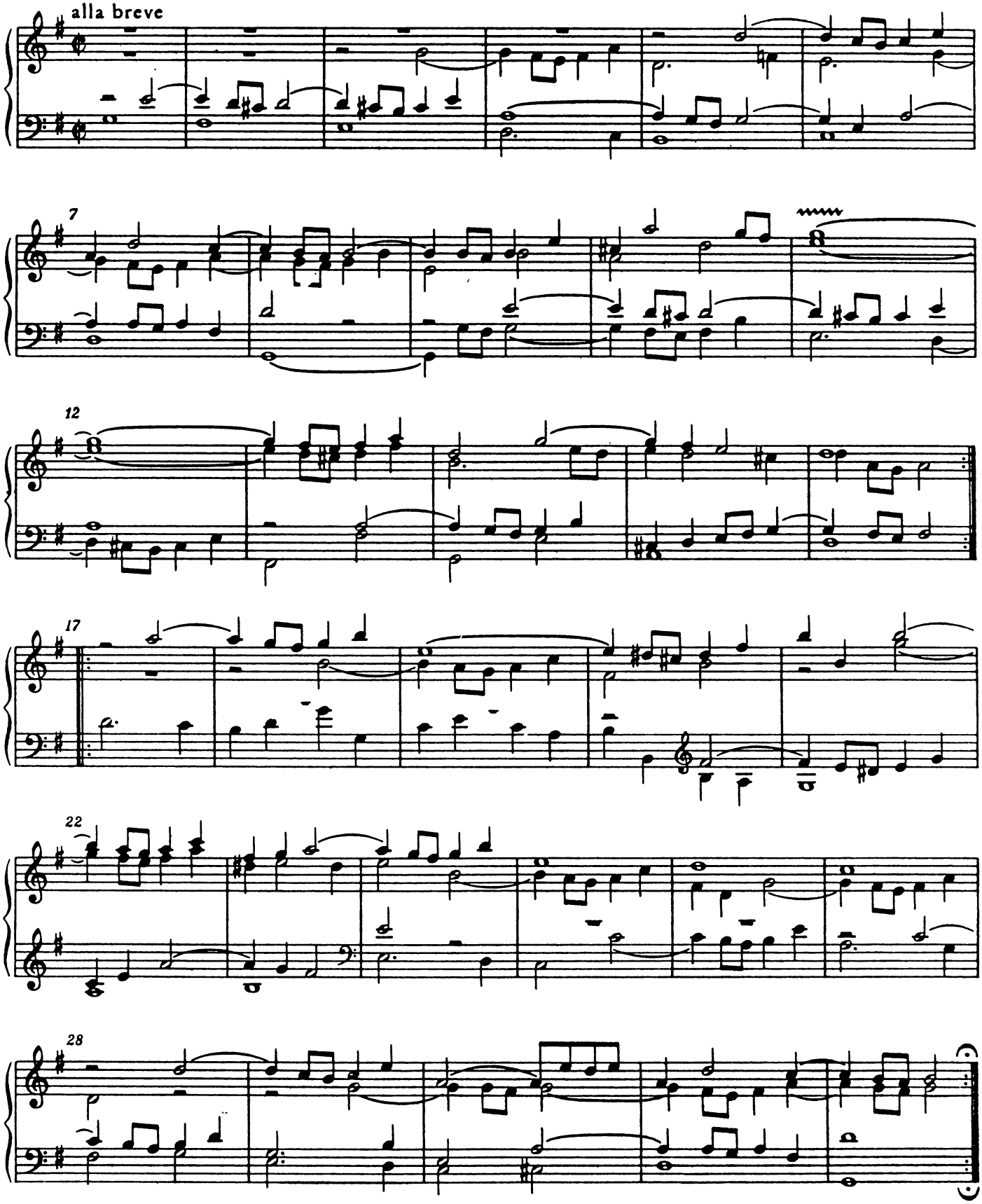

17
20
22
24
27
30

Variatio 21. Canone alla Settima. *a 1 Clav.*

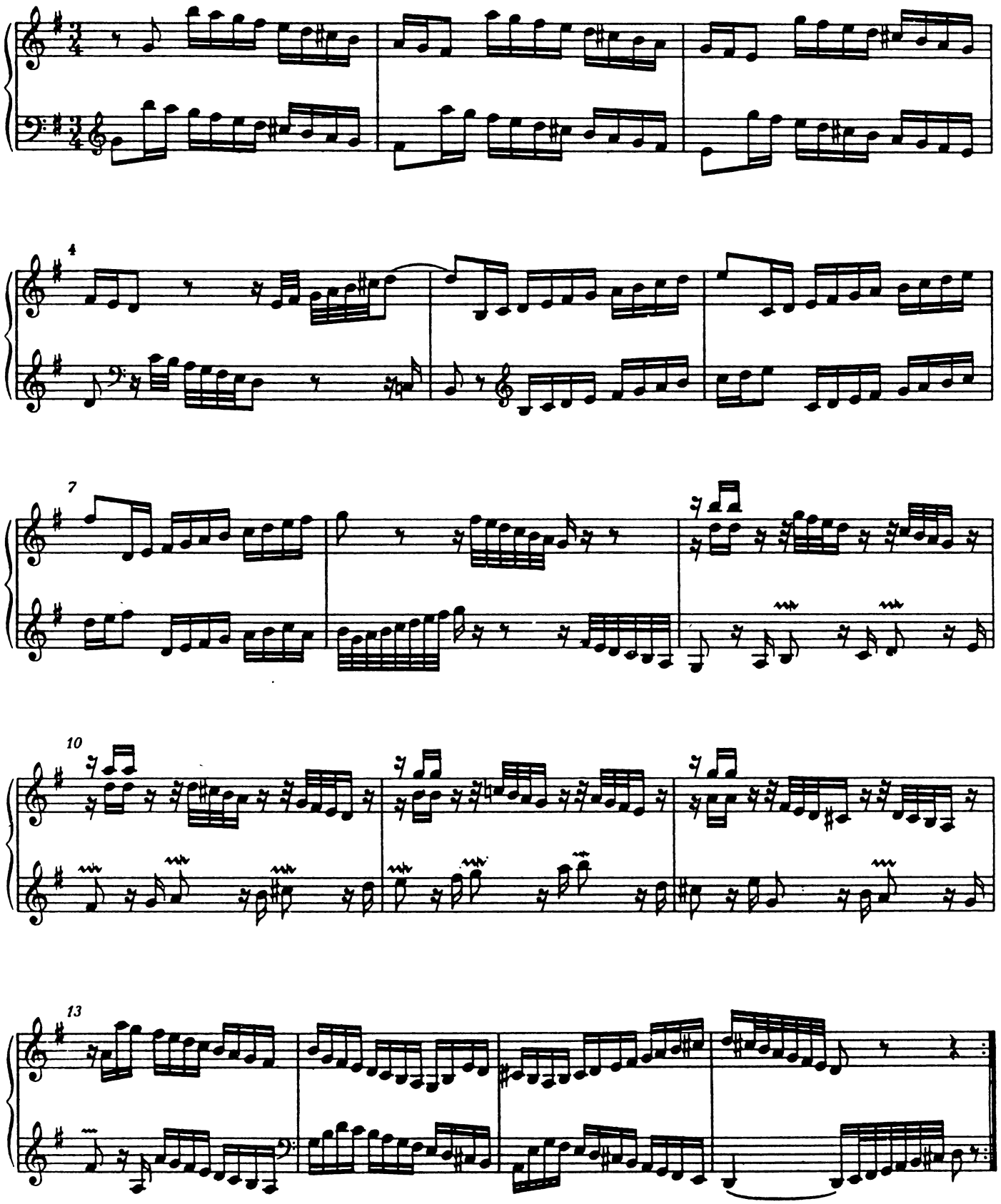


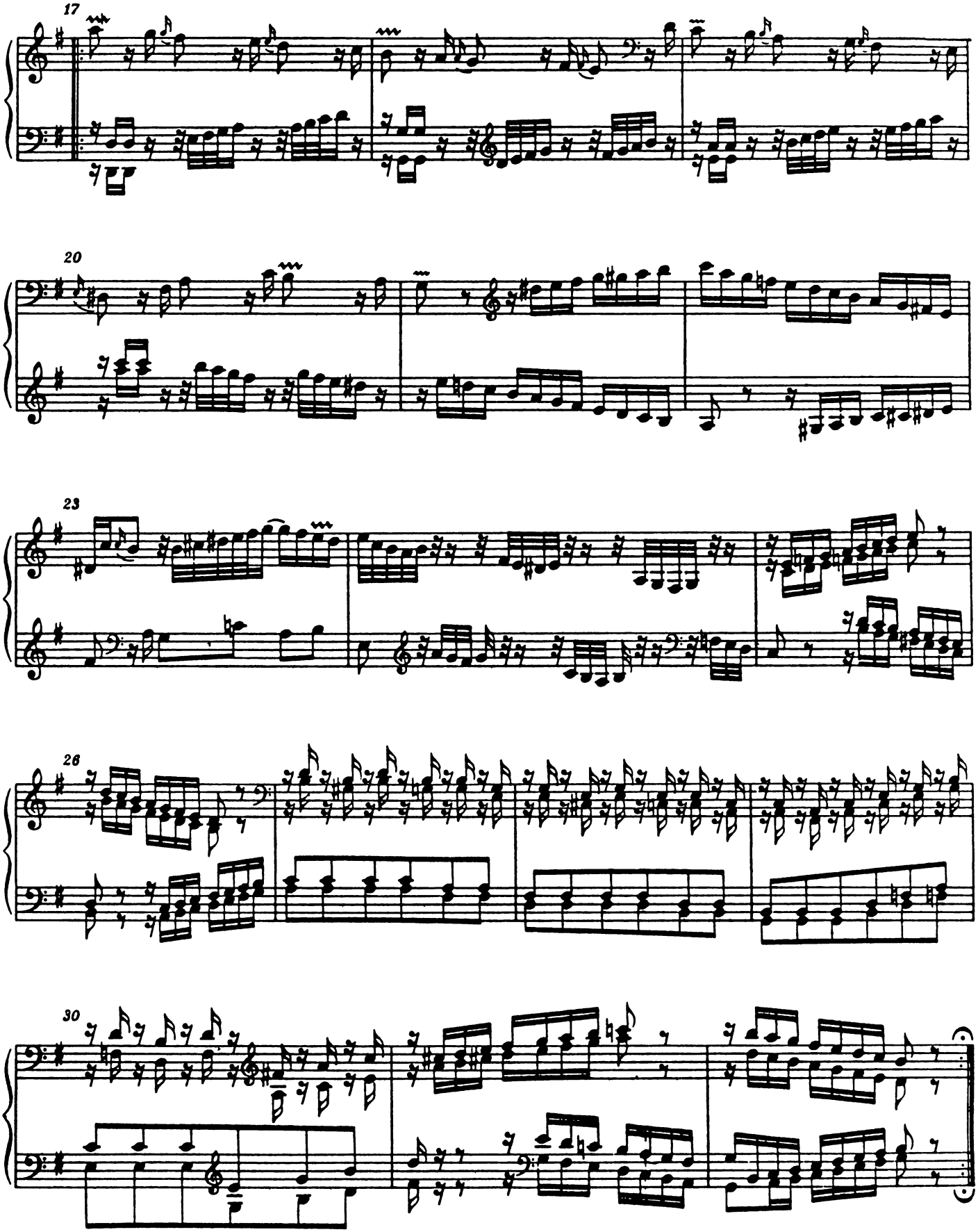
Variatio 22. a 1 Clav.

alla breve

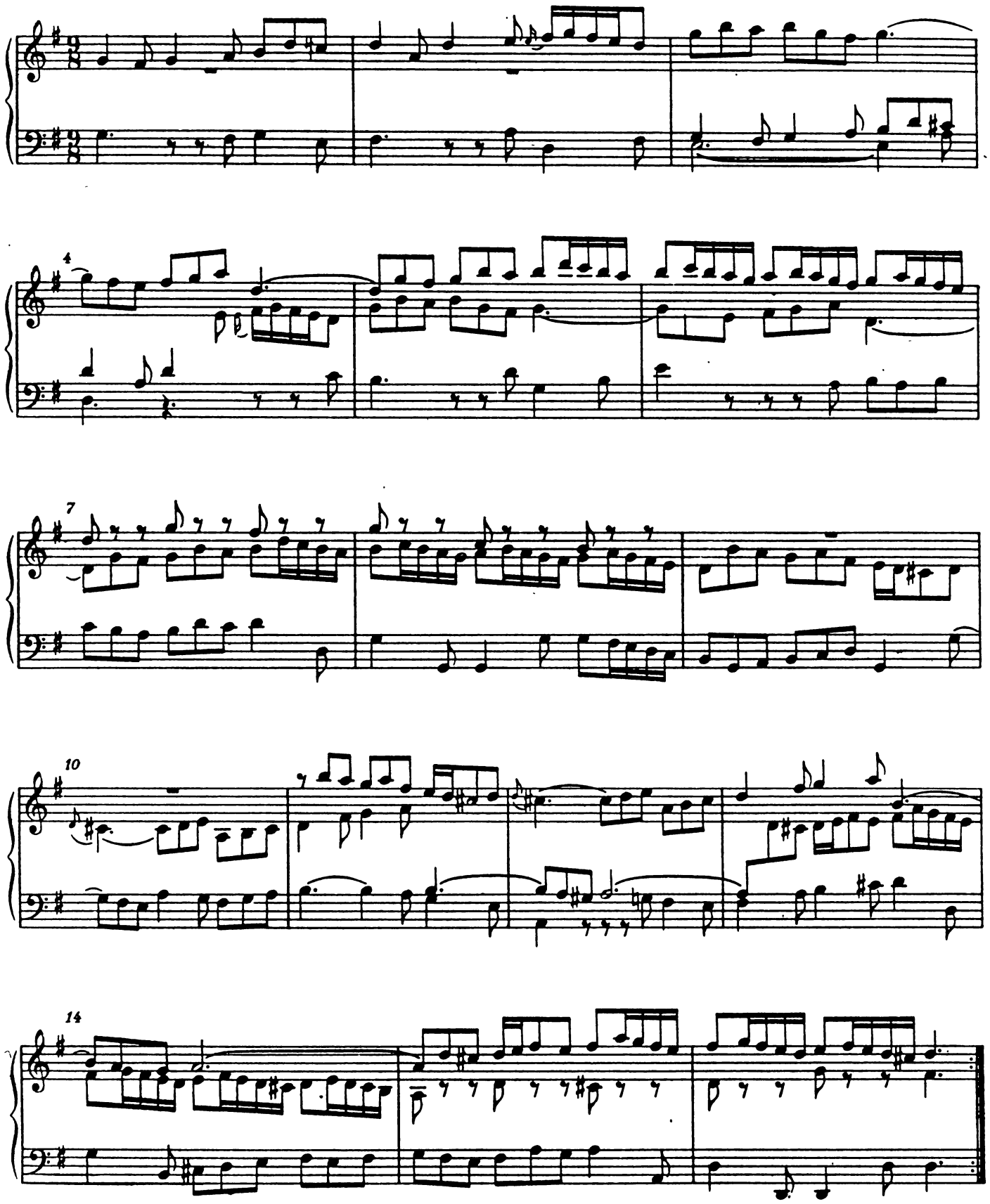


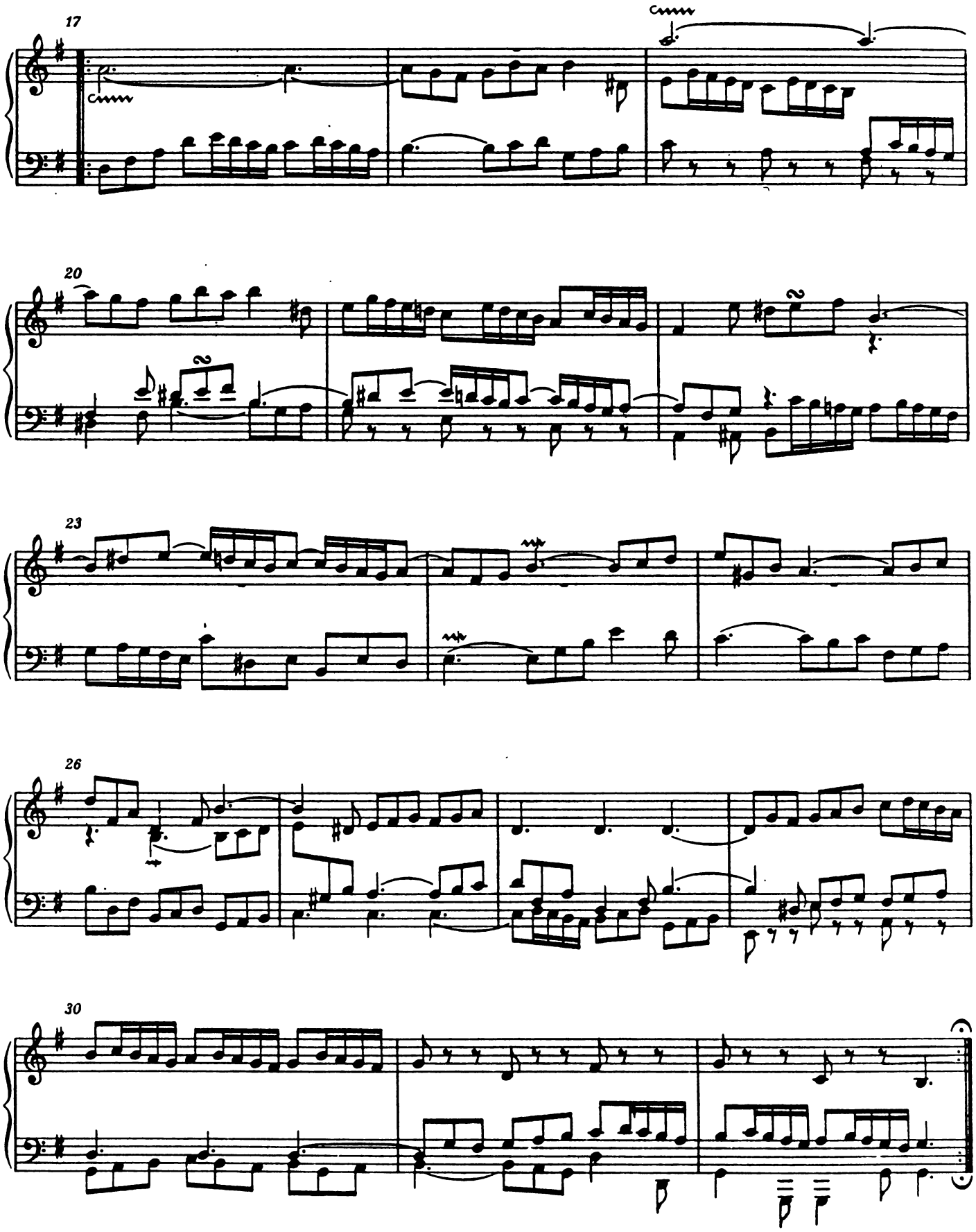
Variatio 23. a 2 Clav.




17
20
23
26
30

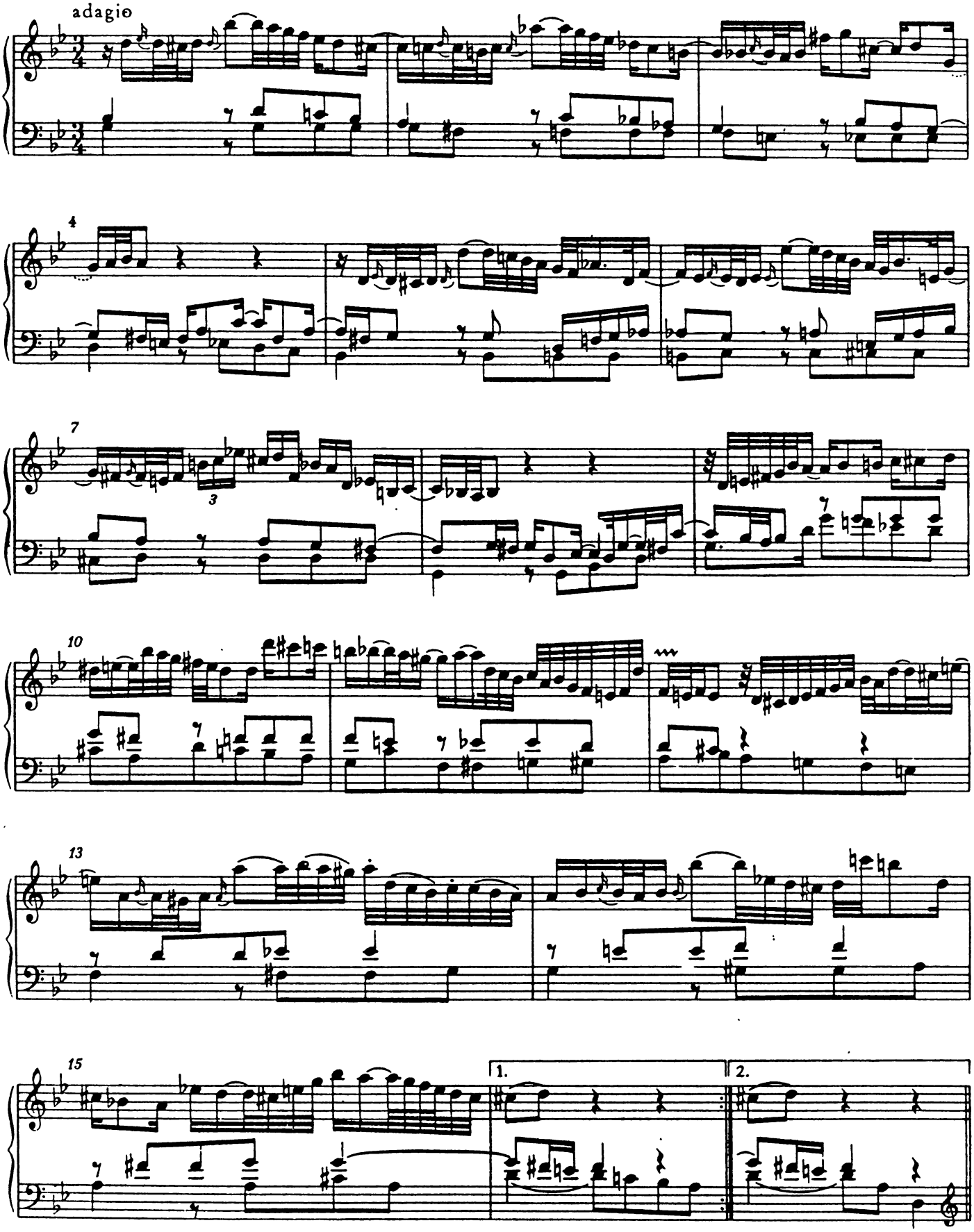
Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.

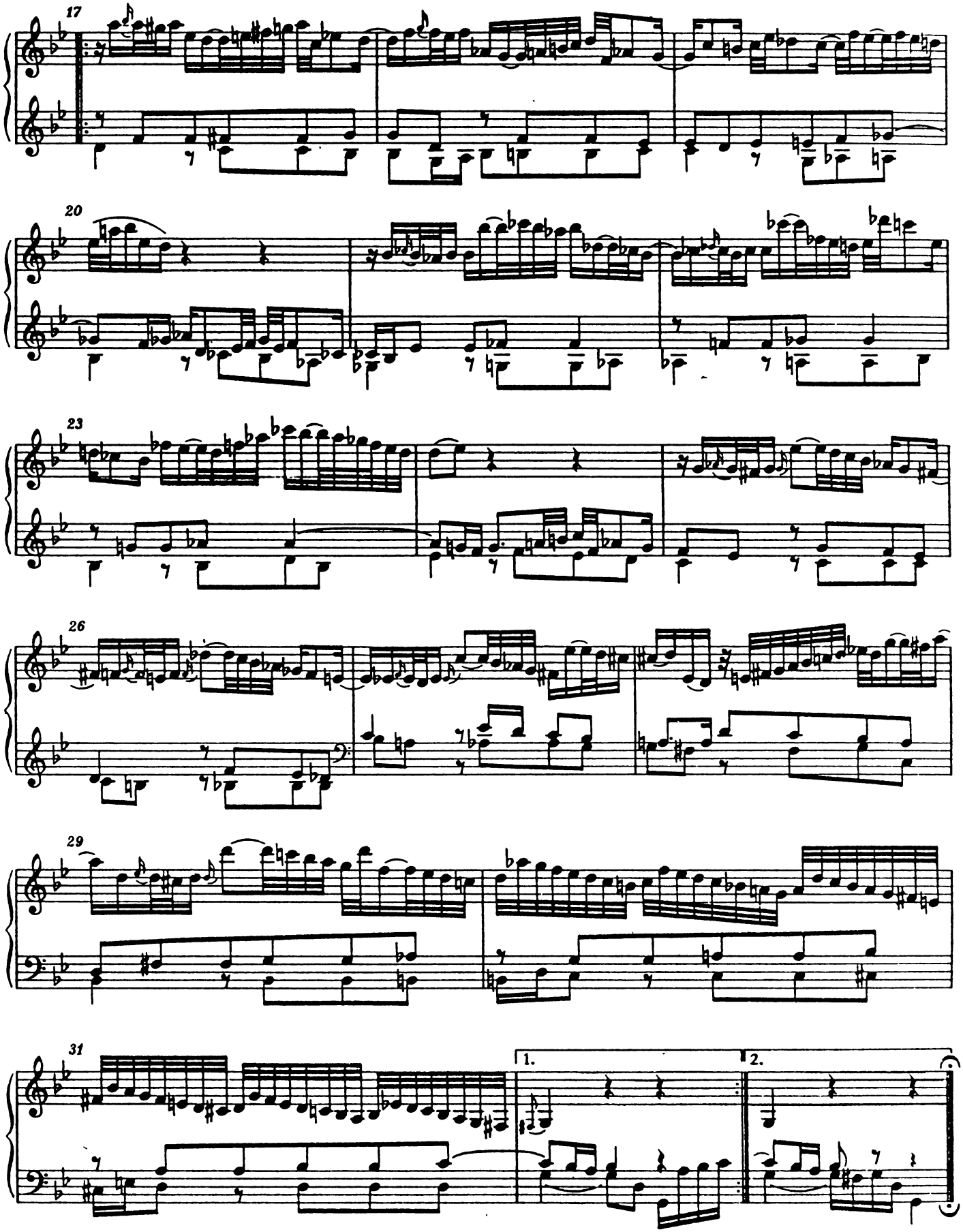



17
20
23
26
30

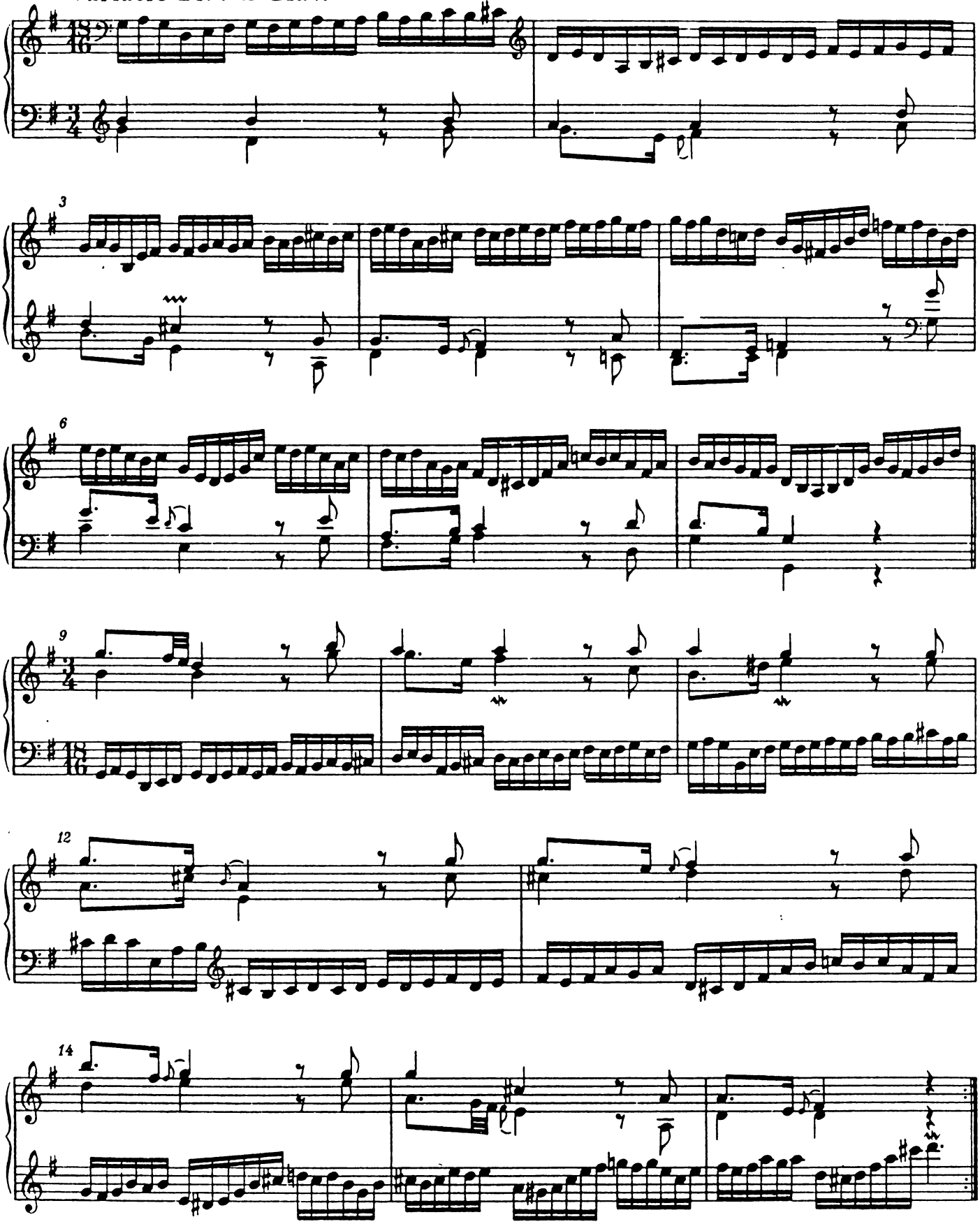
Variatio 25. a 2 Clav.

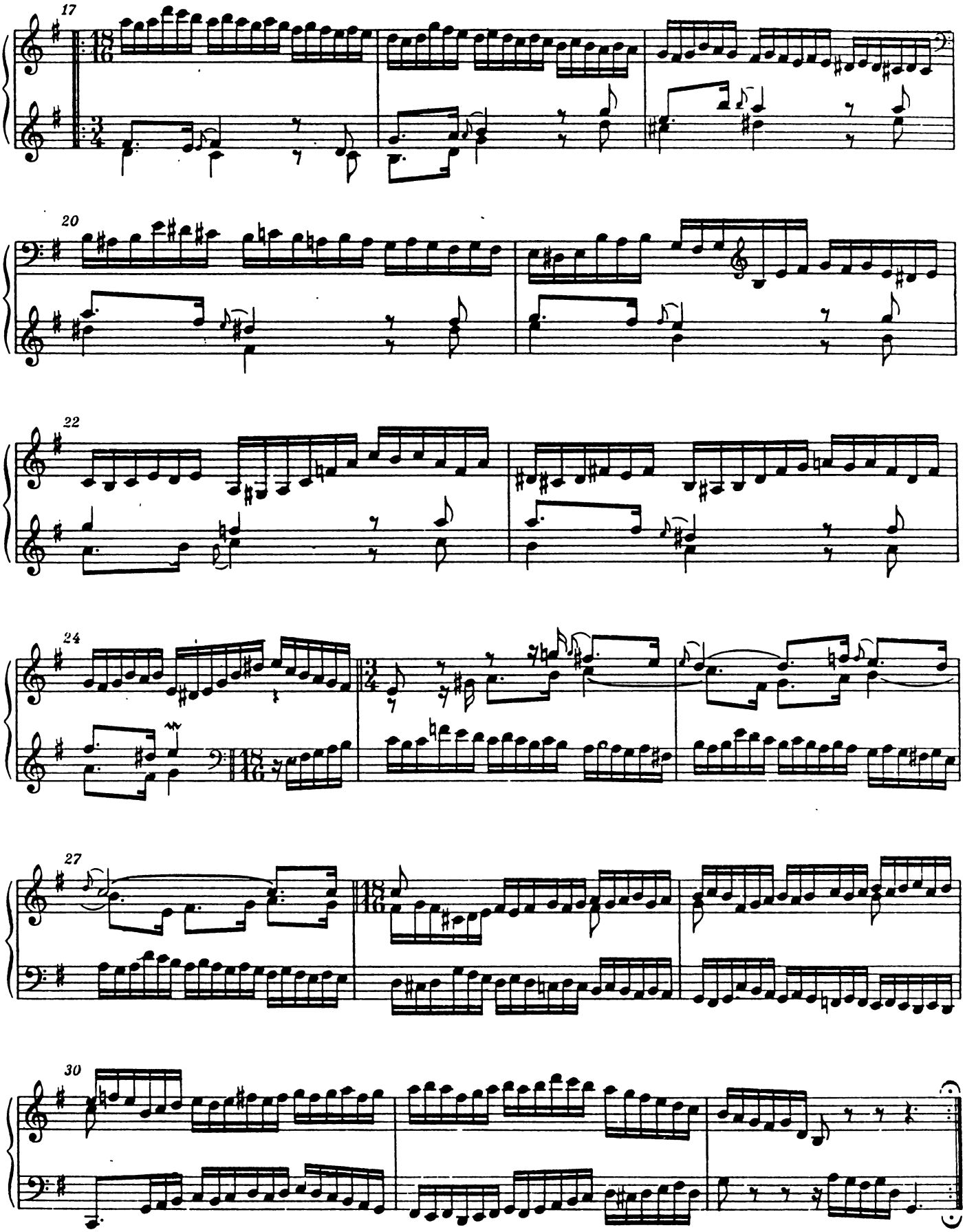
adagio



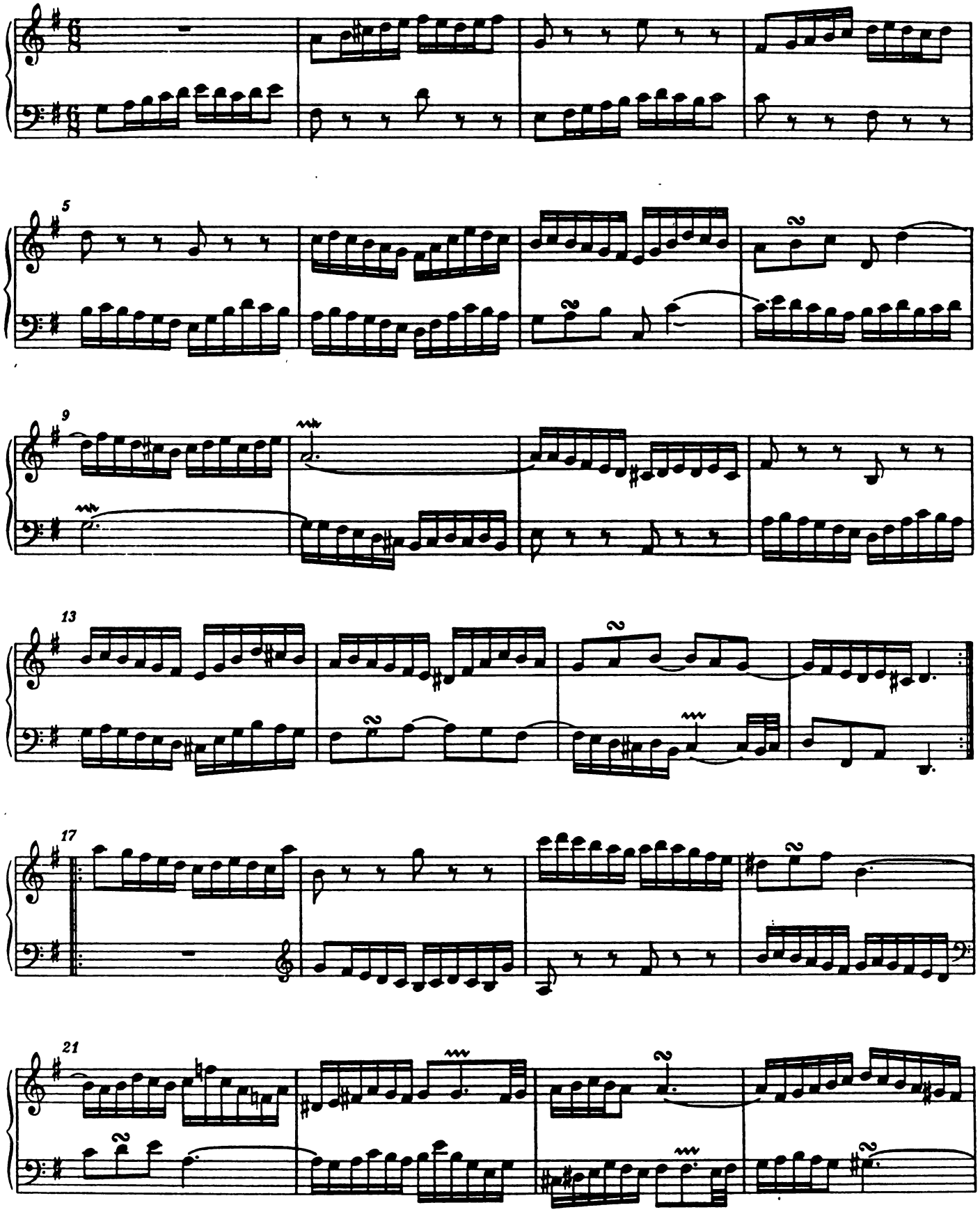

17
20
23
26
29
31
1.
2.

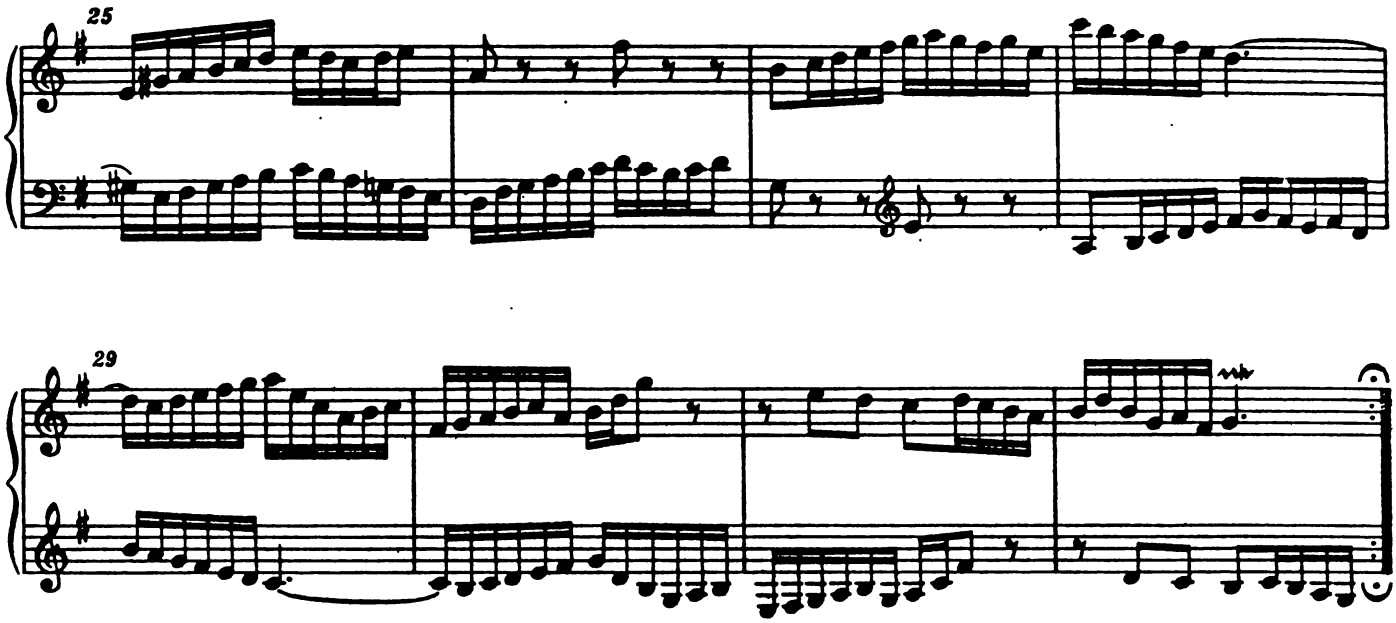
Variatio 26. a 2 Clav.



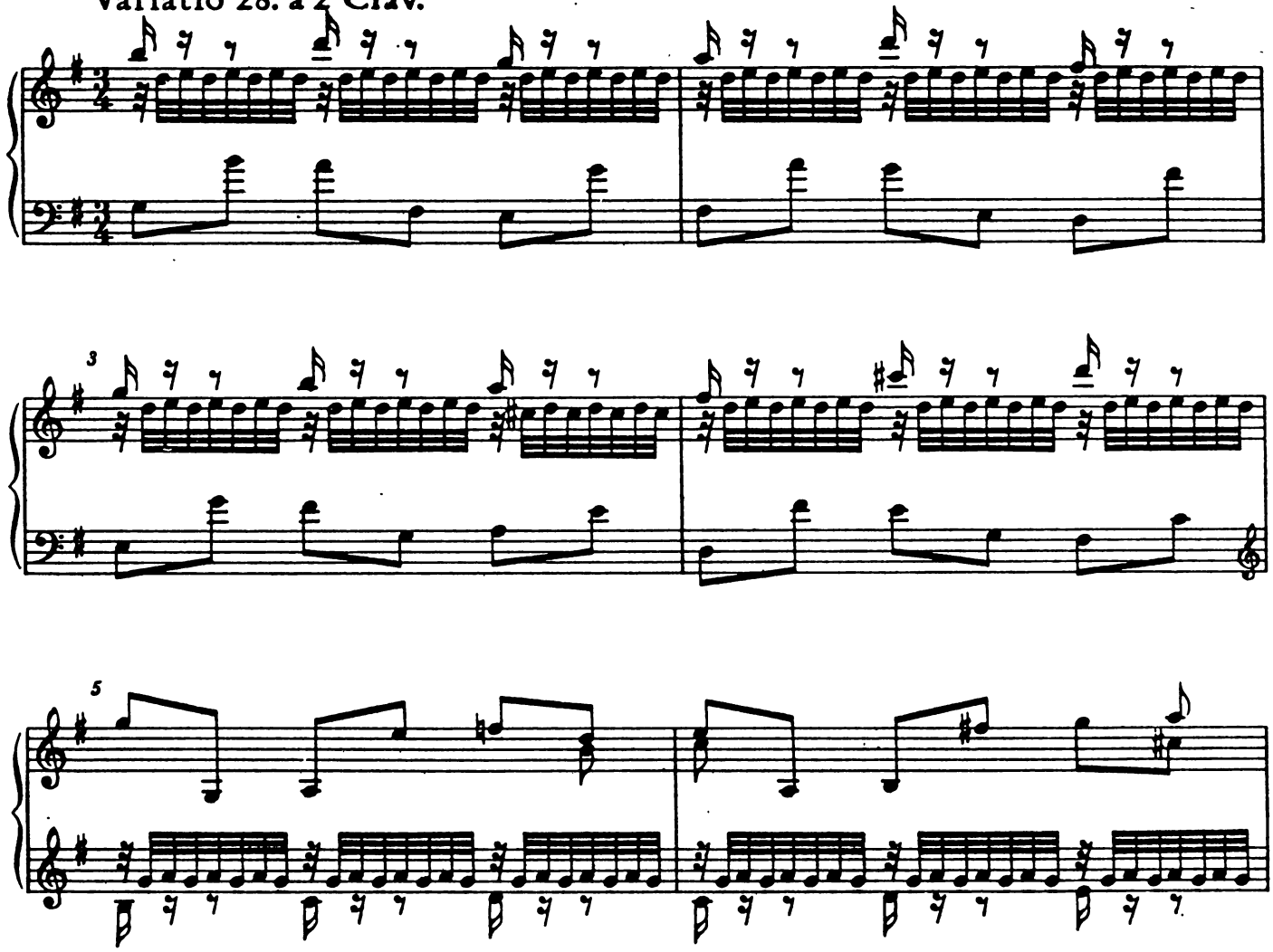

17
20
22
24
27
30

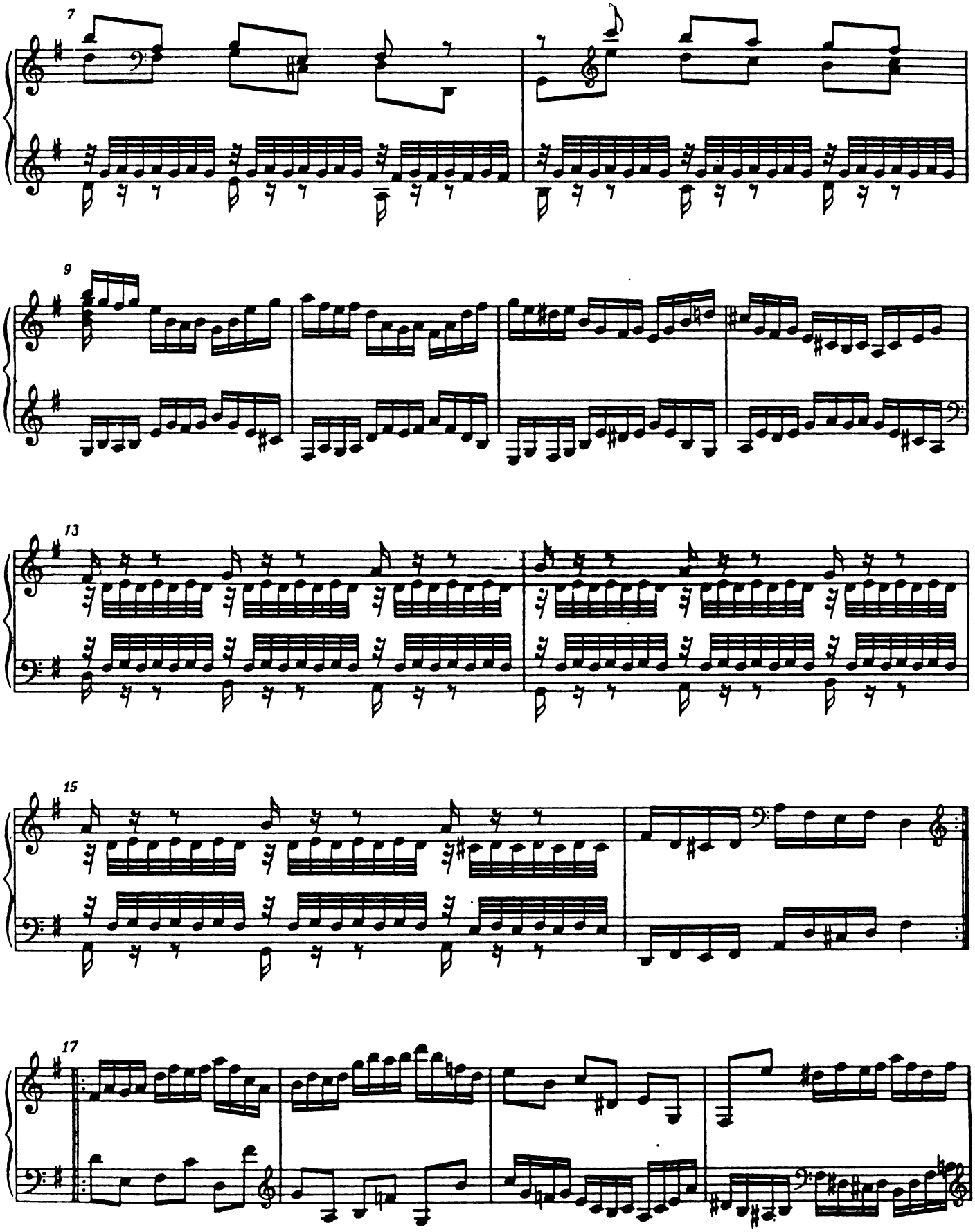
Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.

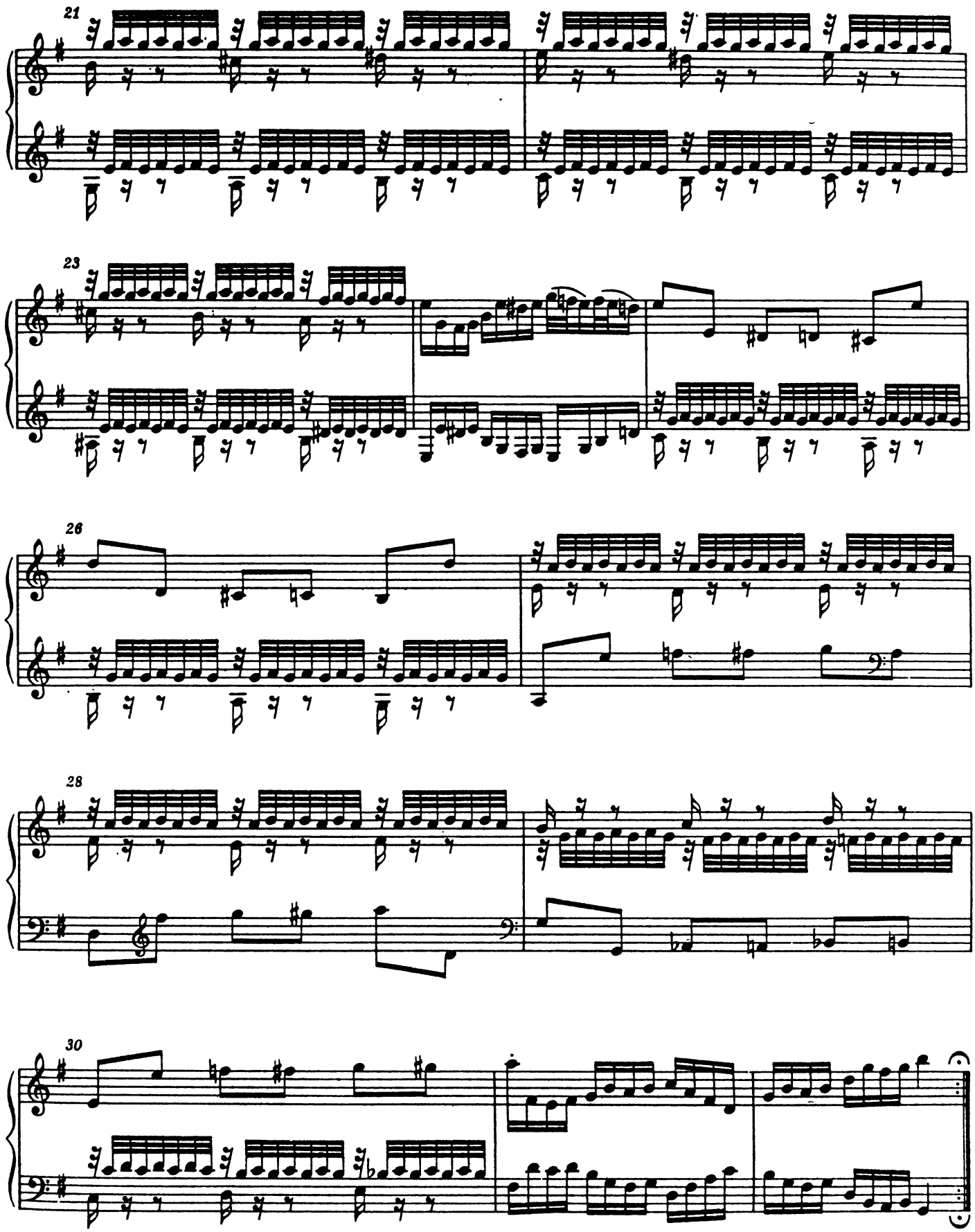




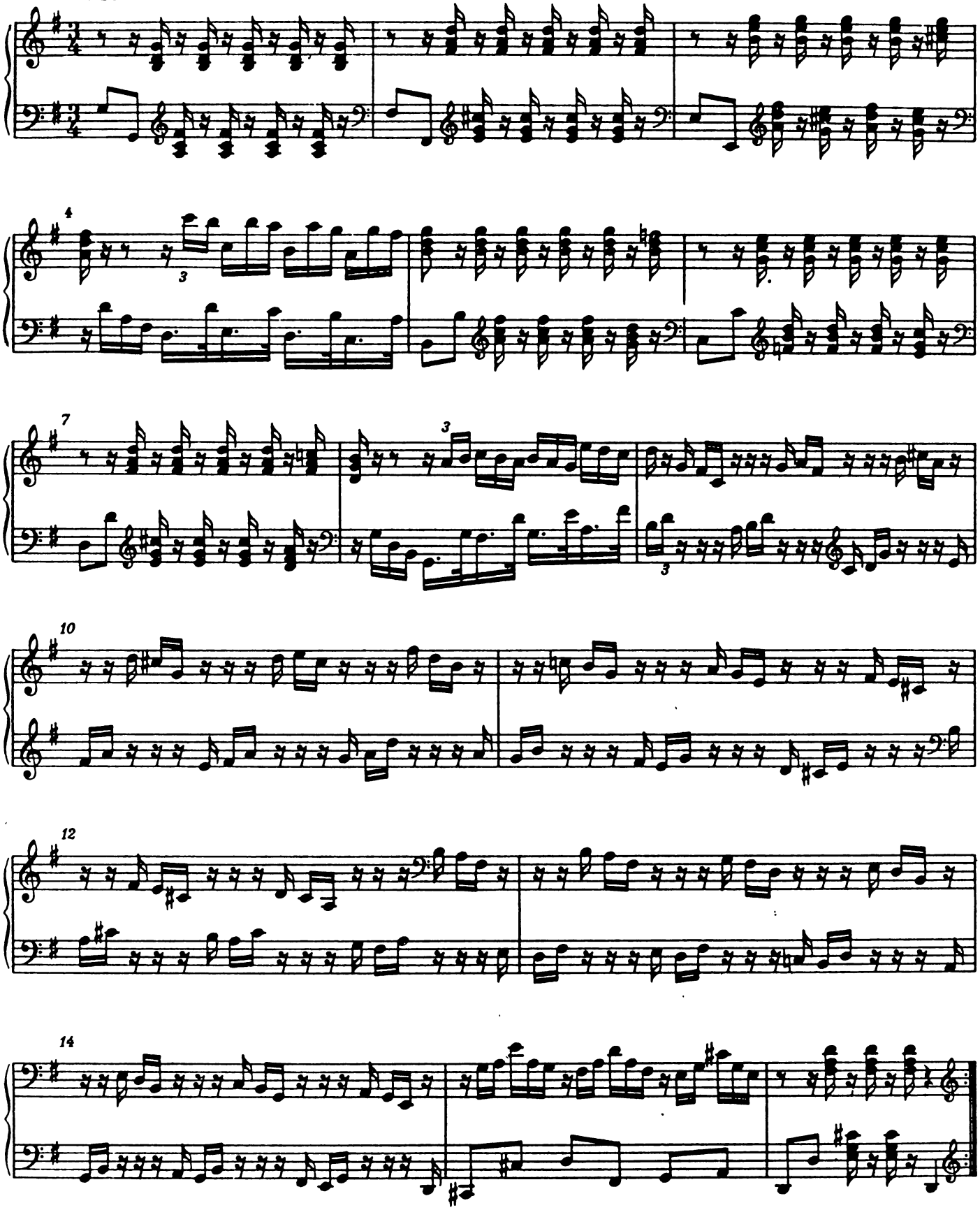
Variatio 28. a 2 Clav.

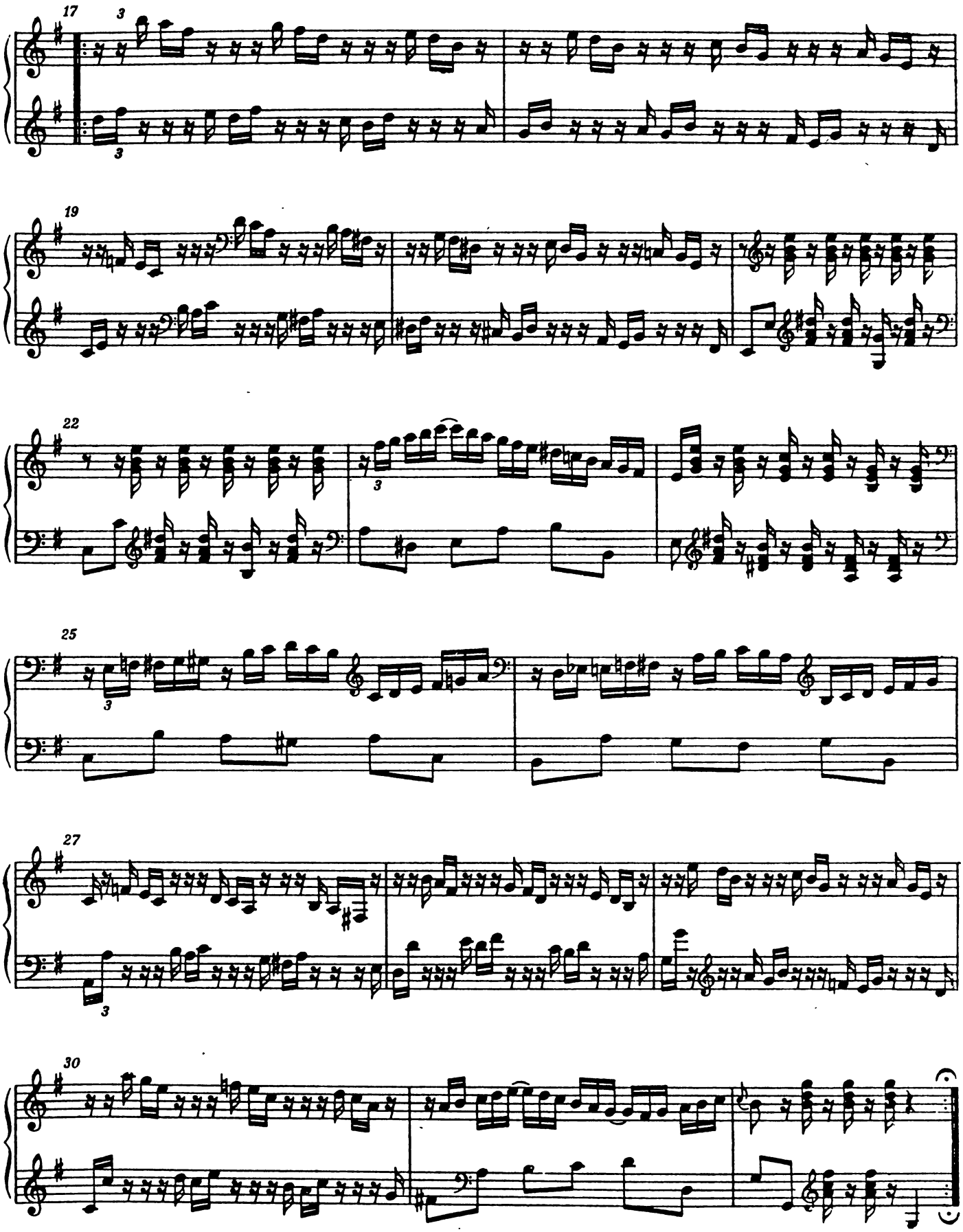



7
9
13
15
17

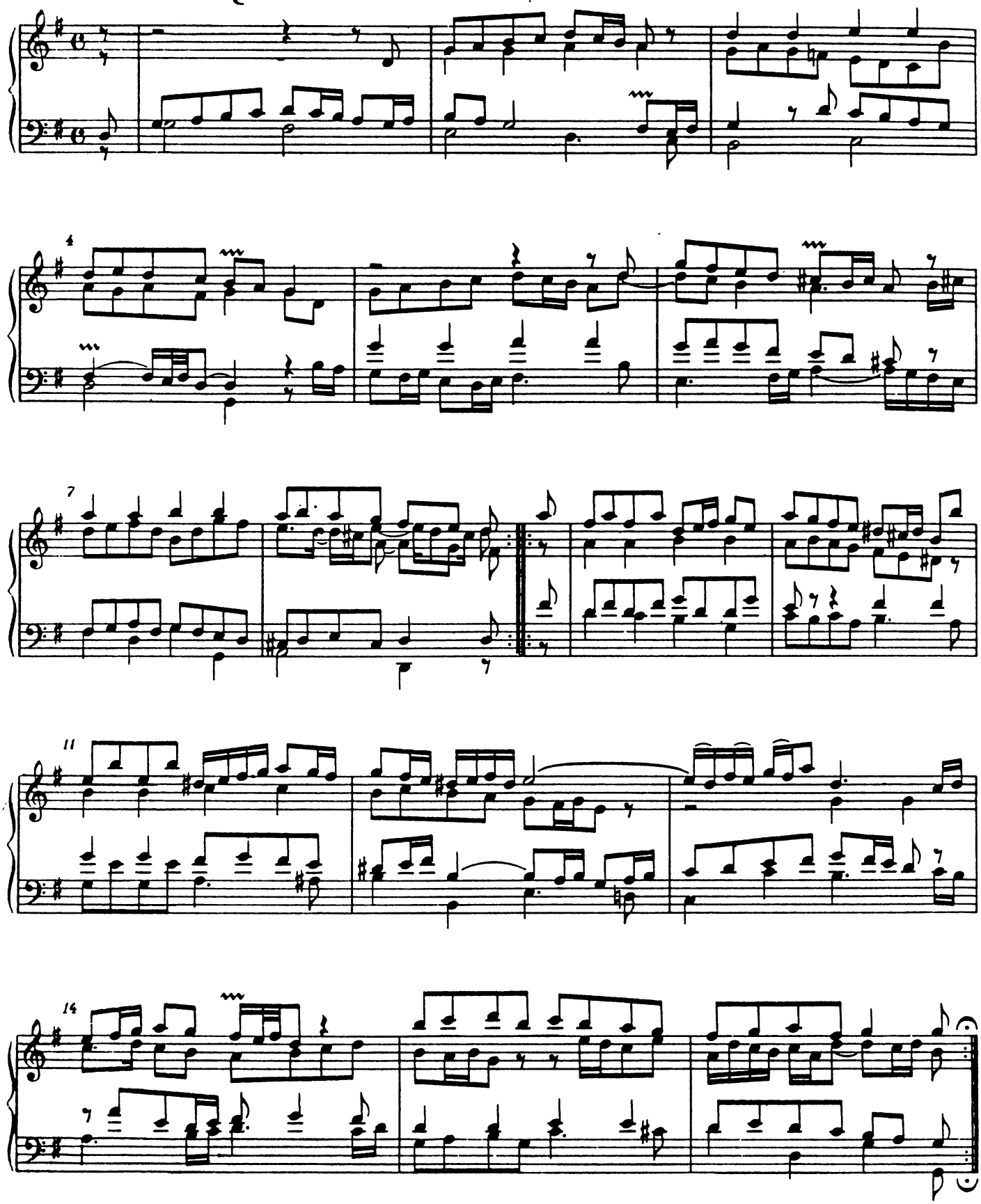

21
23
26
28
30

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

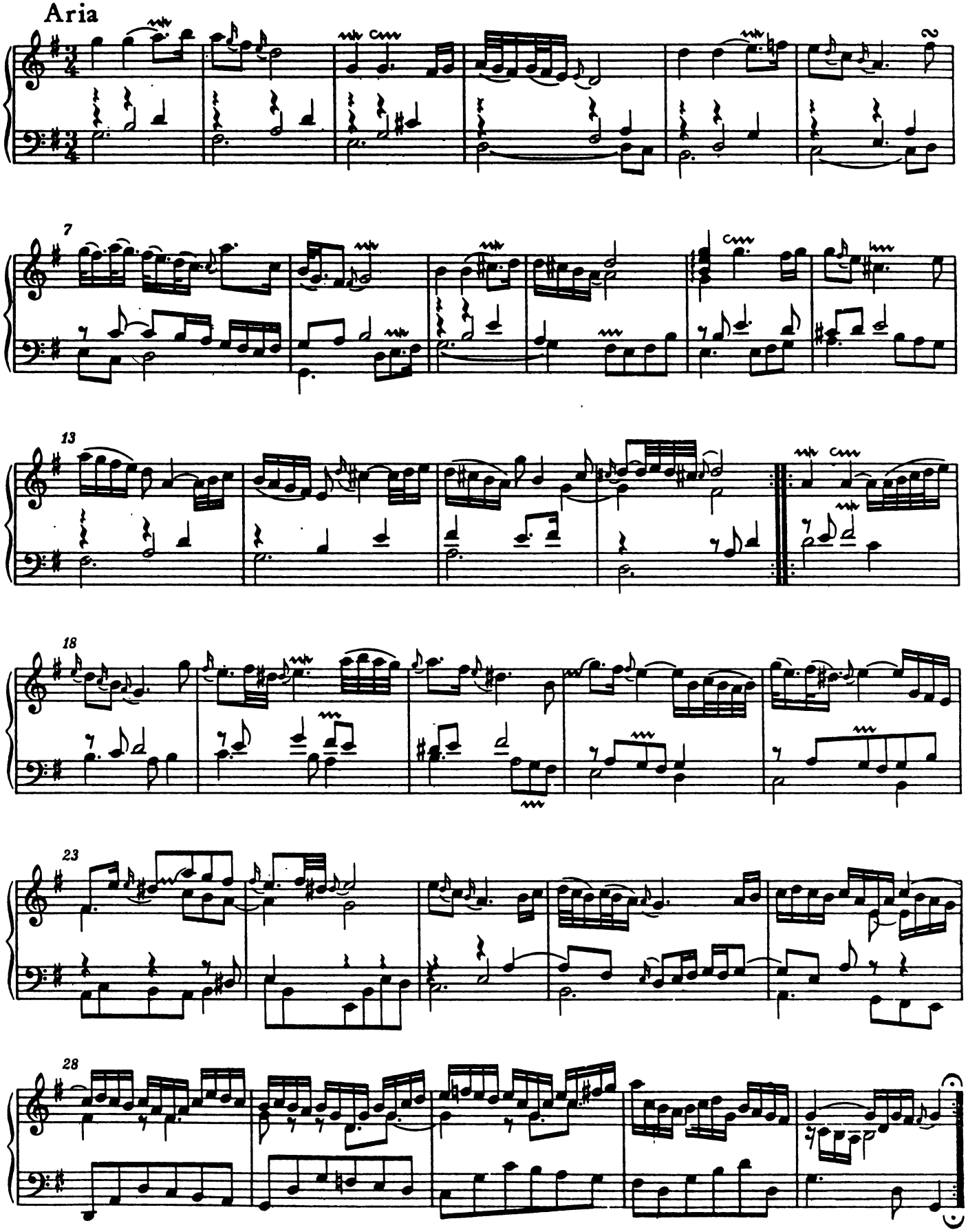



17
19
22
25
27
30

Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.



Aria



И.С. БАХ

«ГОЛЬДБЕРГ–ВАРИАЦИИ»

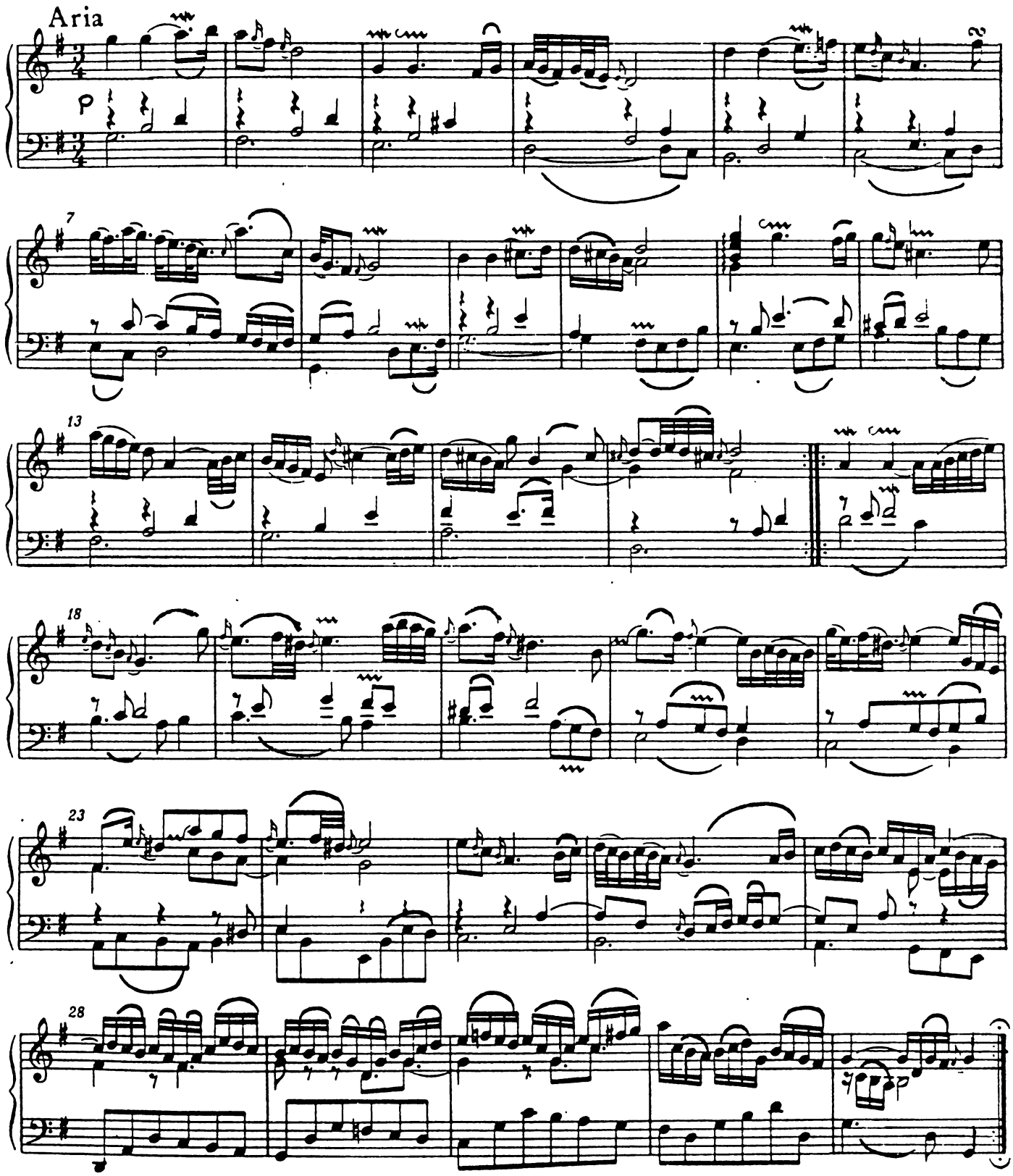
Синтетический уртекст

МЕТАУРТЕКСТ 1

«Обозначенный метауртекст»

Aria mit verschiedenen Veränderungen

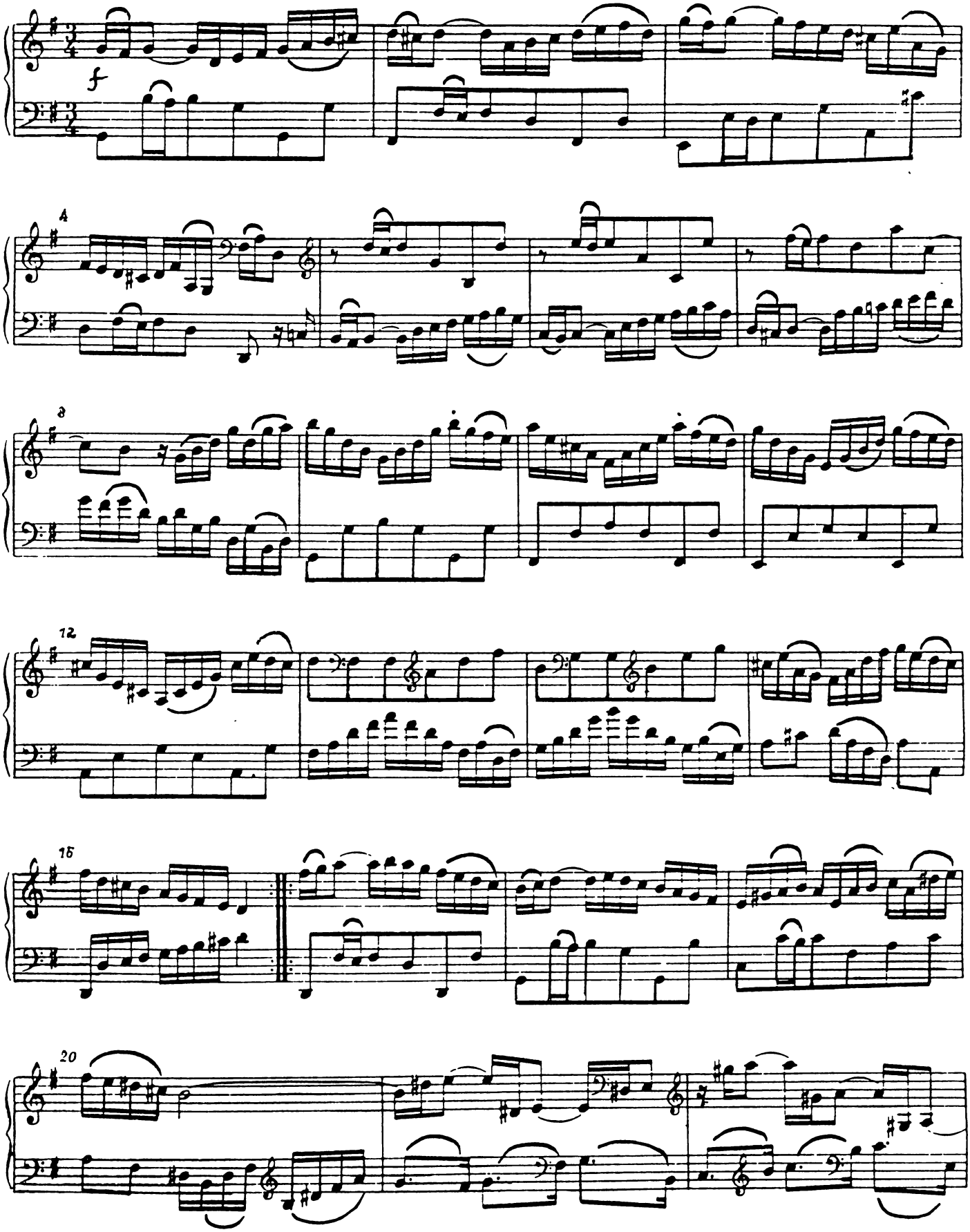
BWV 988

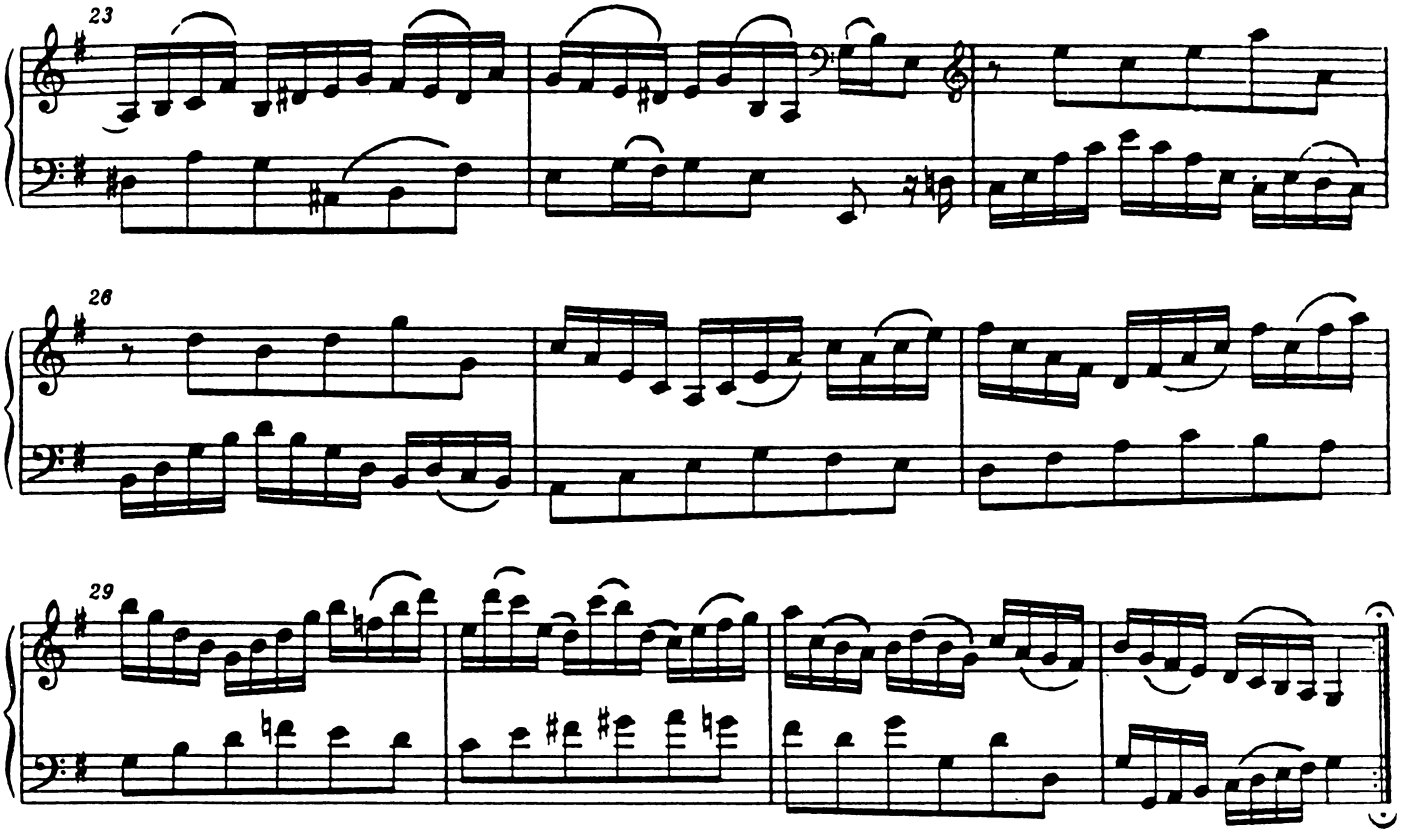


BA 5162
DVfM 8007

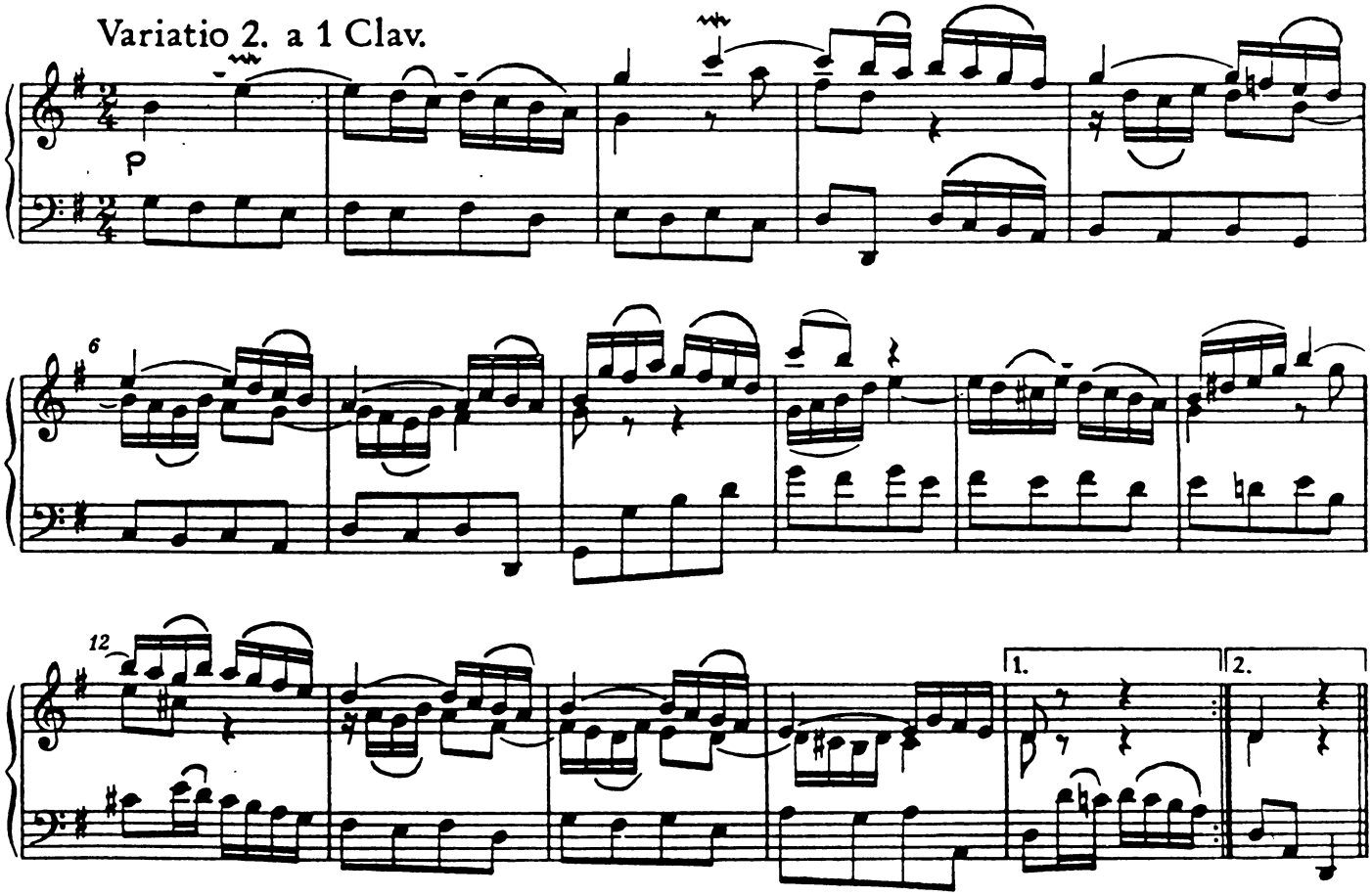
© 1977 by Bärenreiter-Verlag Kassel und
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

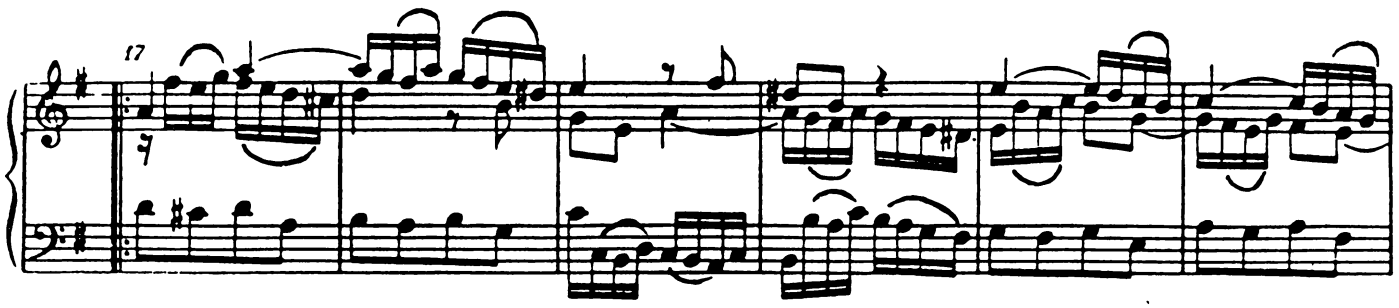
Variatio 1. a 1 Clav.

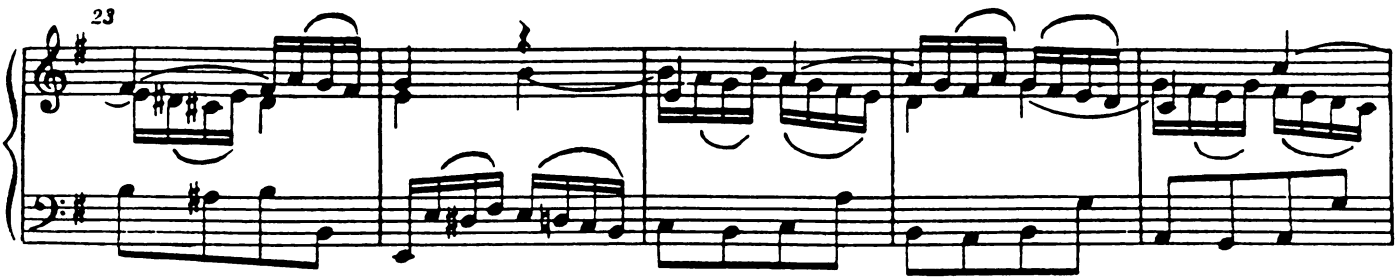


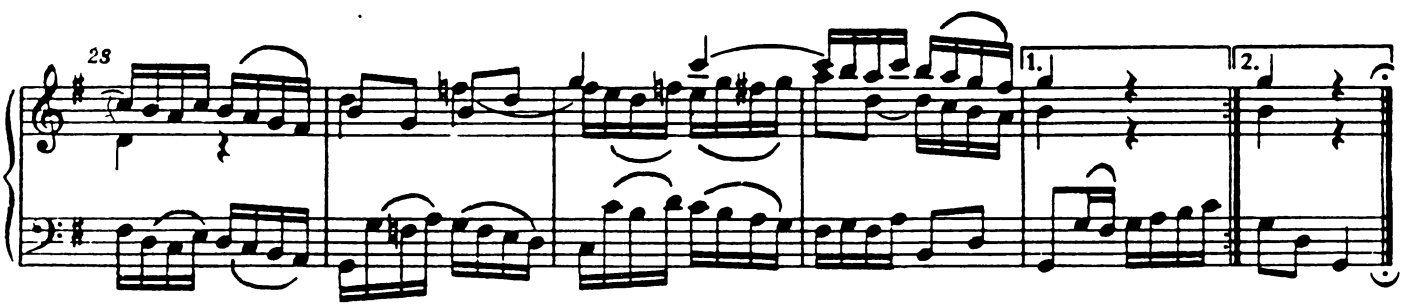


Variatio 2. a 1 Clav.

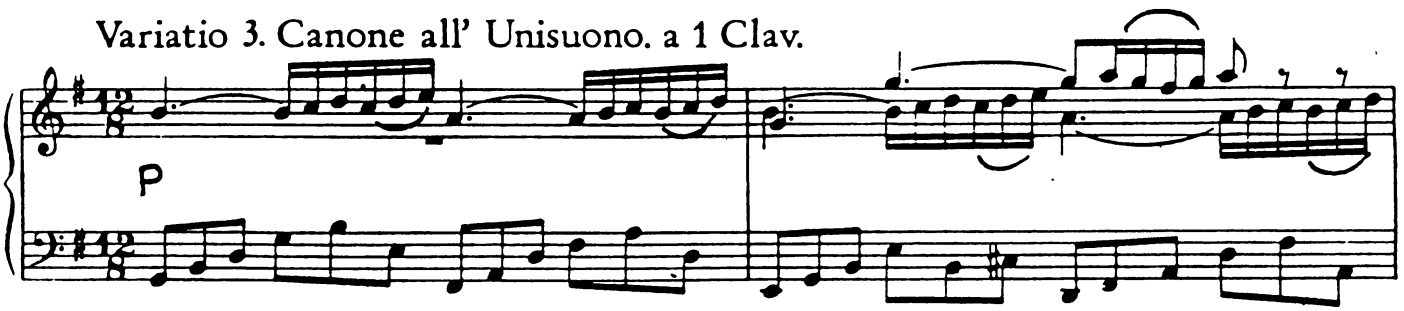


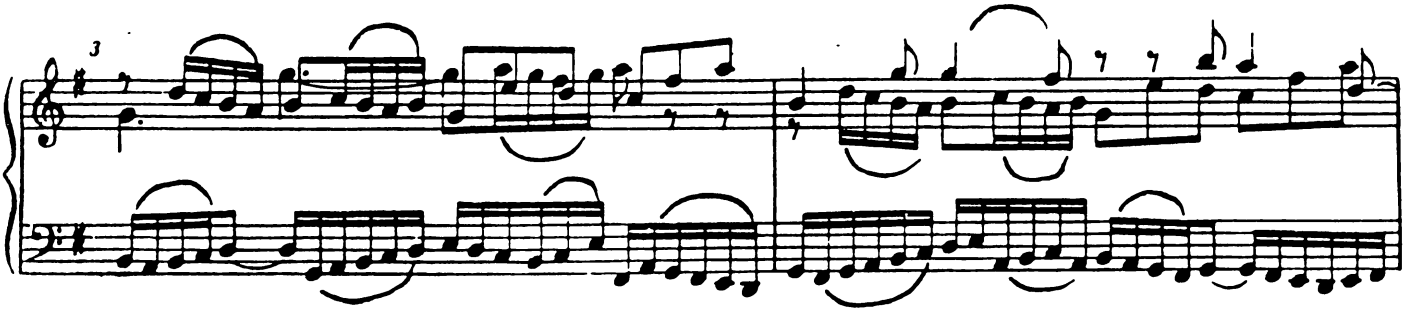


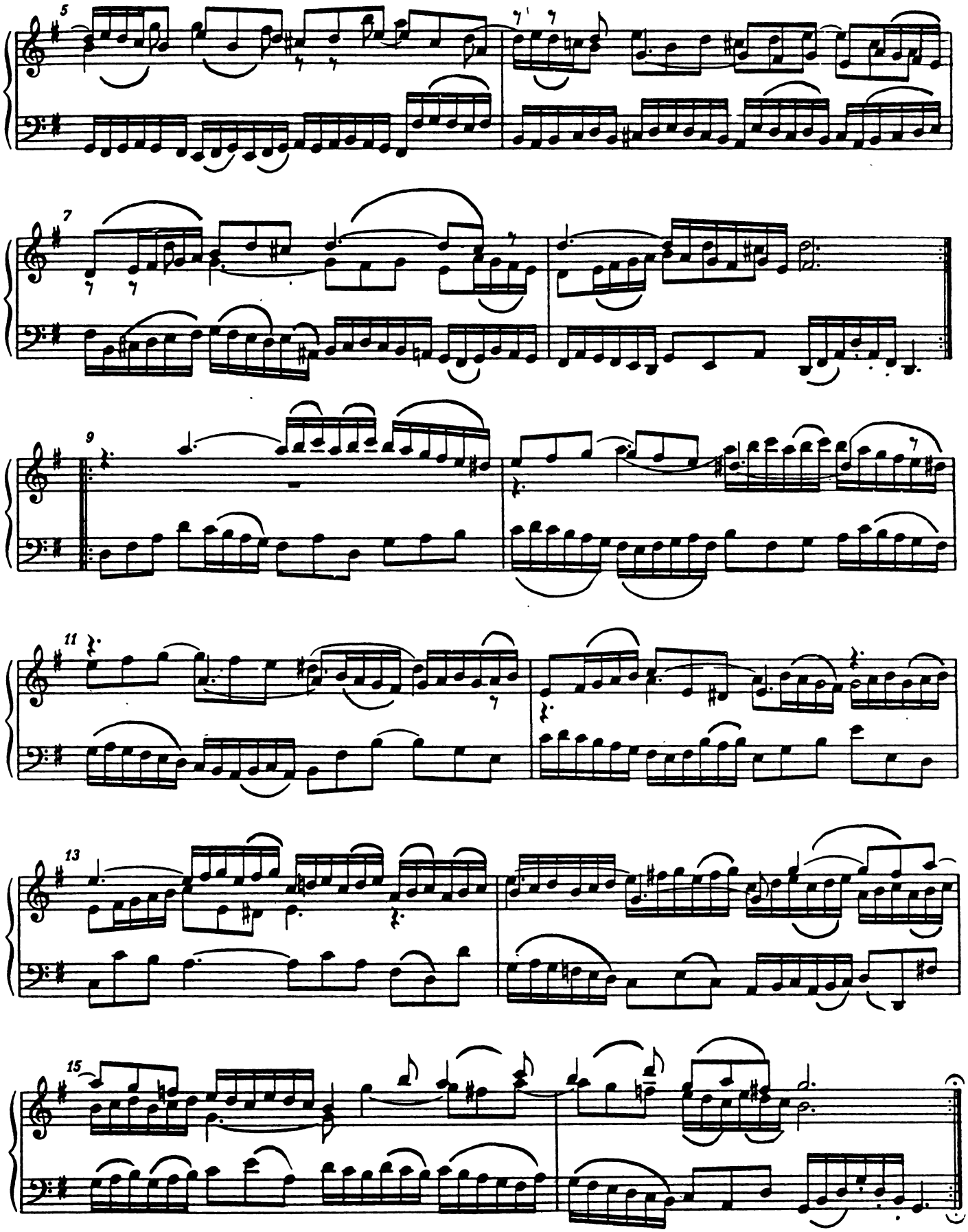




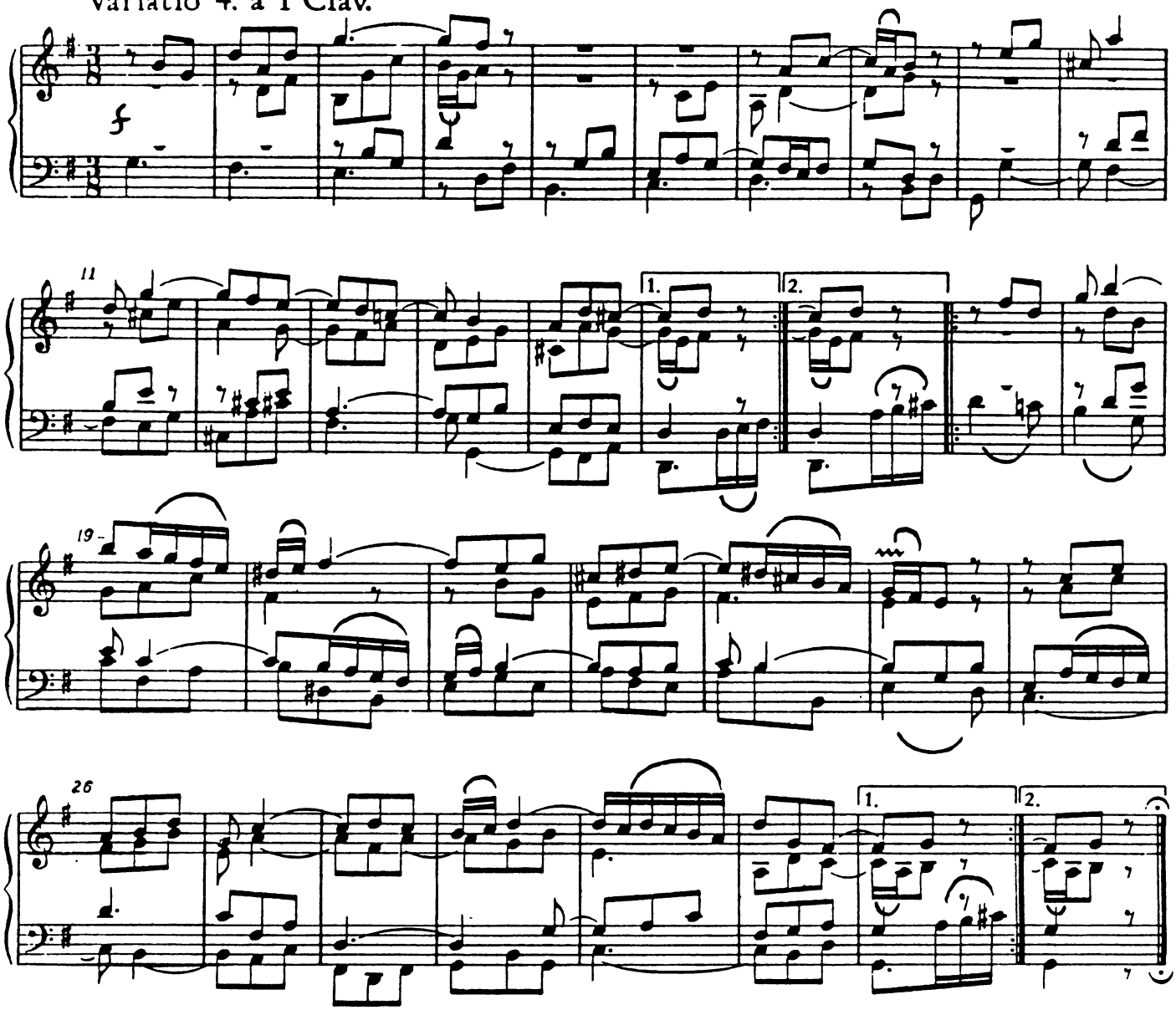
Variatio 3. Canone all' Unisuono. a 1 Clav.



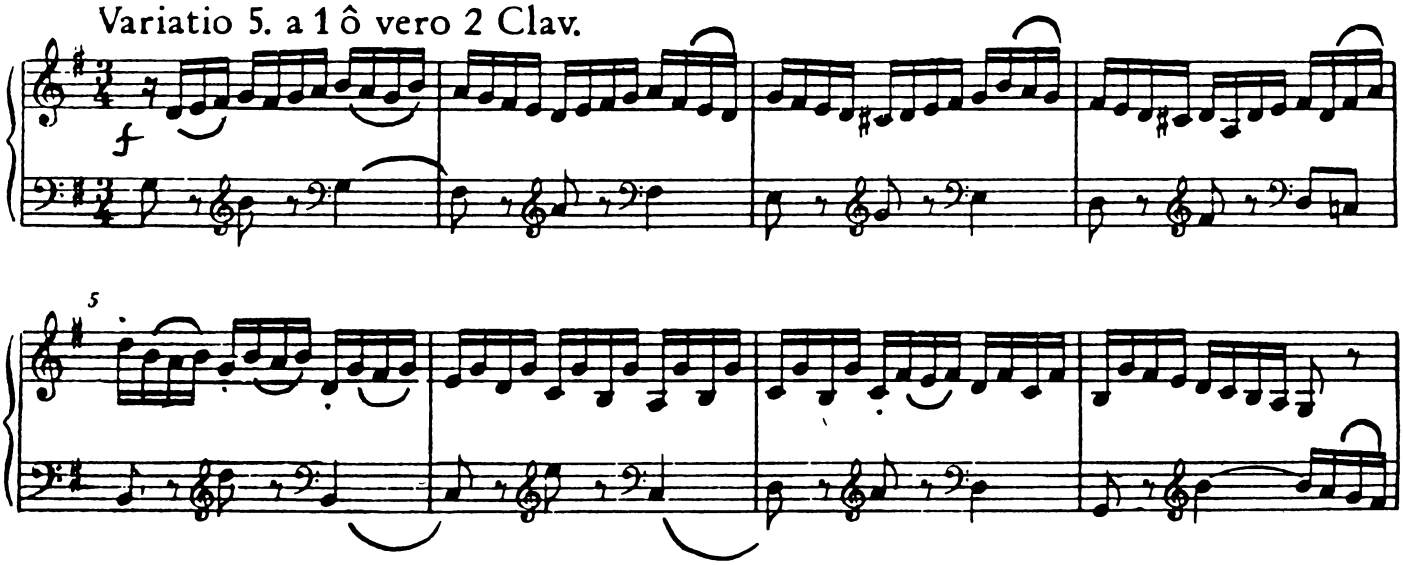


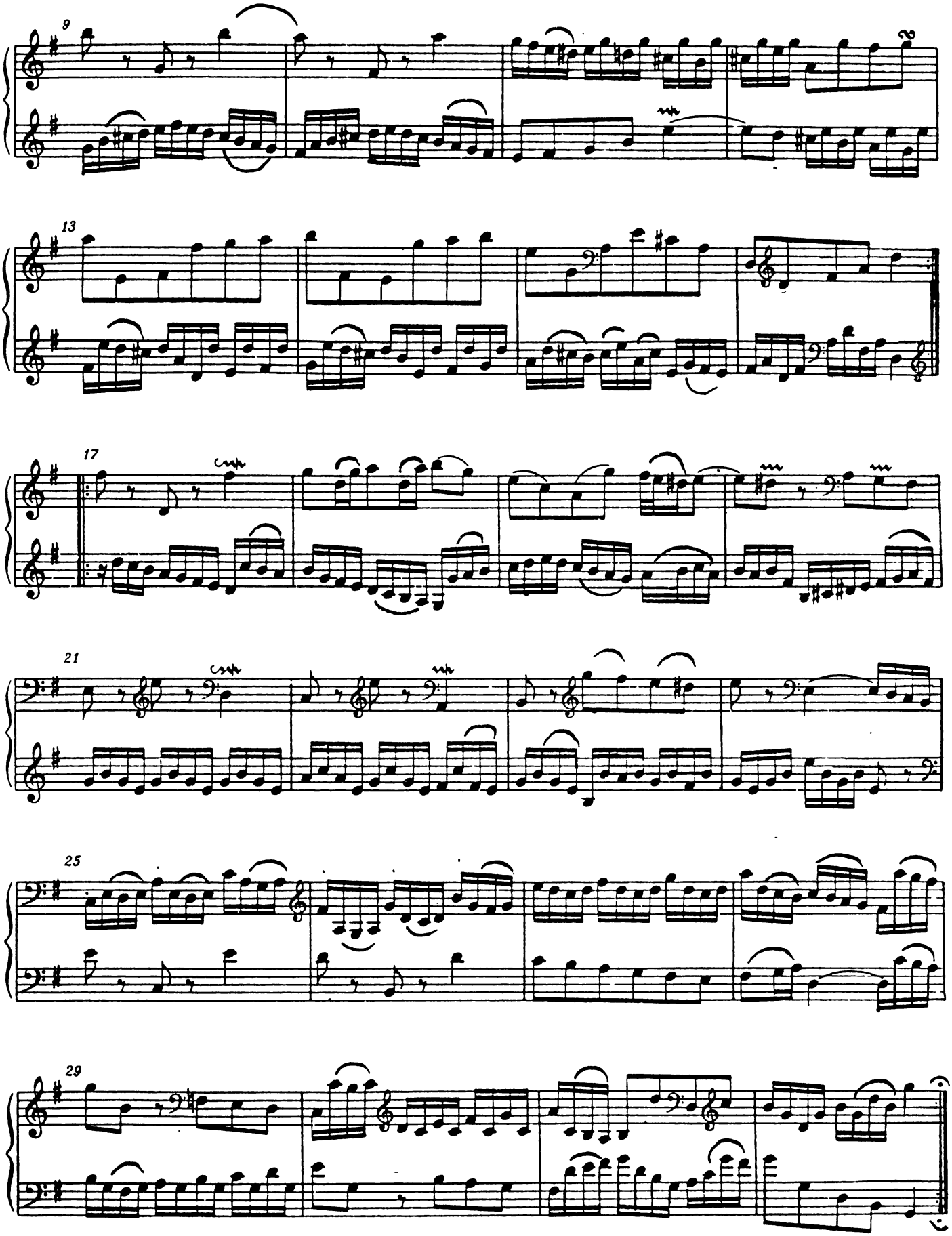


Variatio 4. a 1 Clav.

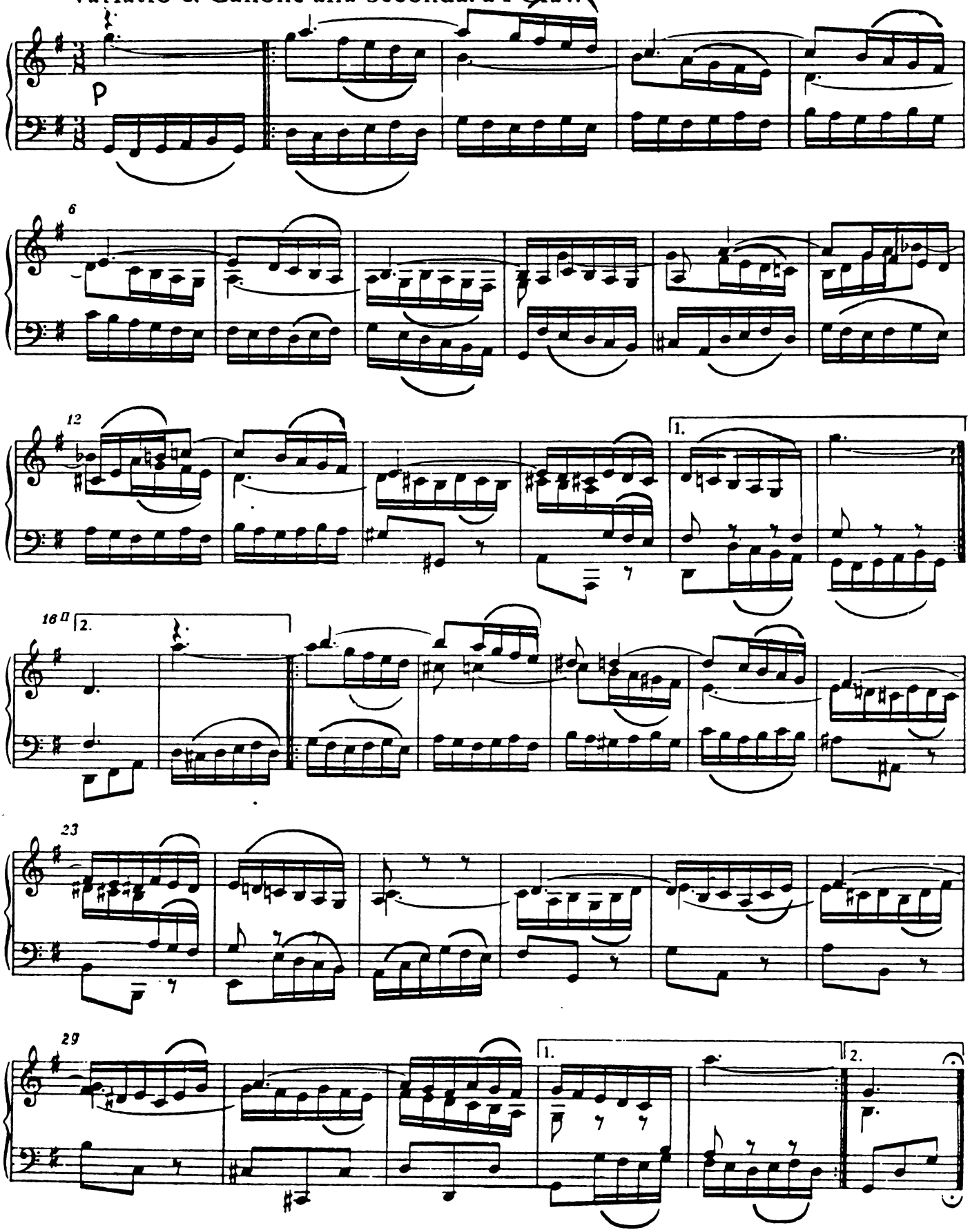


Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.



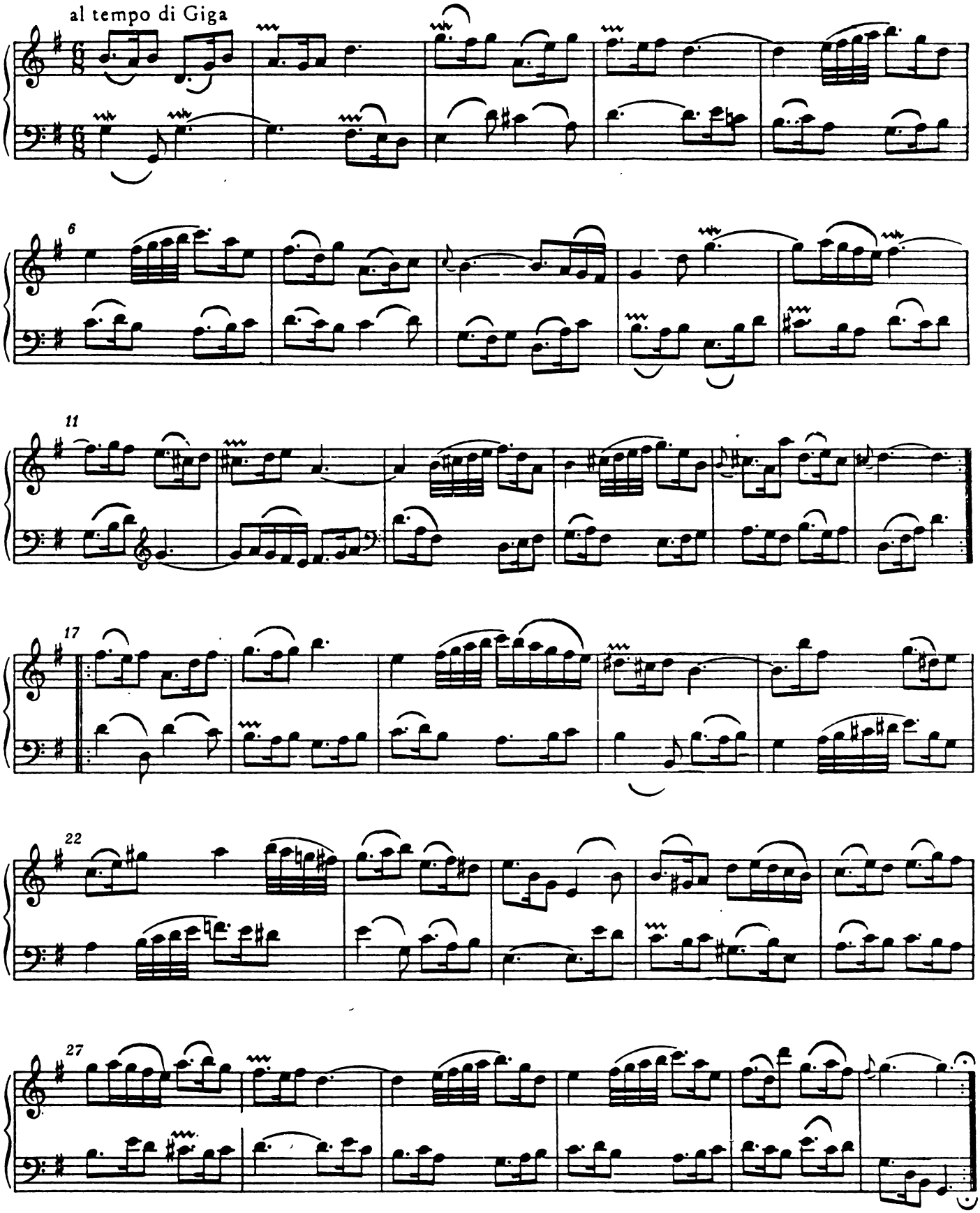

9
13
17
21
25
29

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

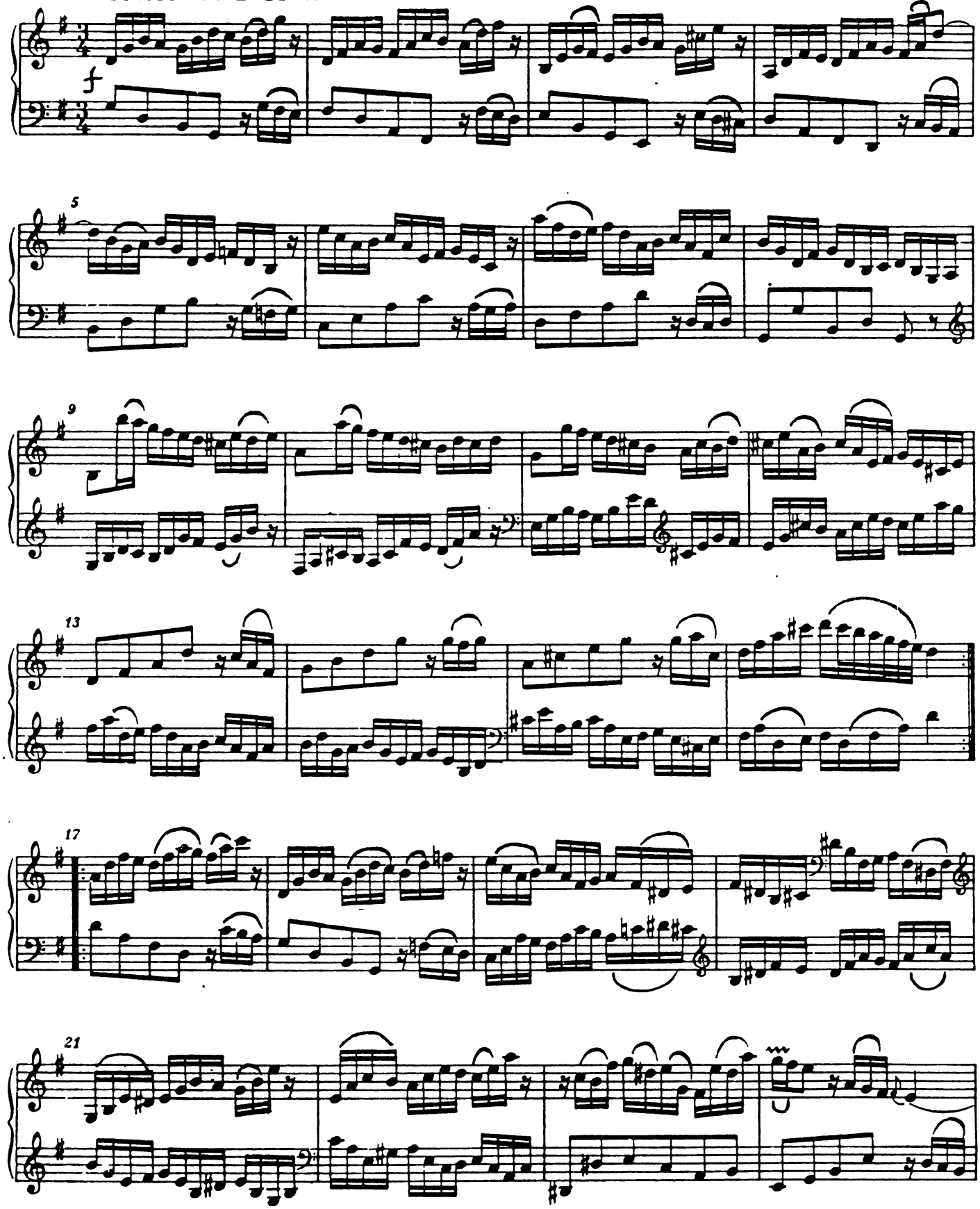


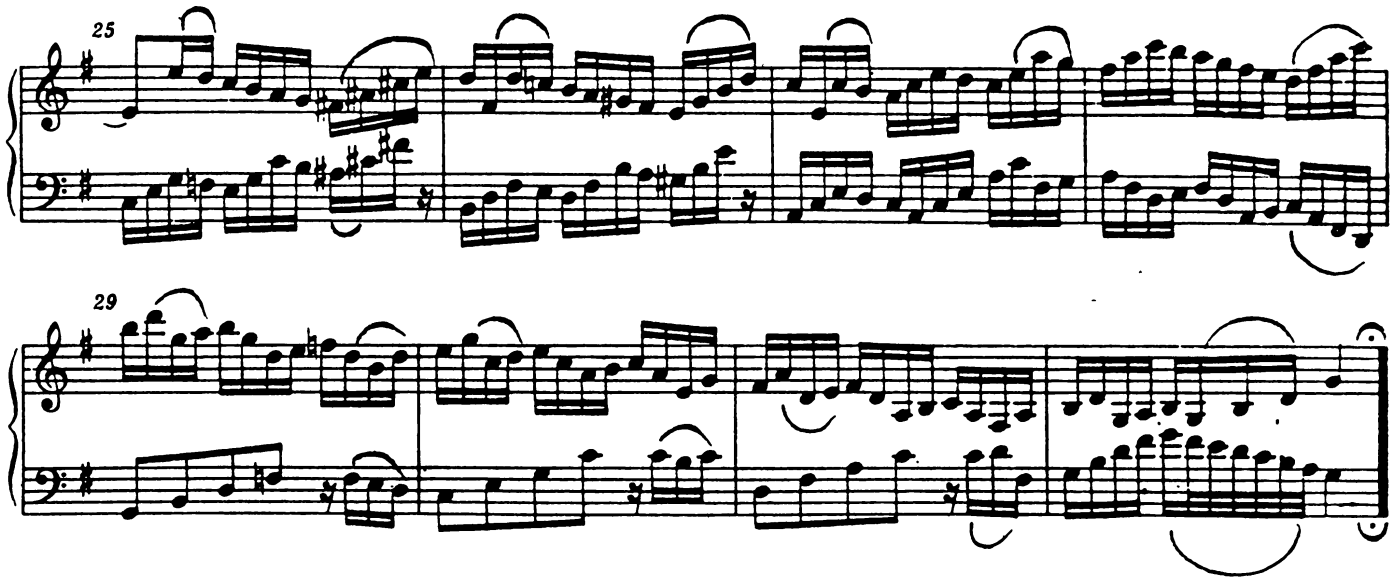
Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.

al tempo di Giga

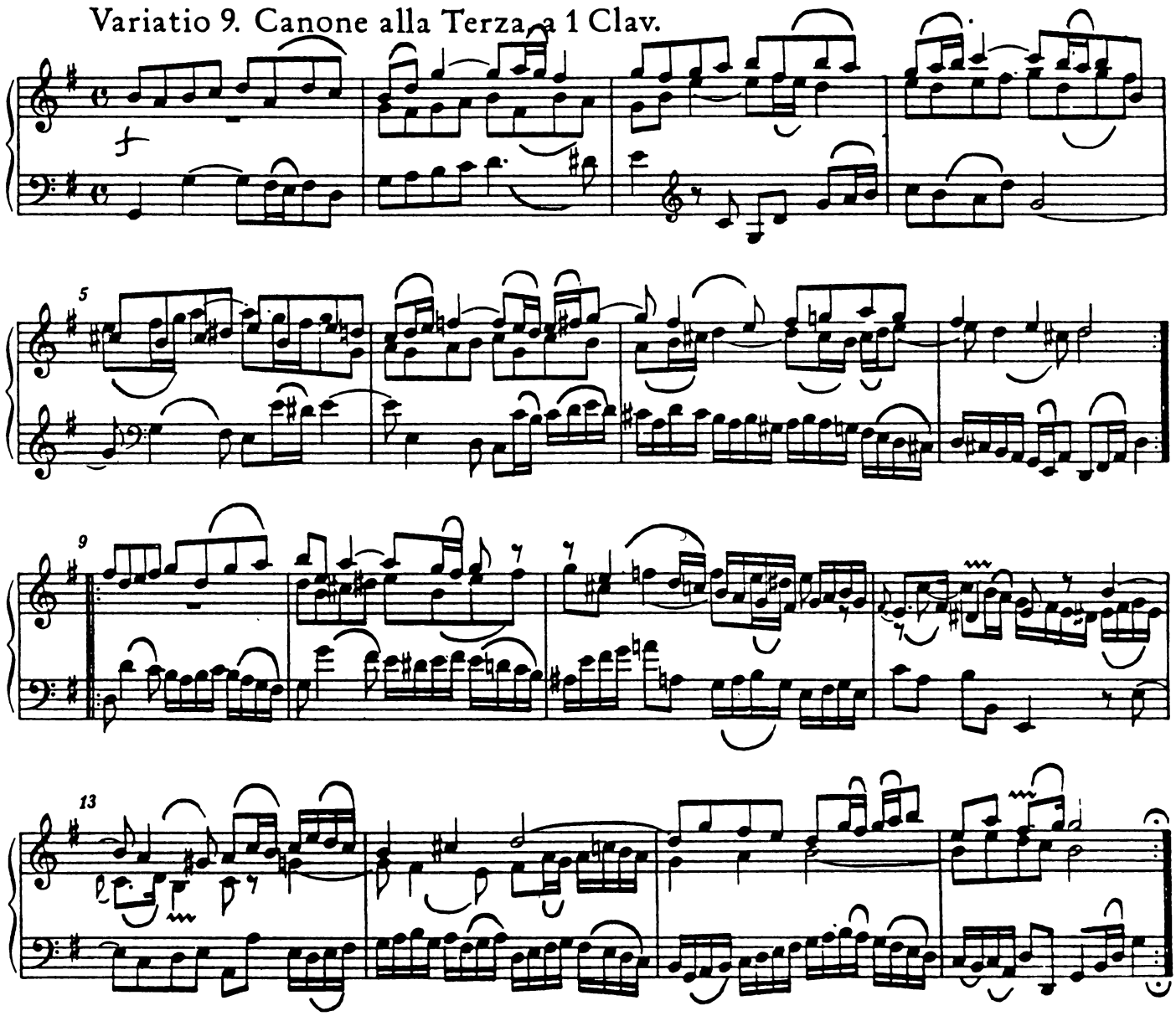


Variatio 8. a 2 Clav.

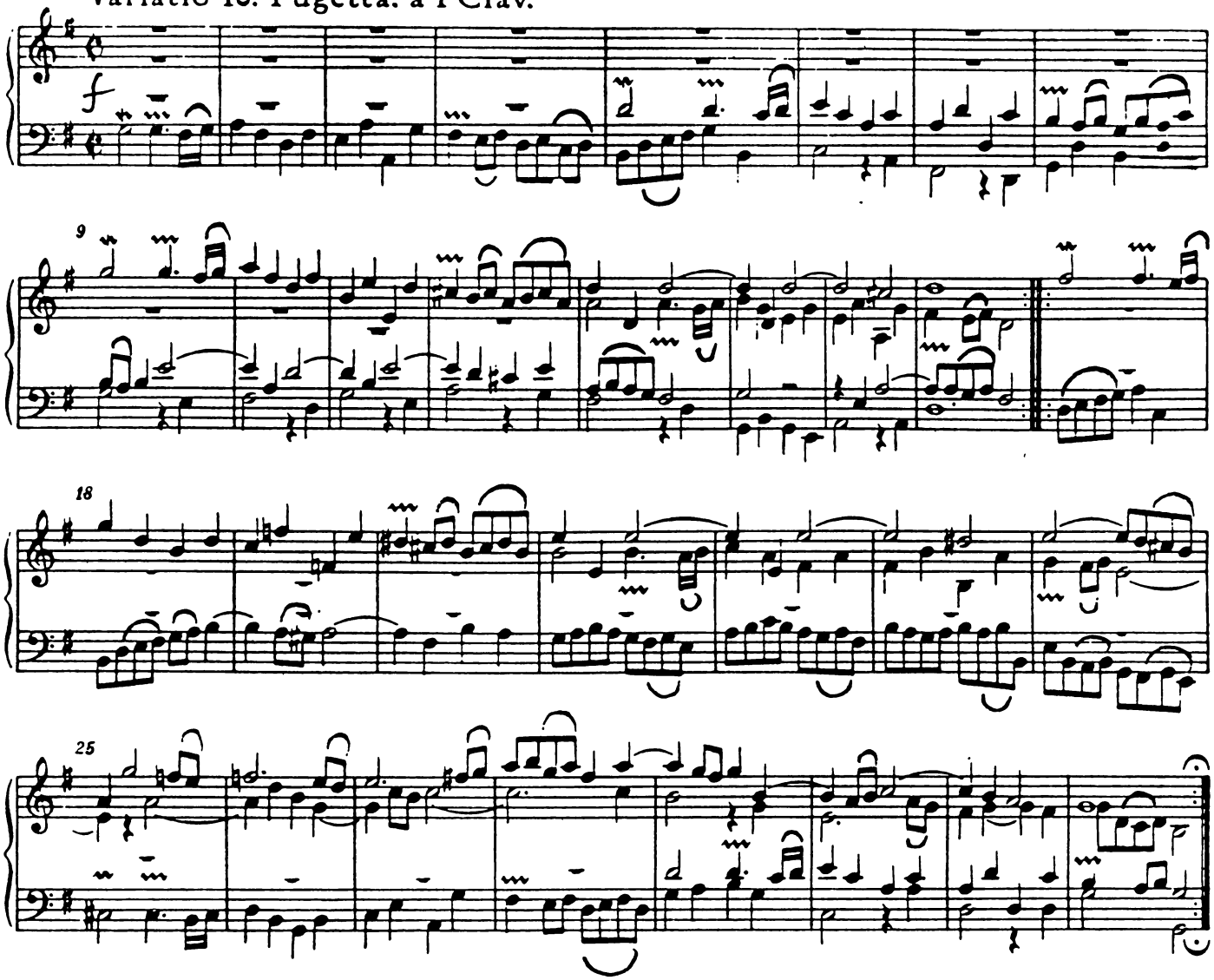




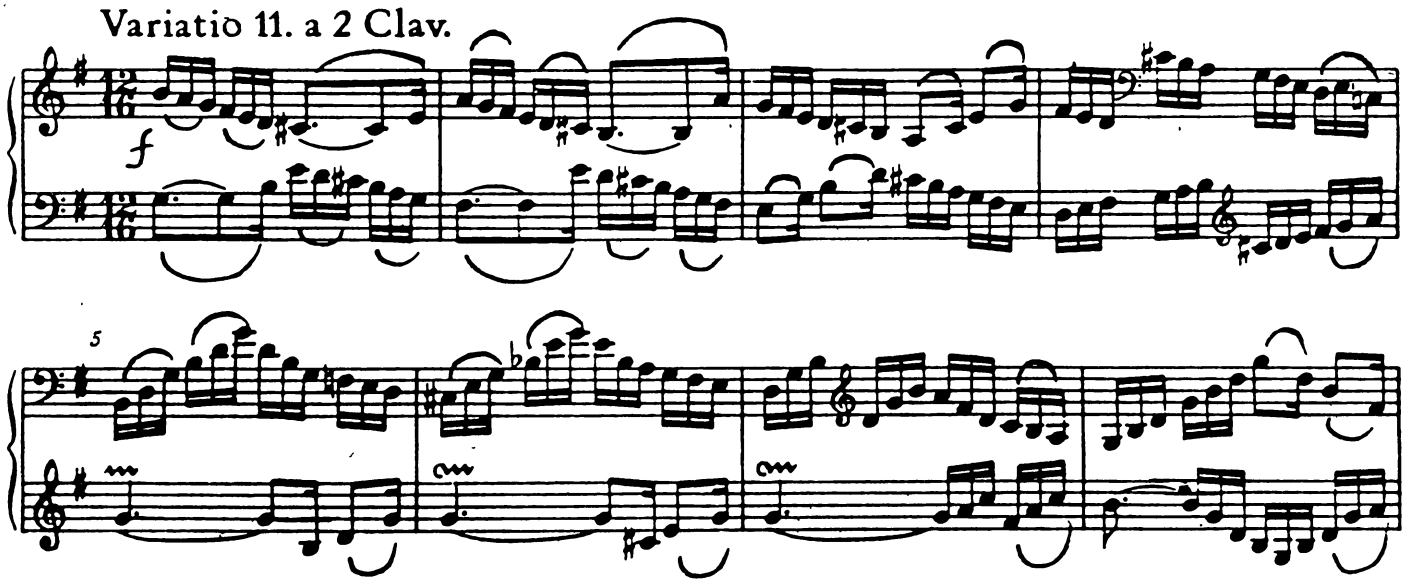
Variatio 9. Canone alla Terza a 1 Clav.

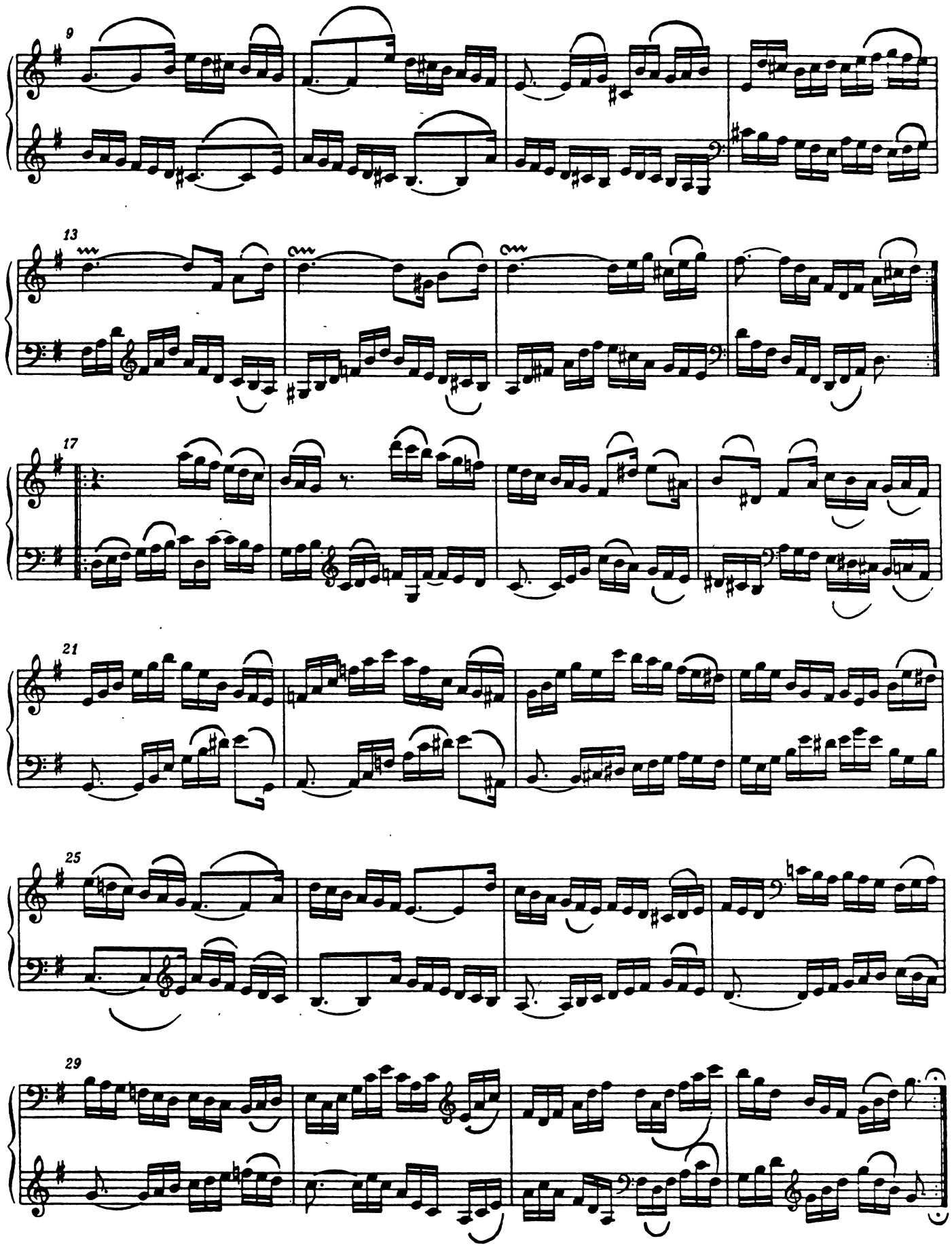


Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav.

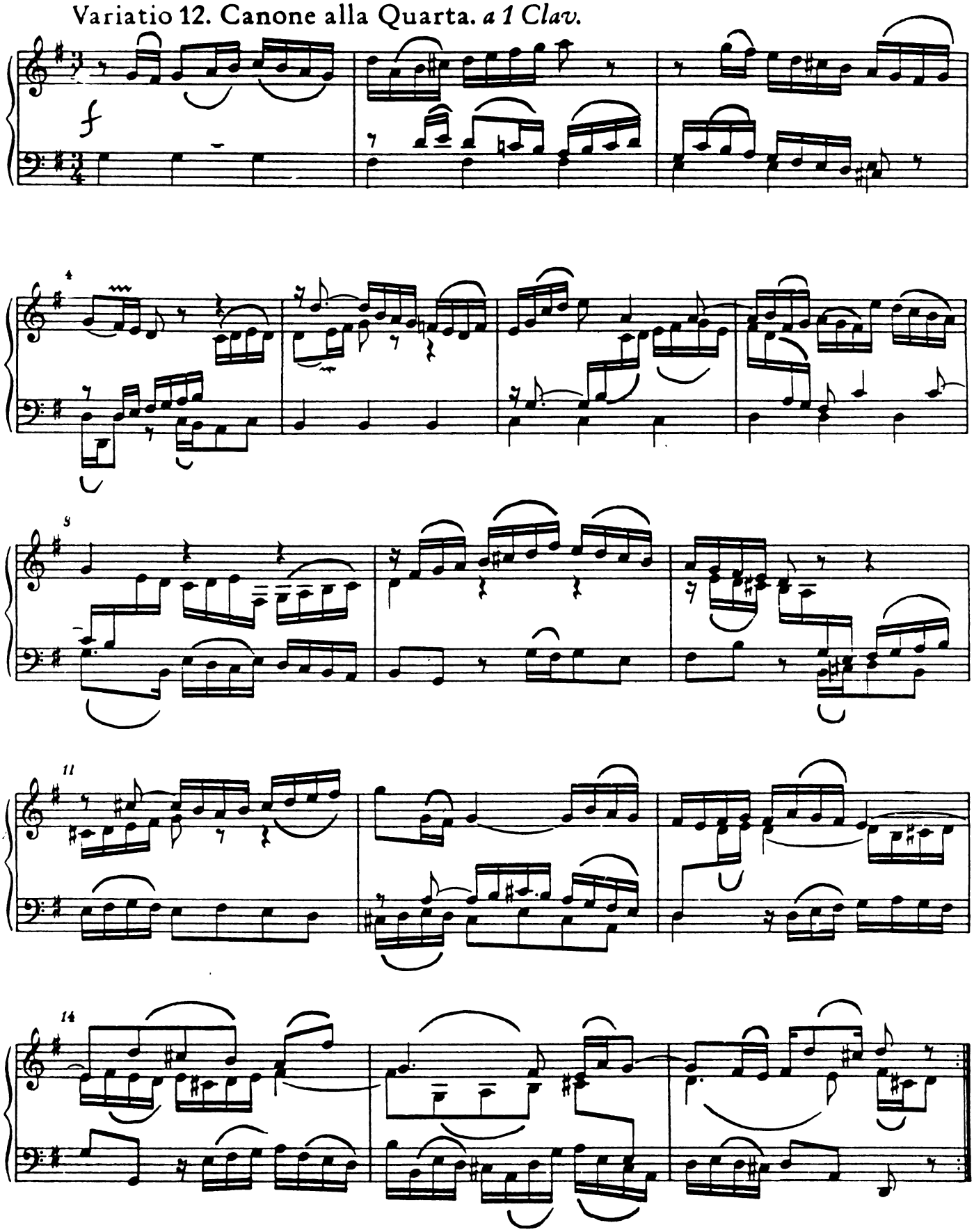


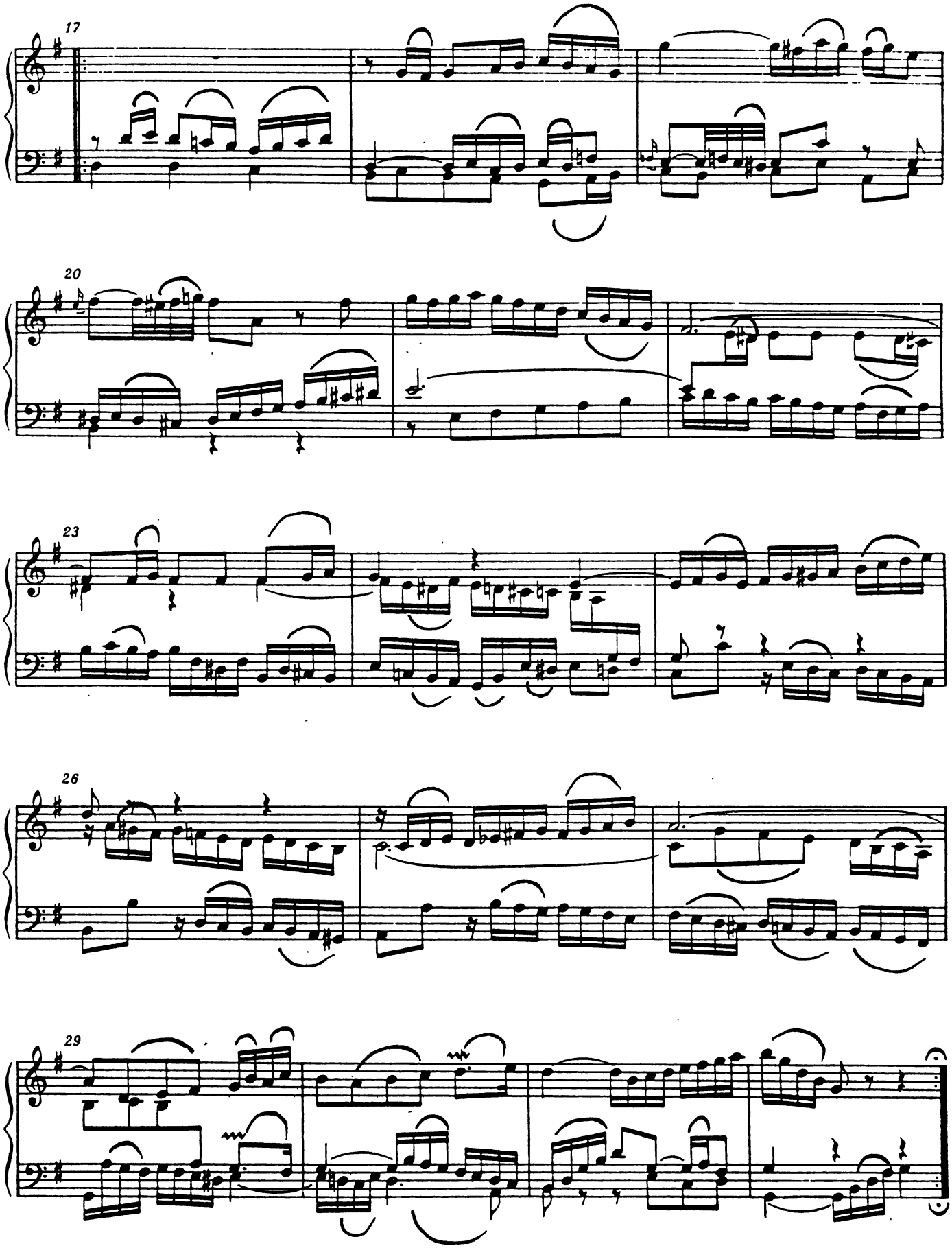
Variatio 11. a 2 Clav.



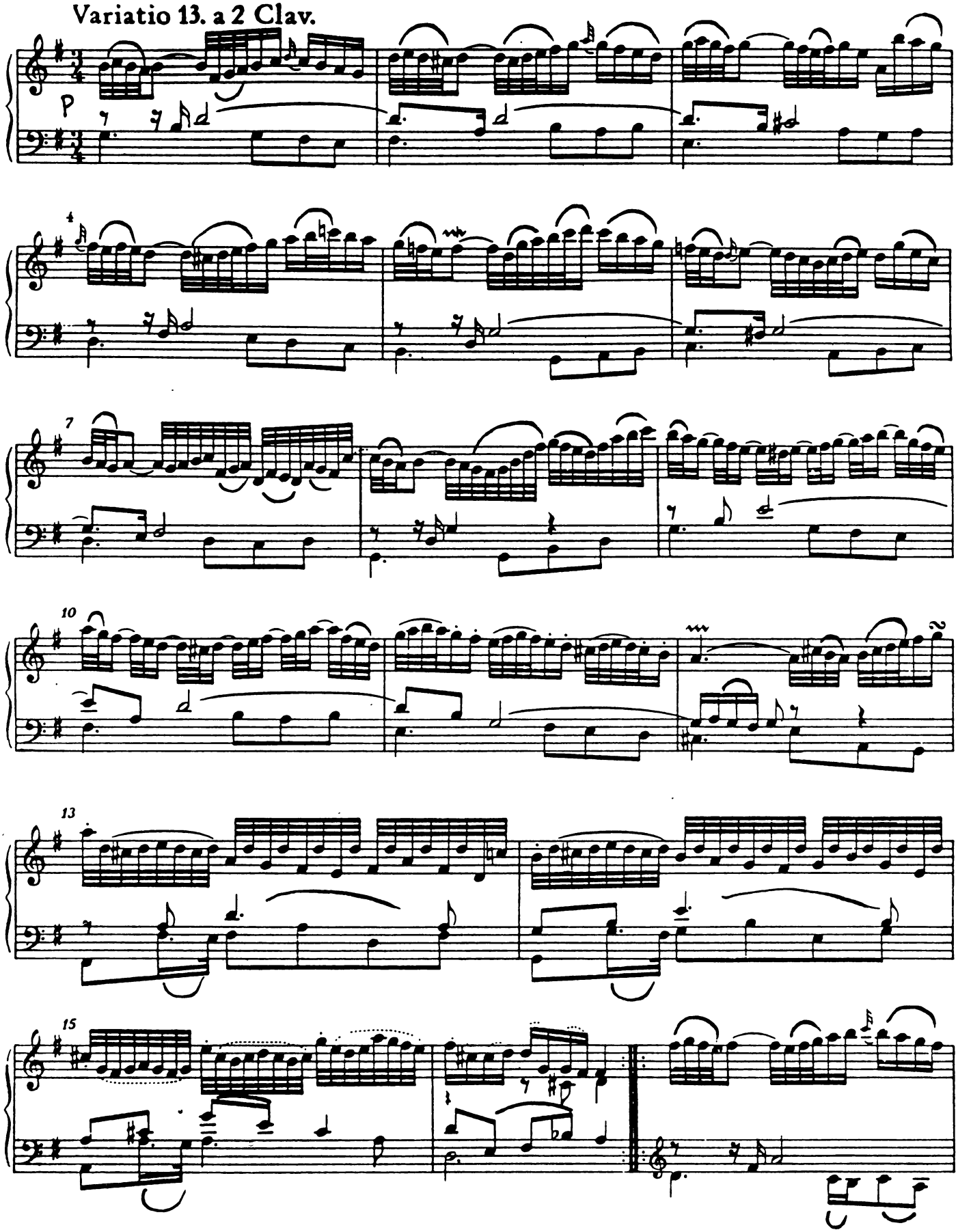

9
13
17
21
25
29

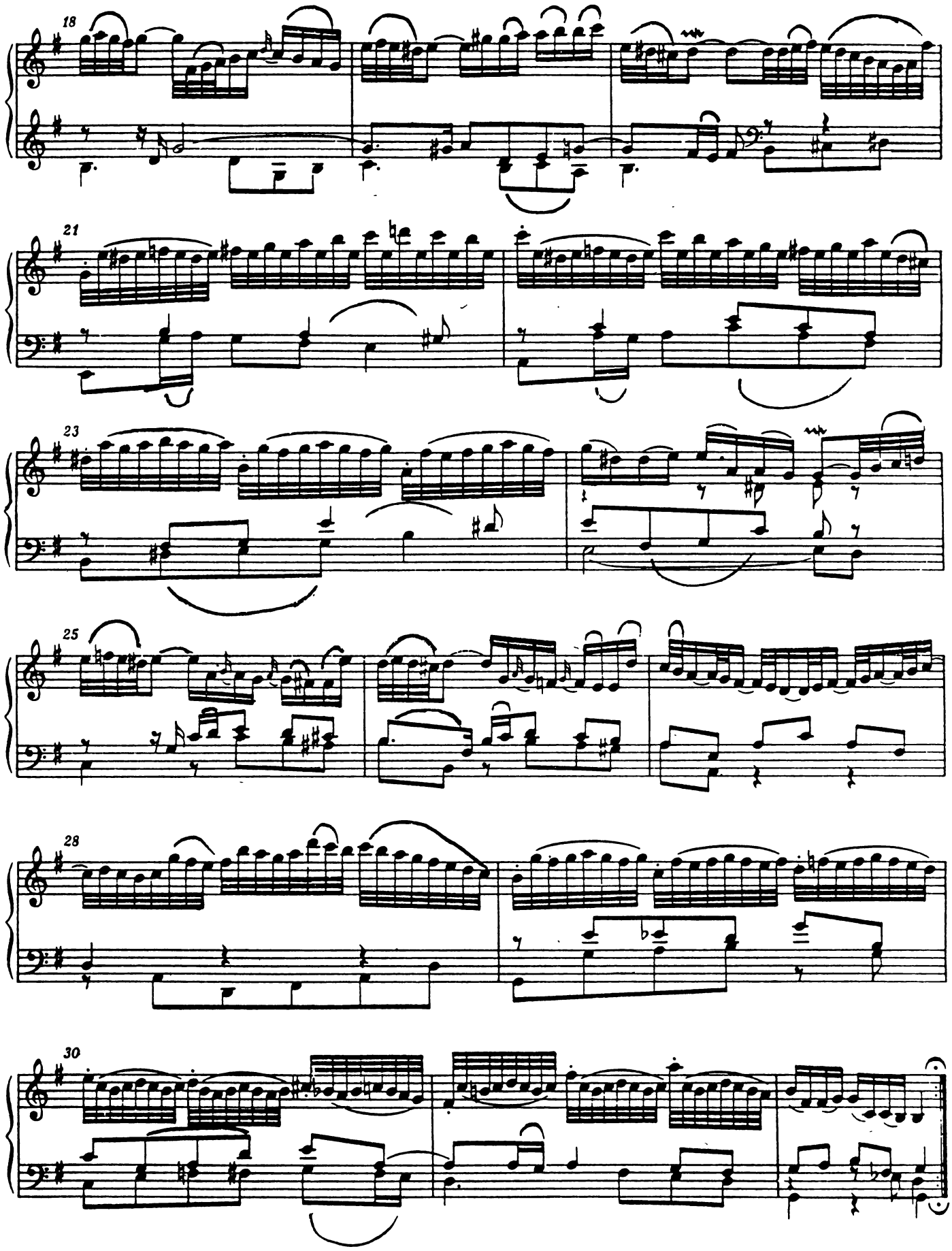
Variatio 12. Canone alla Quarta. *a 1 Clav.*



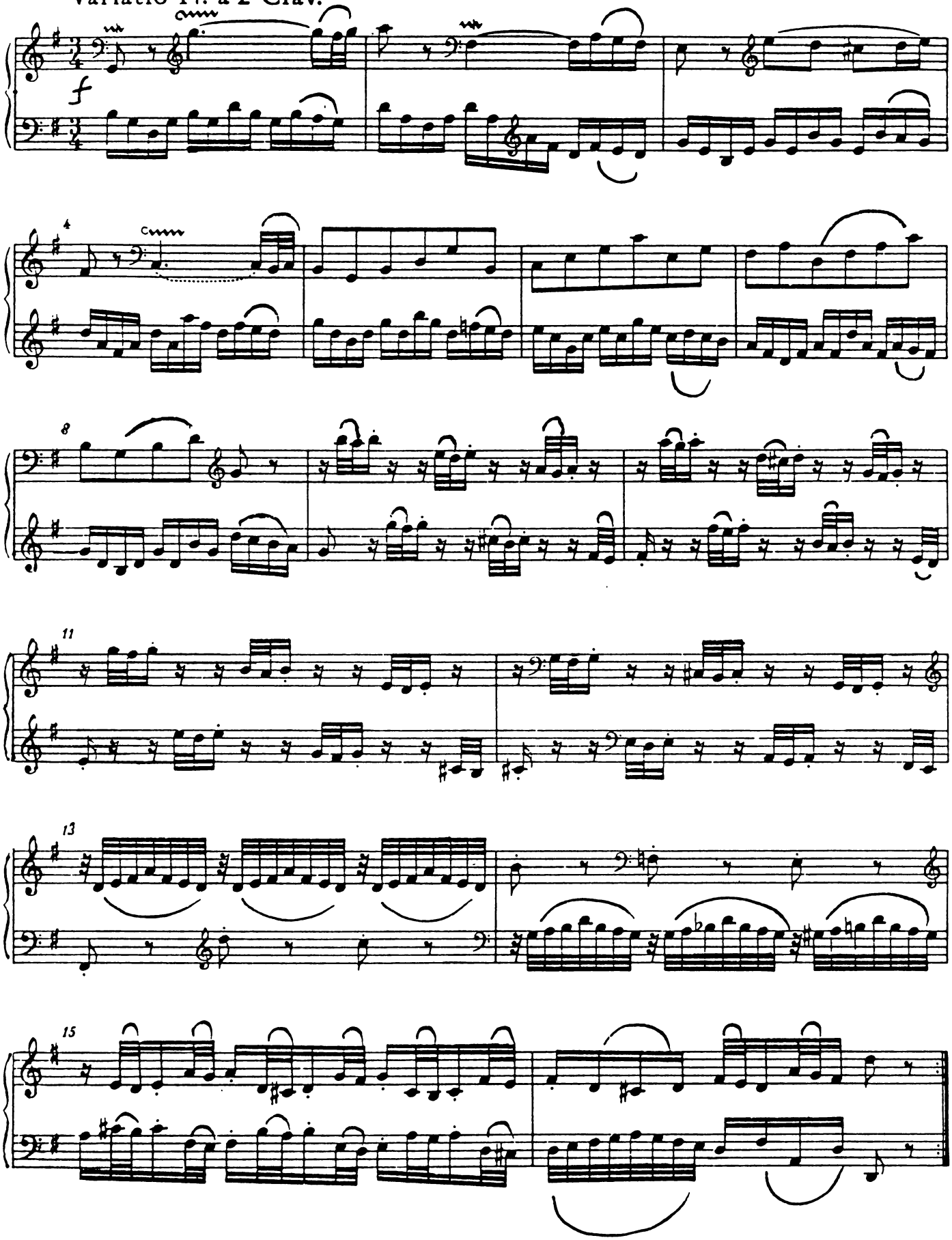

17
20
23
26
29

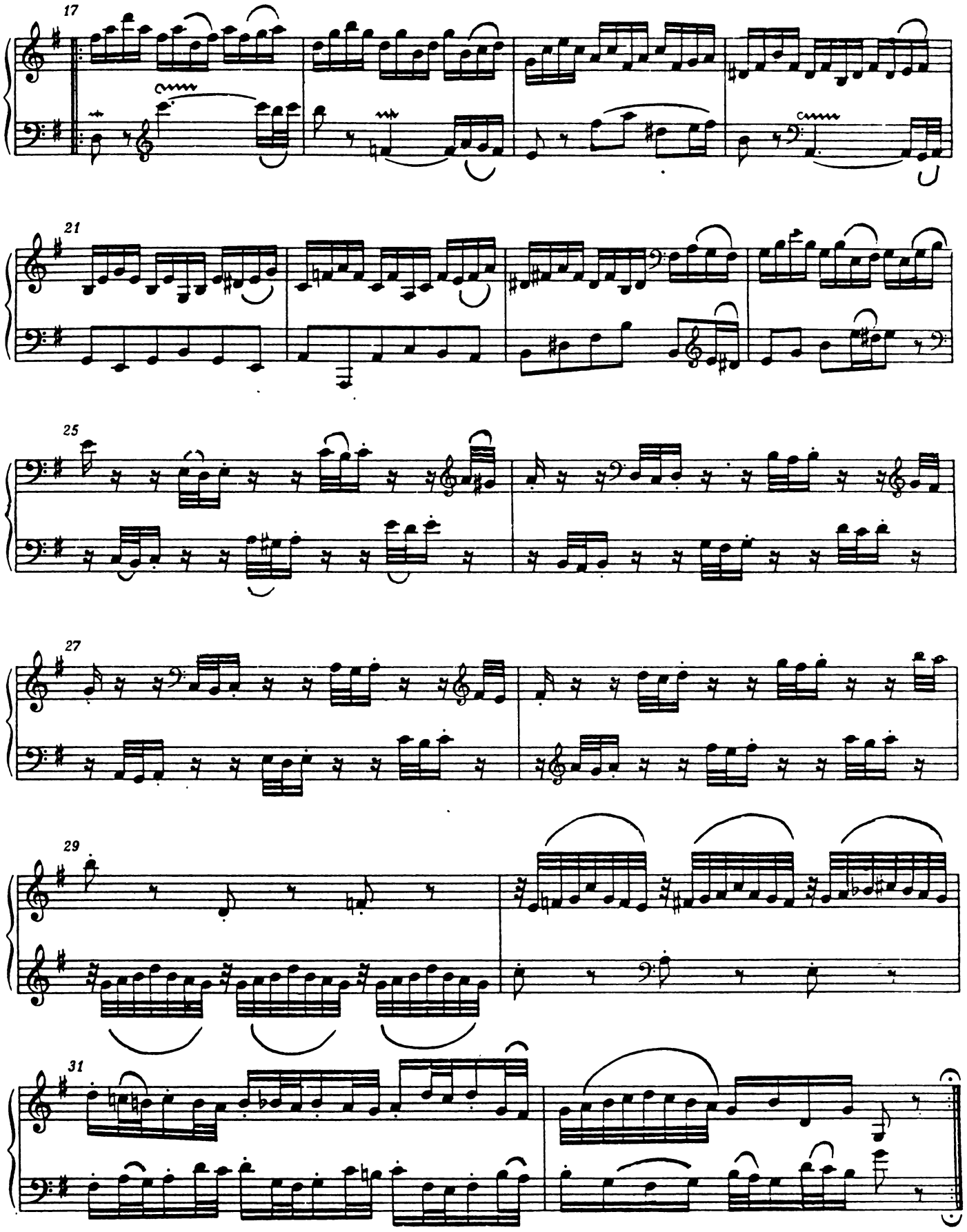
Variatio 13. a 2 Clav.



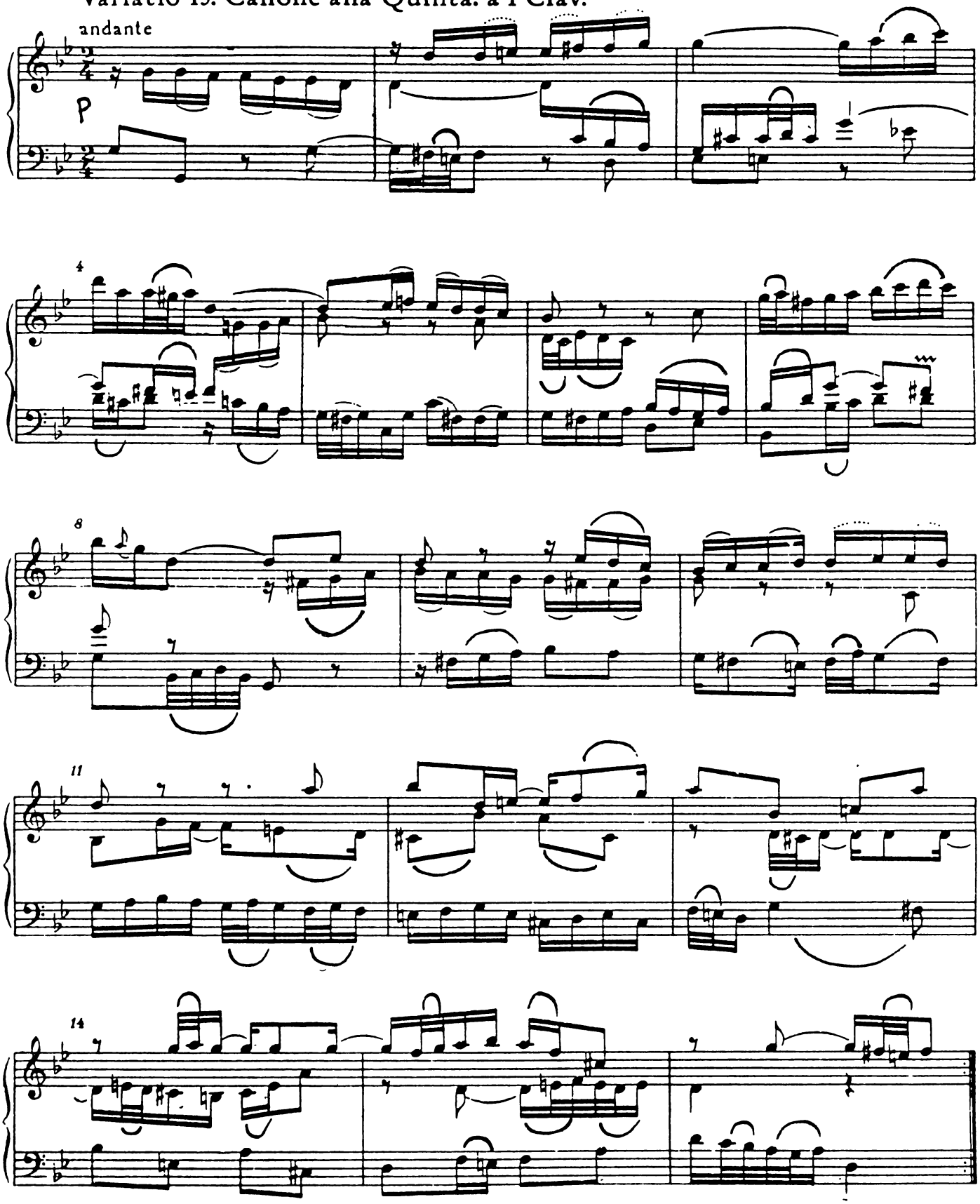

18
21
23
25
28
30

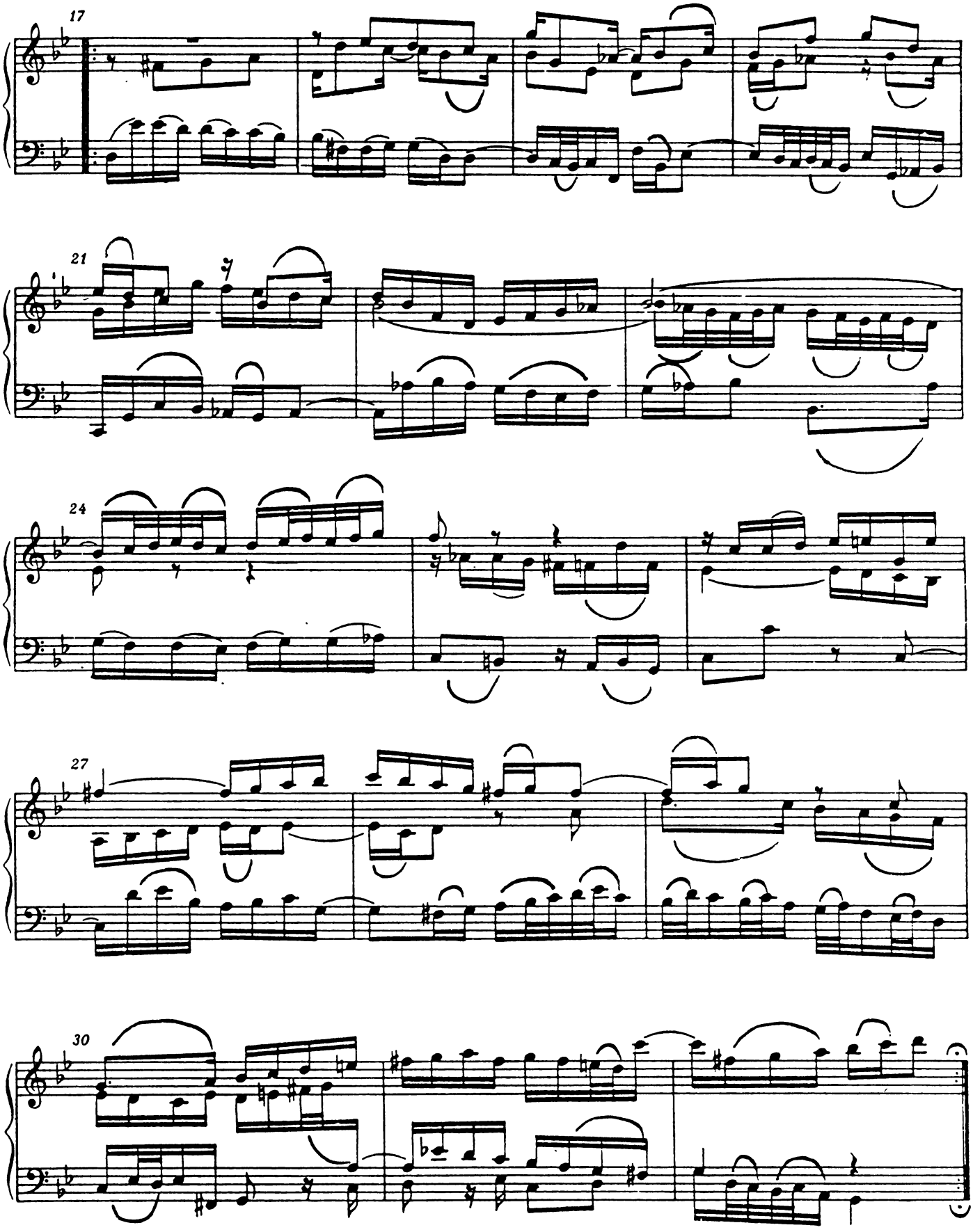
Variatio 14. a 2 Clav.



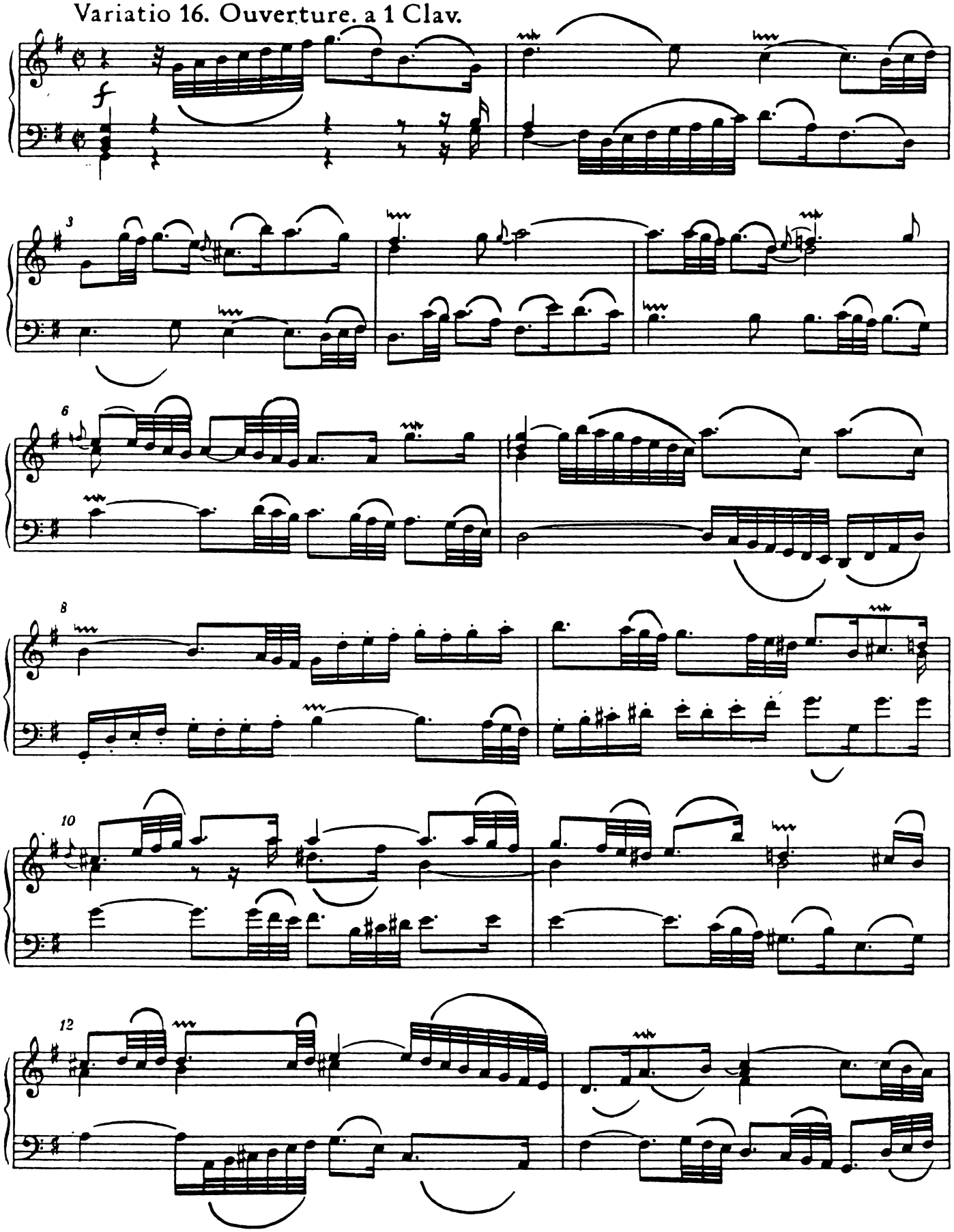

17
21
25
27
29
31

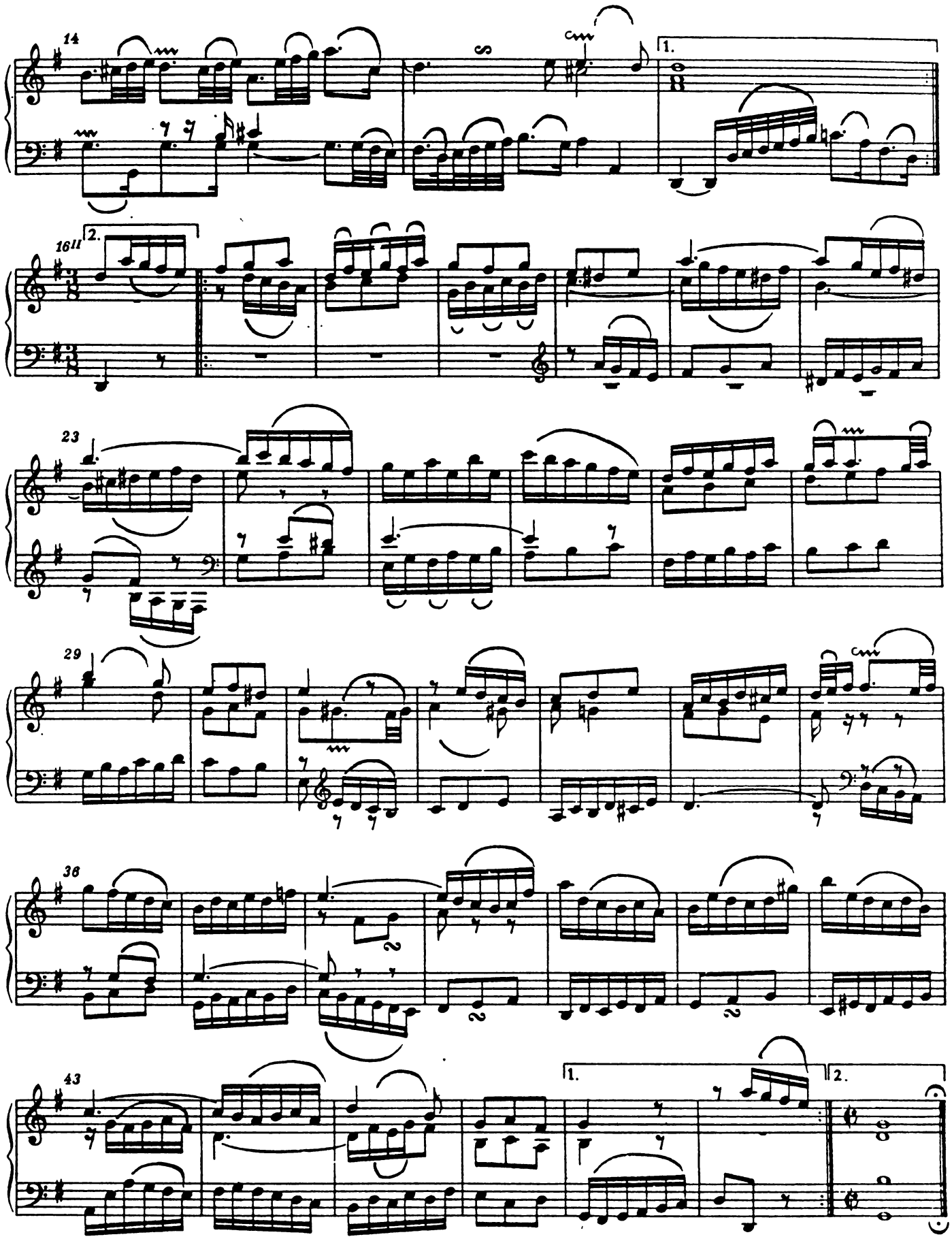
Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.



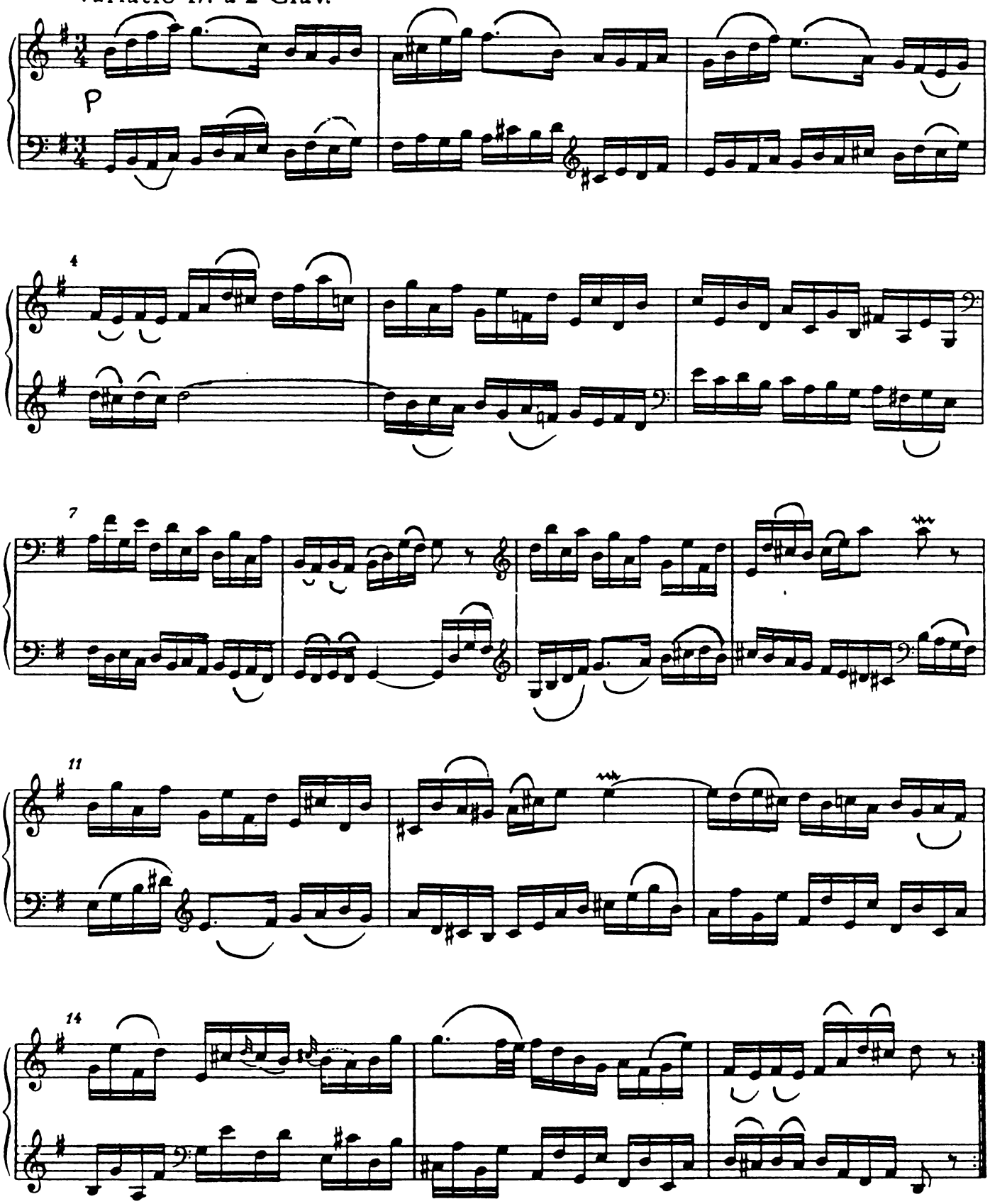

17
21
24
27
30

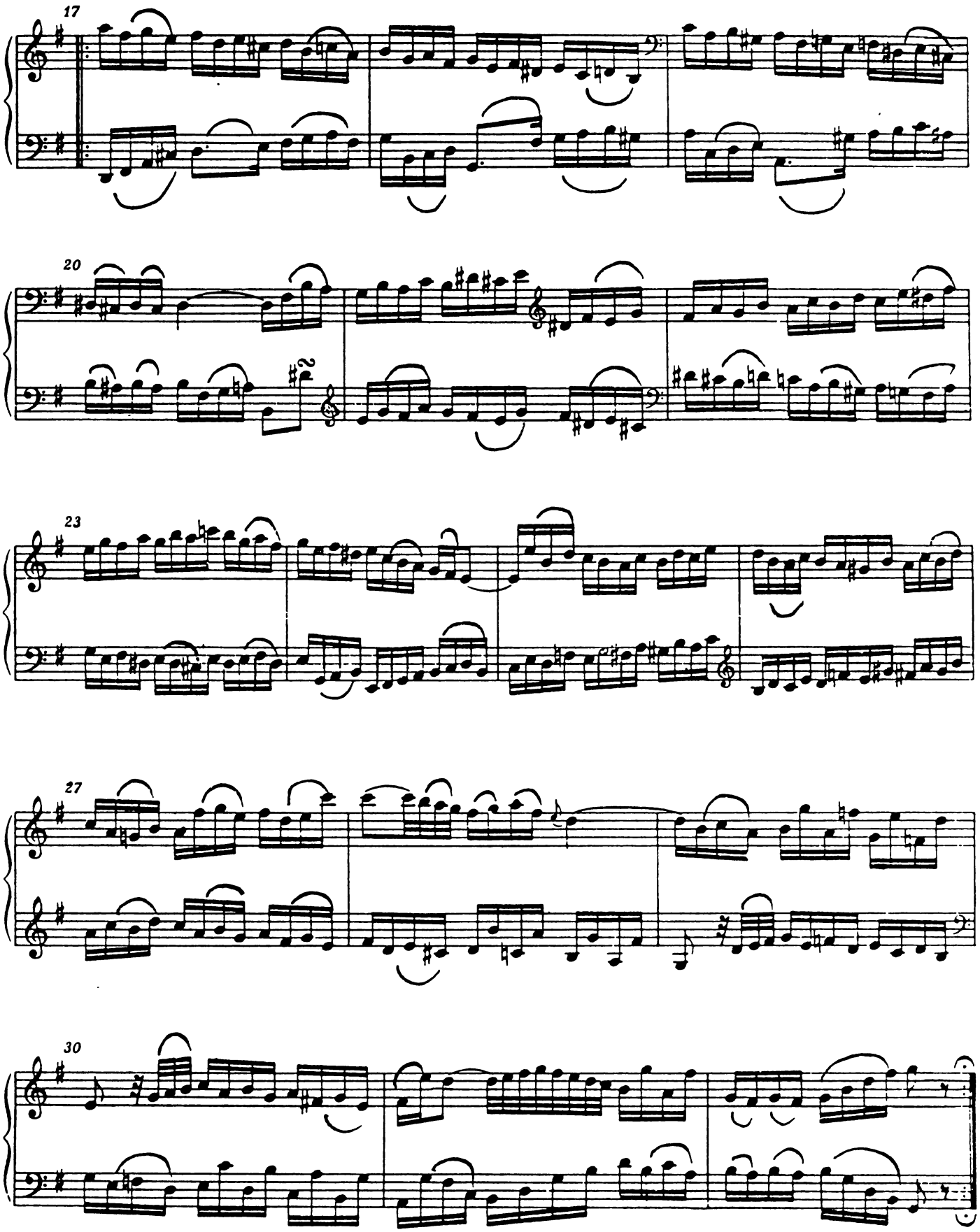
Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.



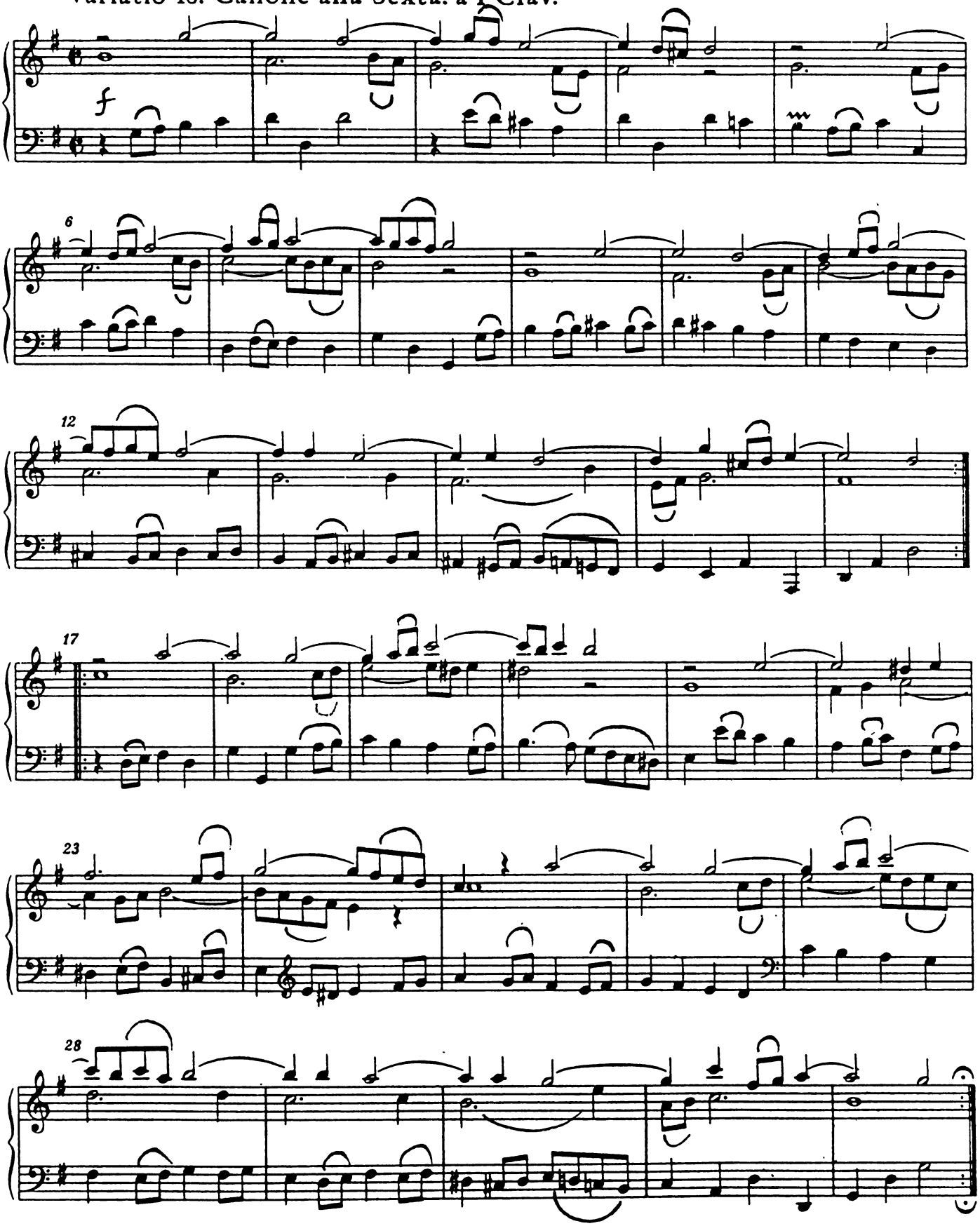

14
1.
16/11
2.
23
29
36
43
1.
2.

Variatio 17. a 2 Clav.

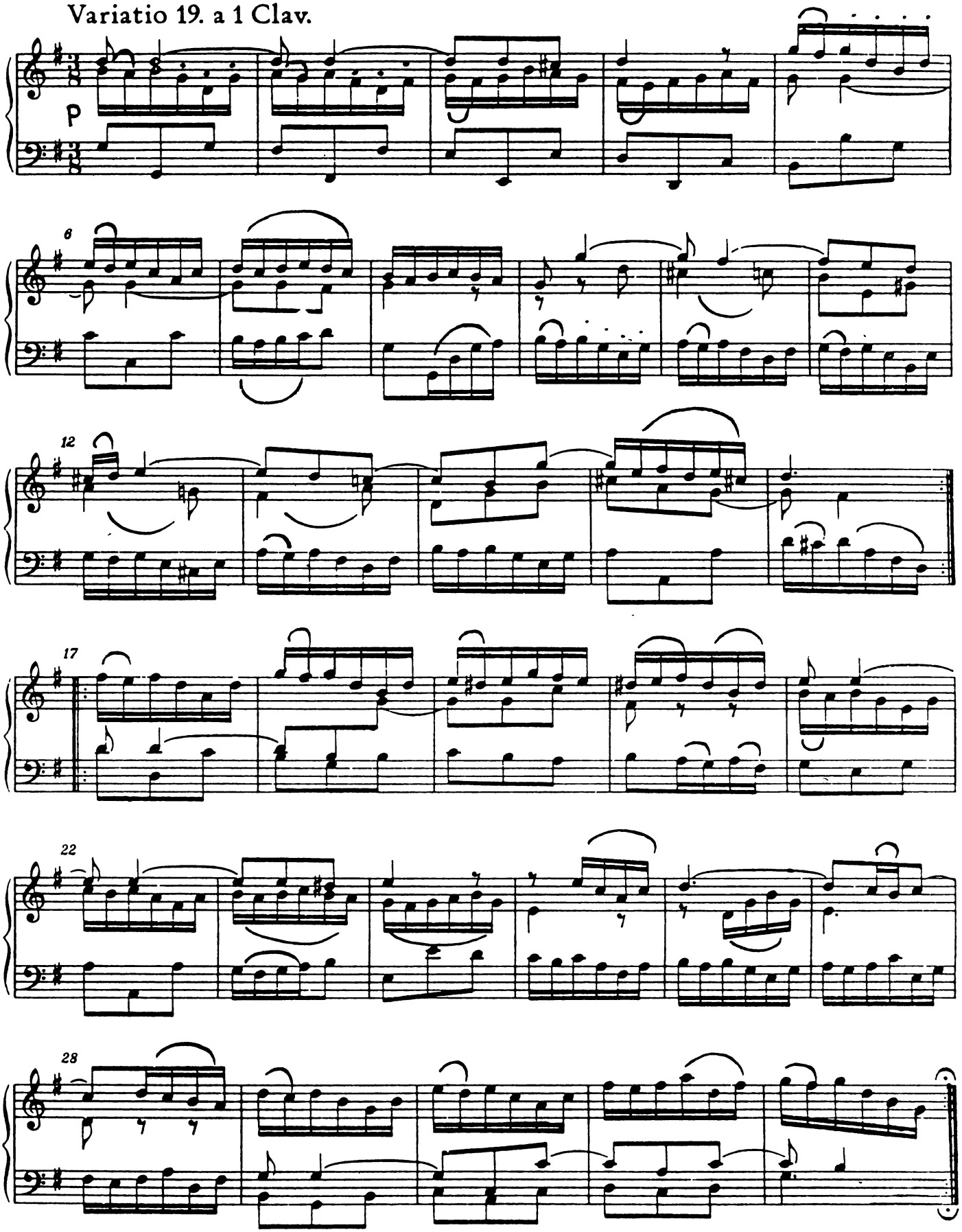



17
20
23
27
30

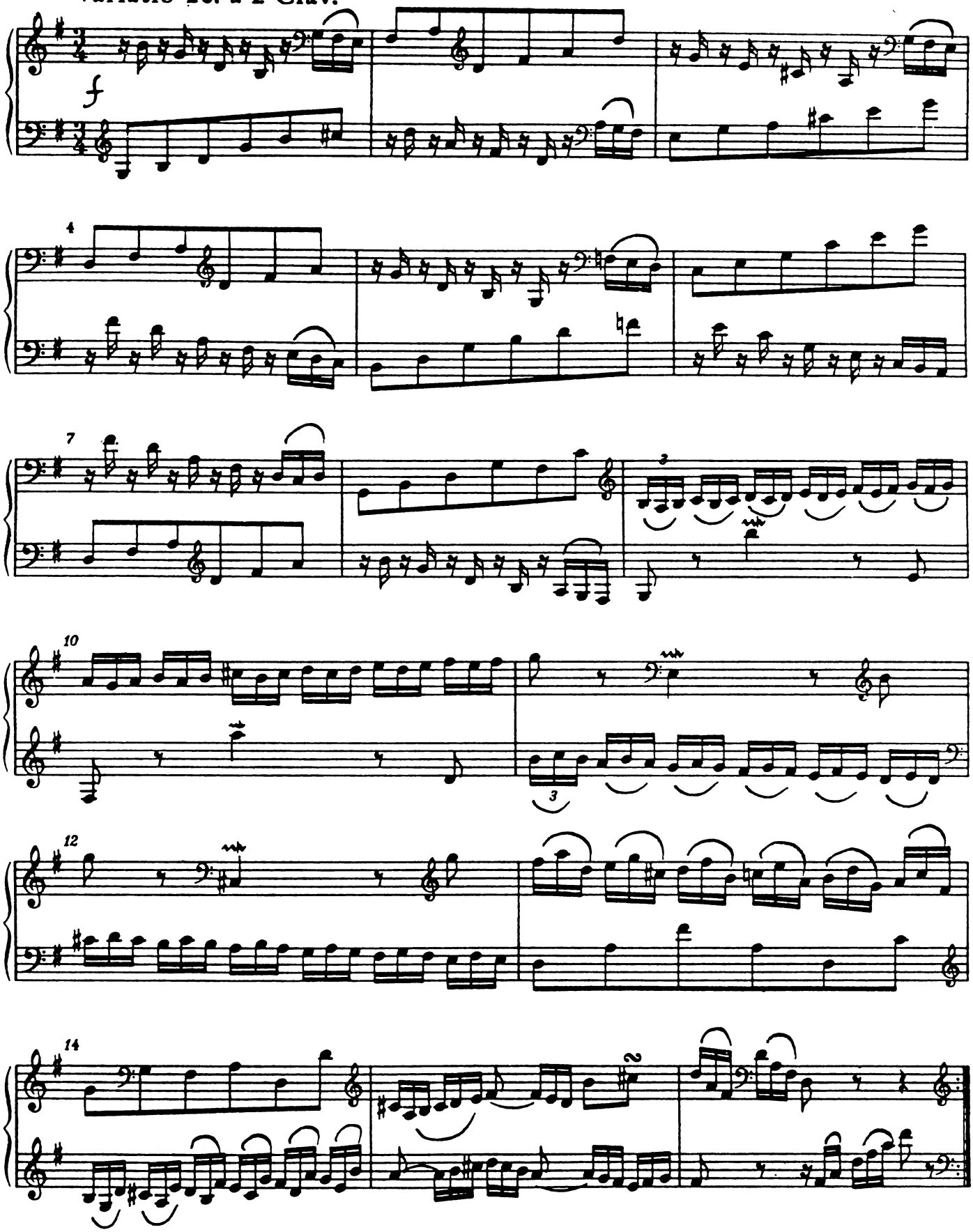
Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.

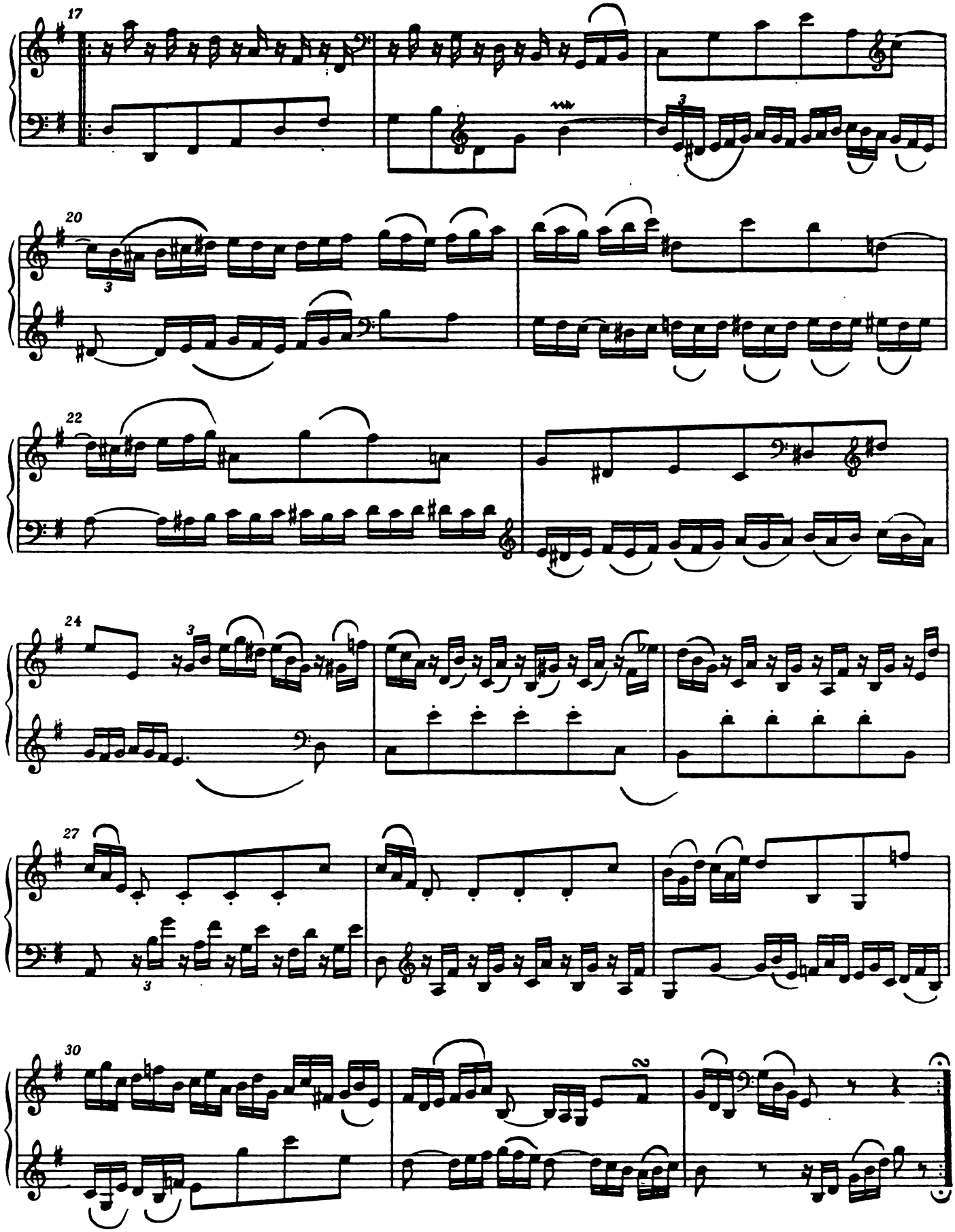


Variatio 19. a 1 Clav.

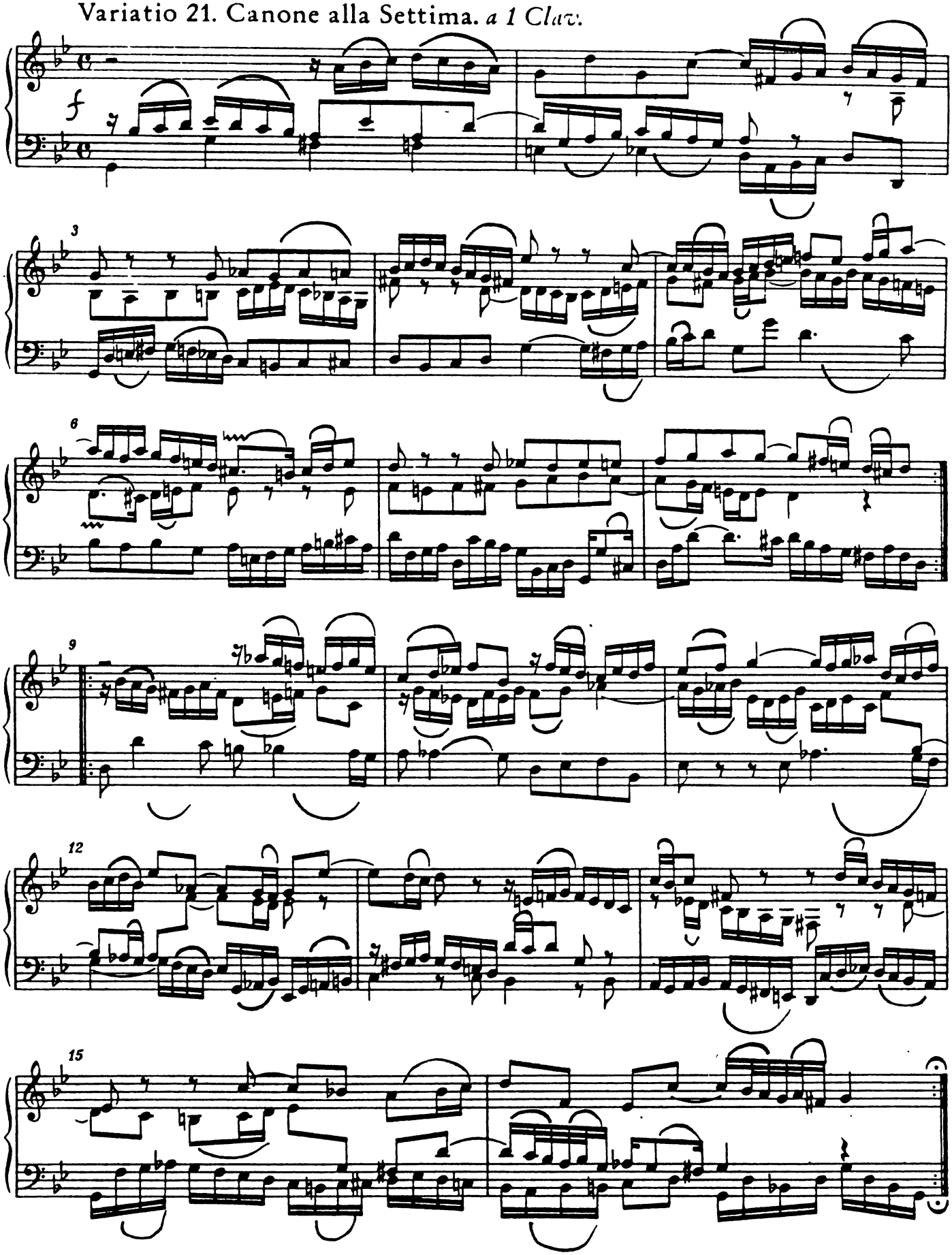


Variatio 20. a 2 Clav.



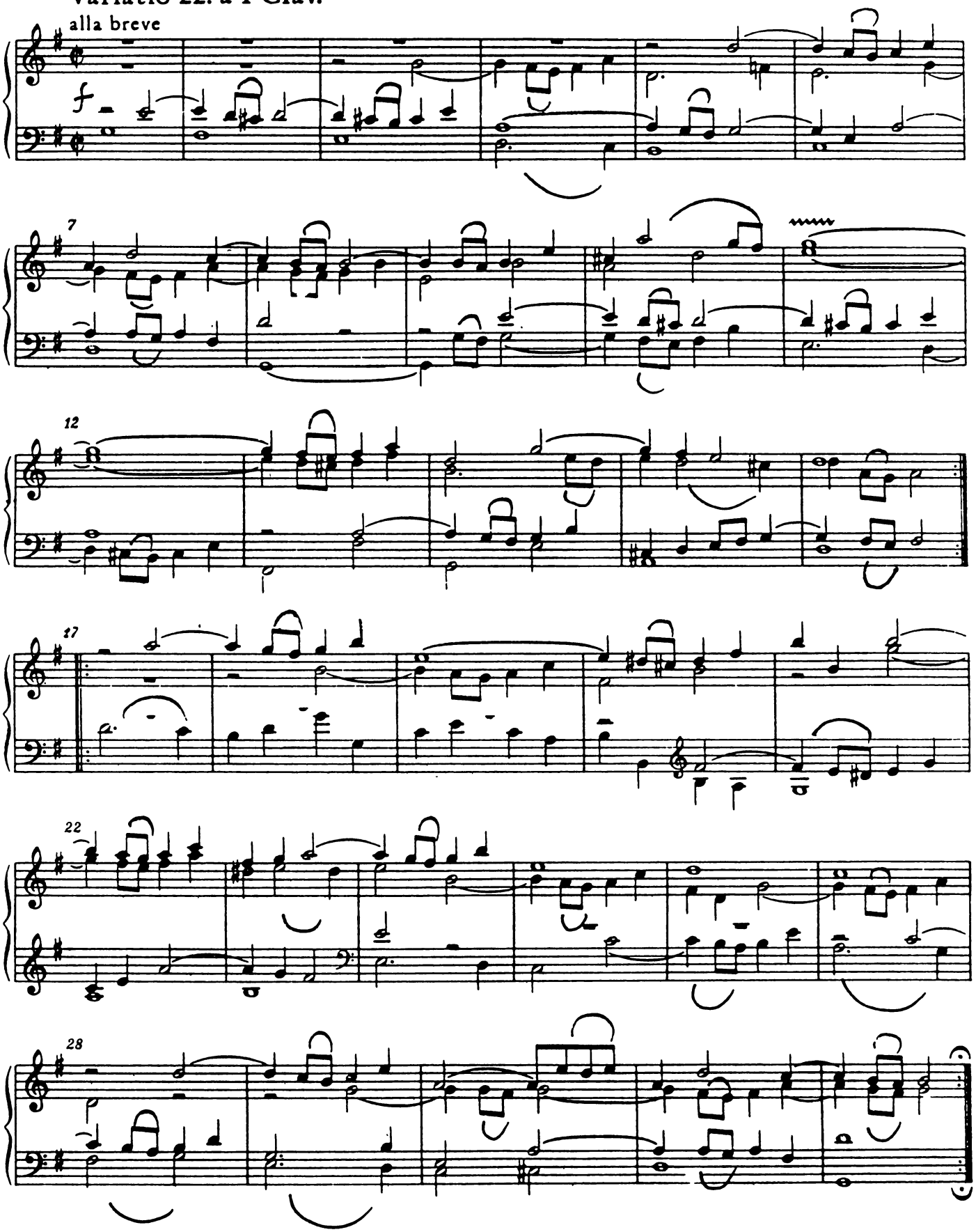

17
20
22
24
27
30

Variatio 21. Canone alla Settima. *a 1 Clav.*

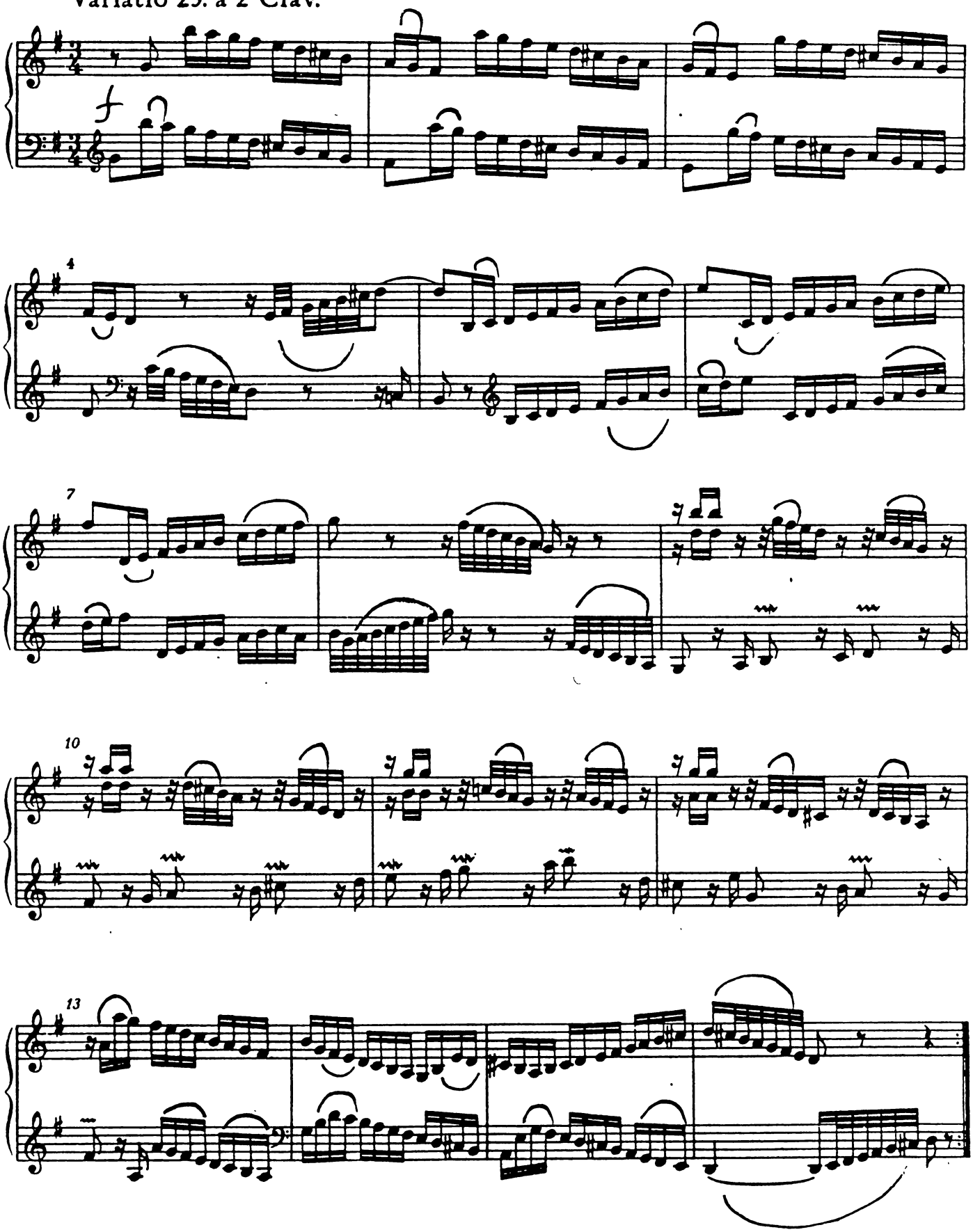


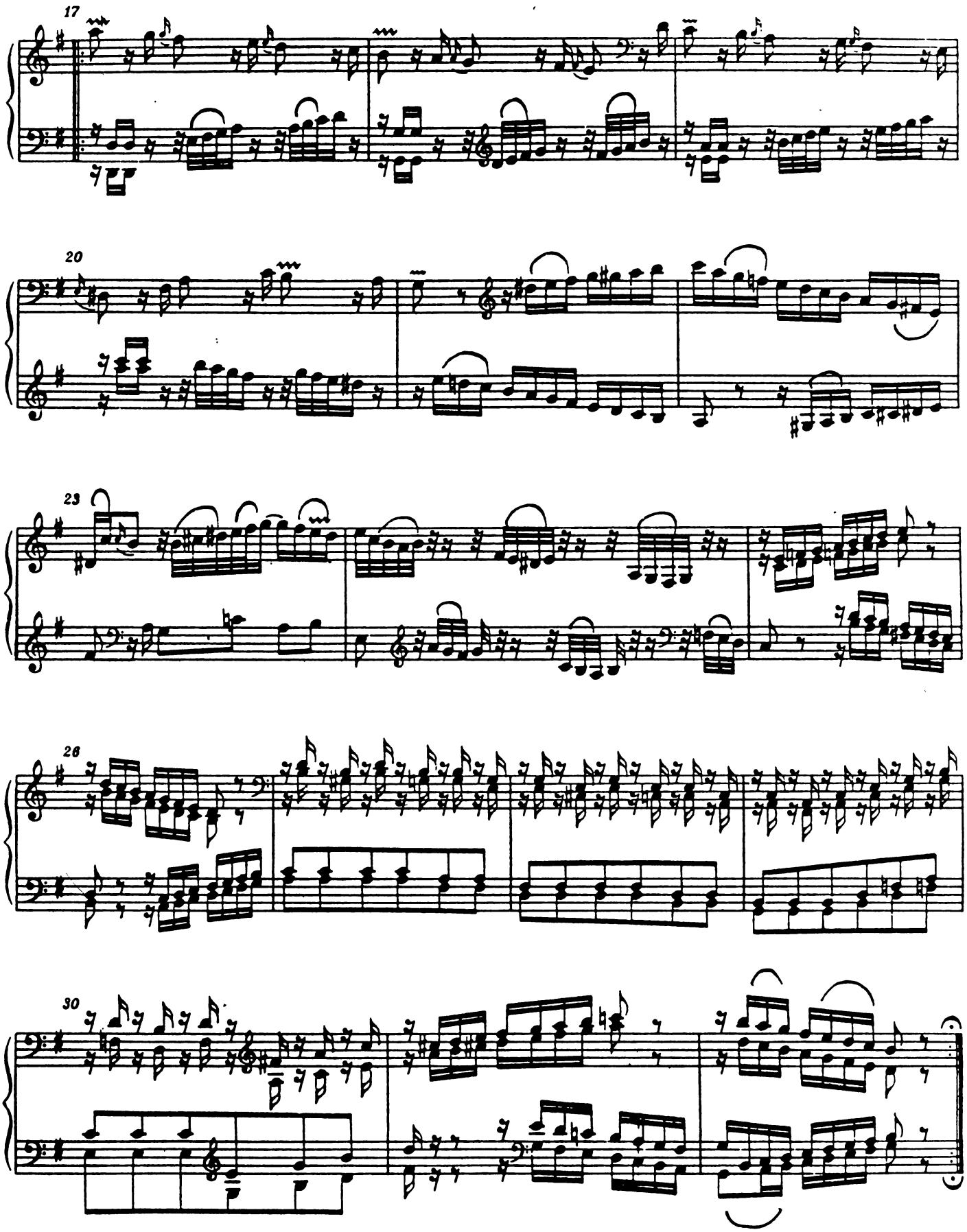
Variatio 22. a 1 Clav.

alla breve

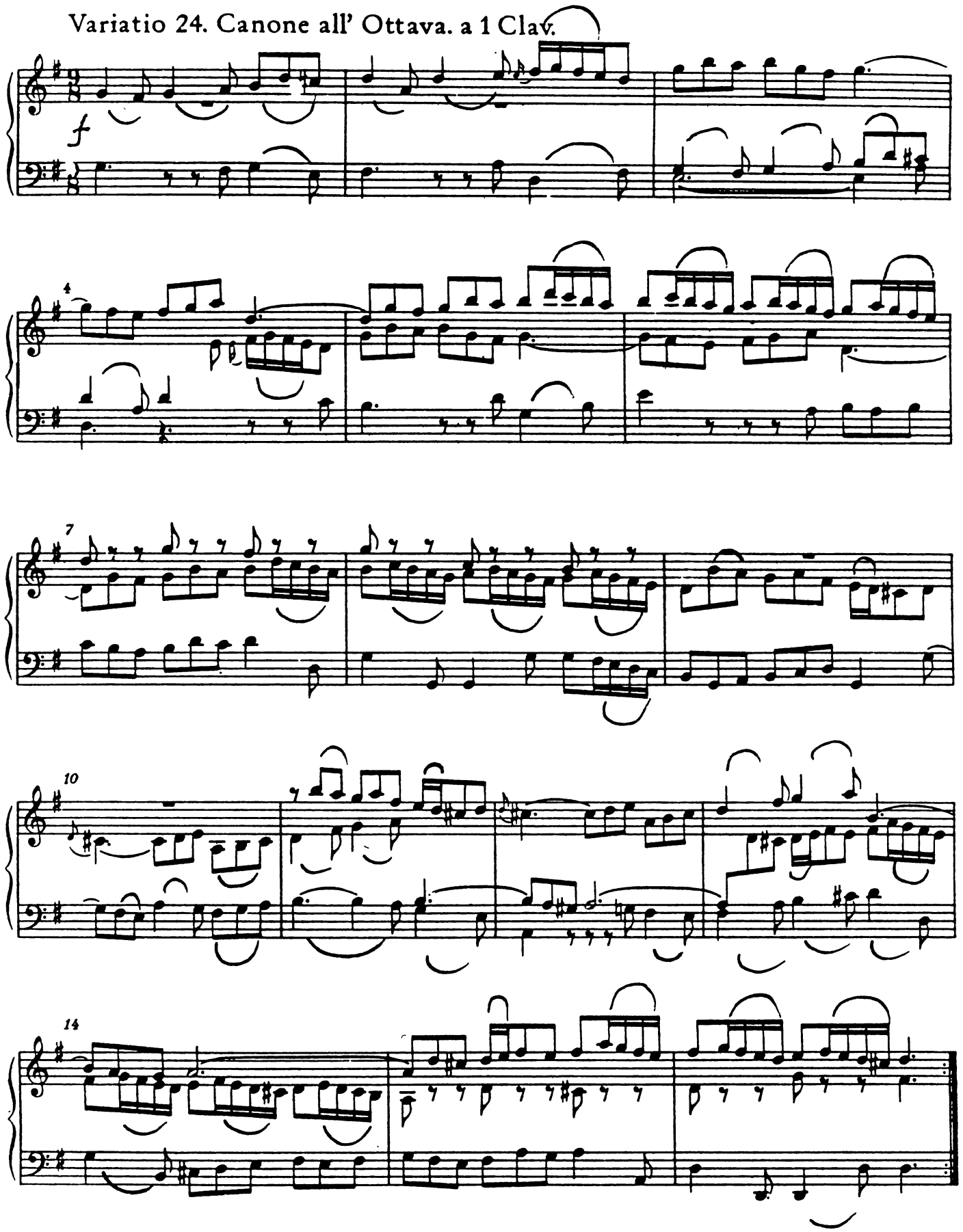


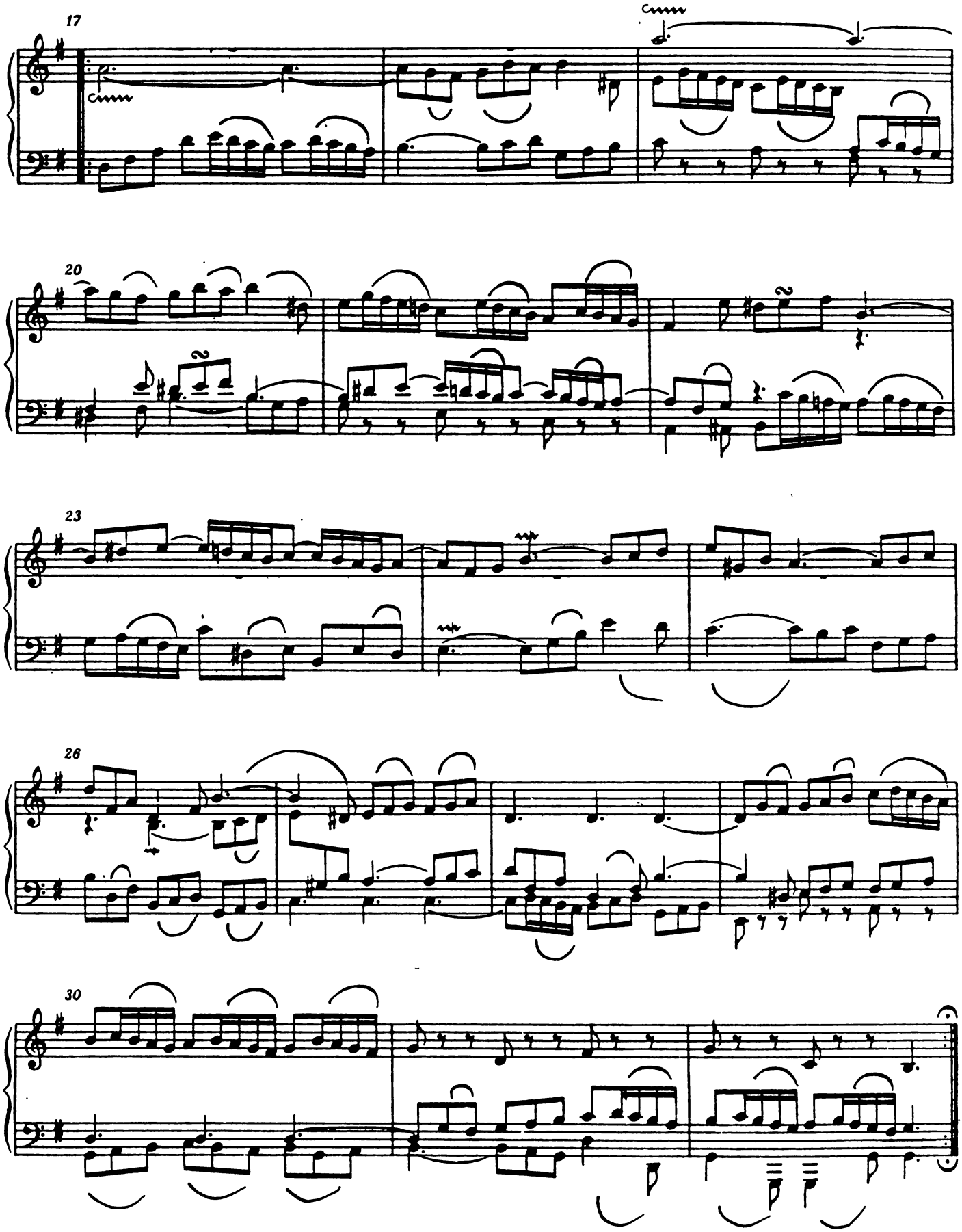
Variatio 23. a 2 Clav.




17
20
23
26
30

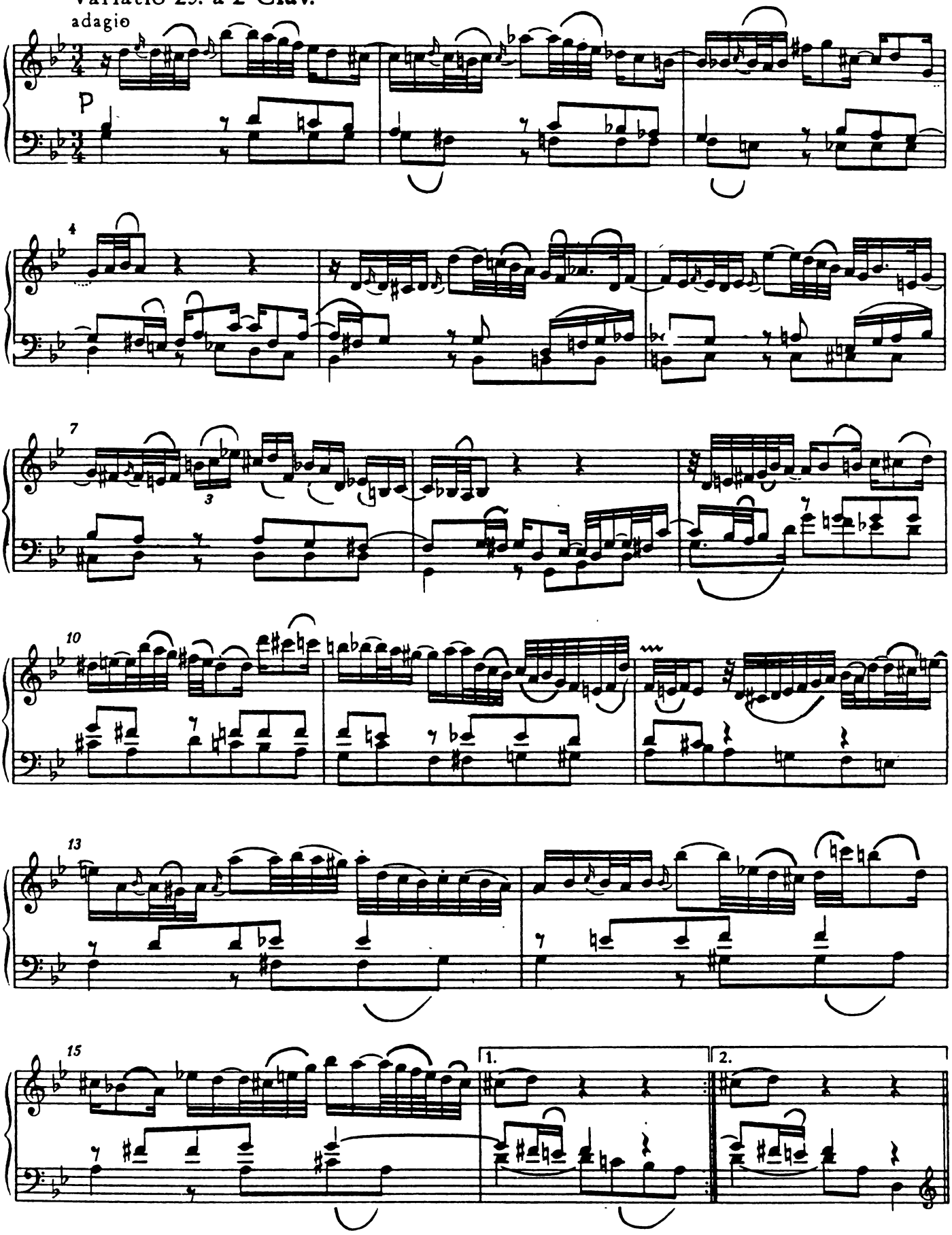
Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.

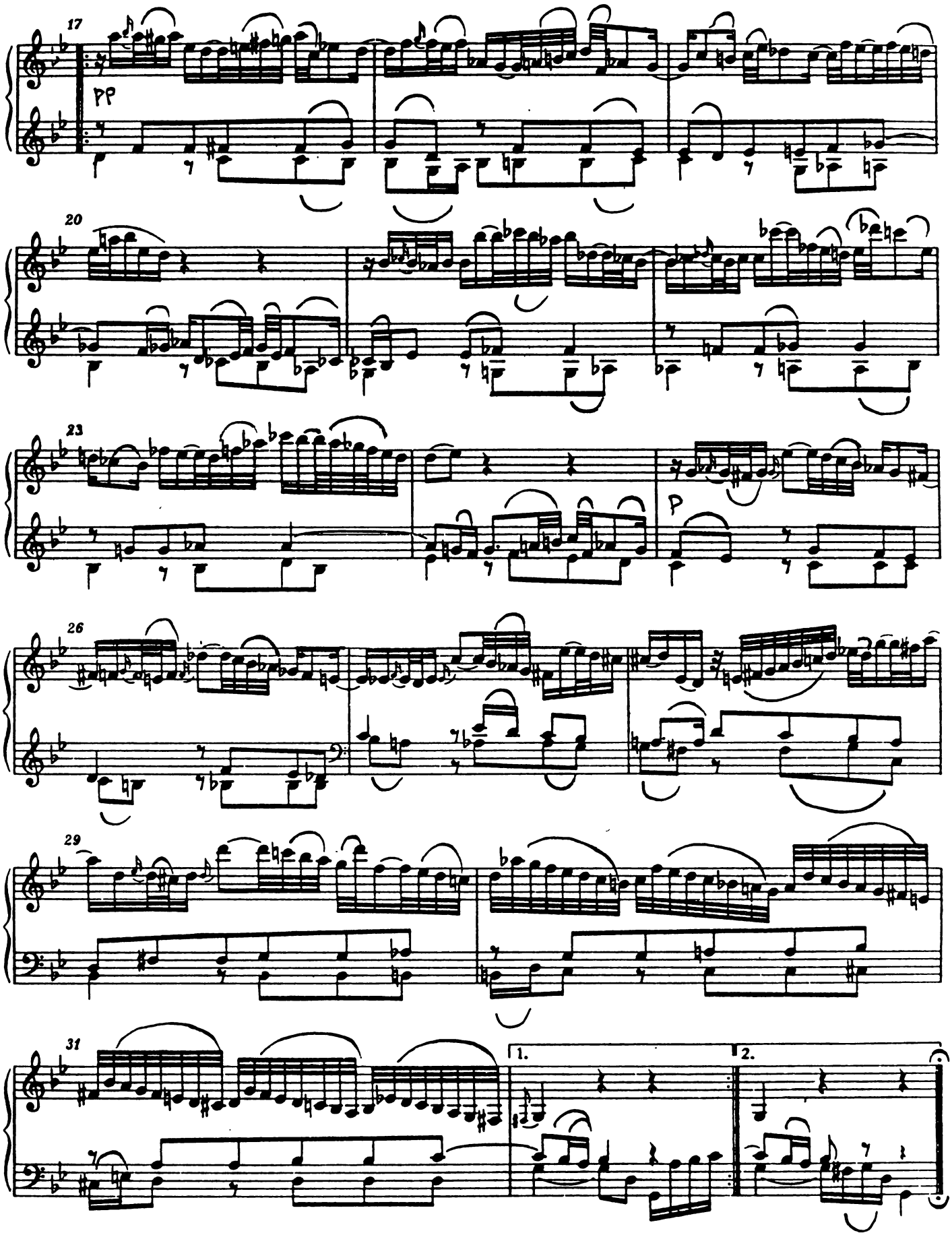



17
20
23
26
30

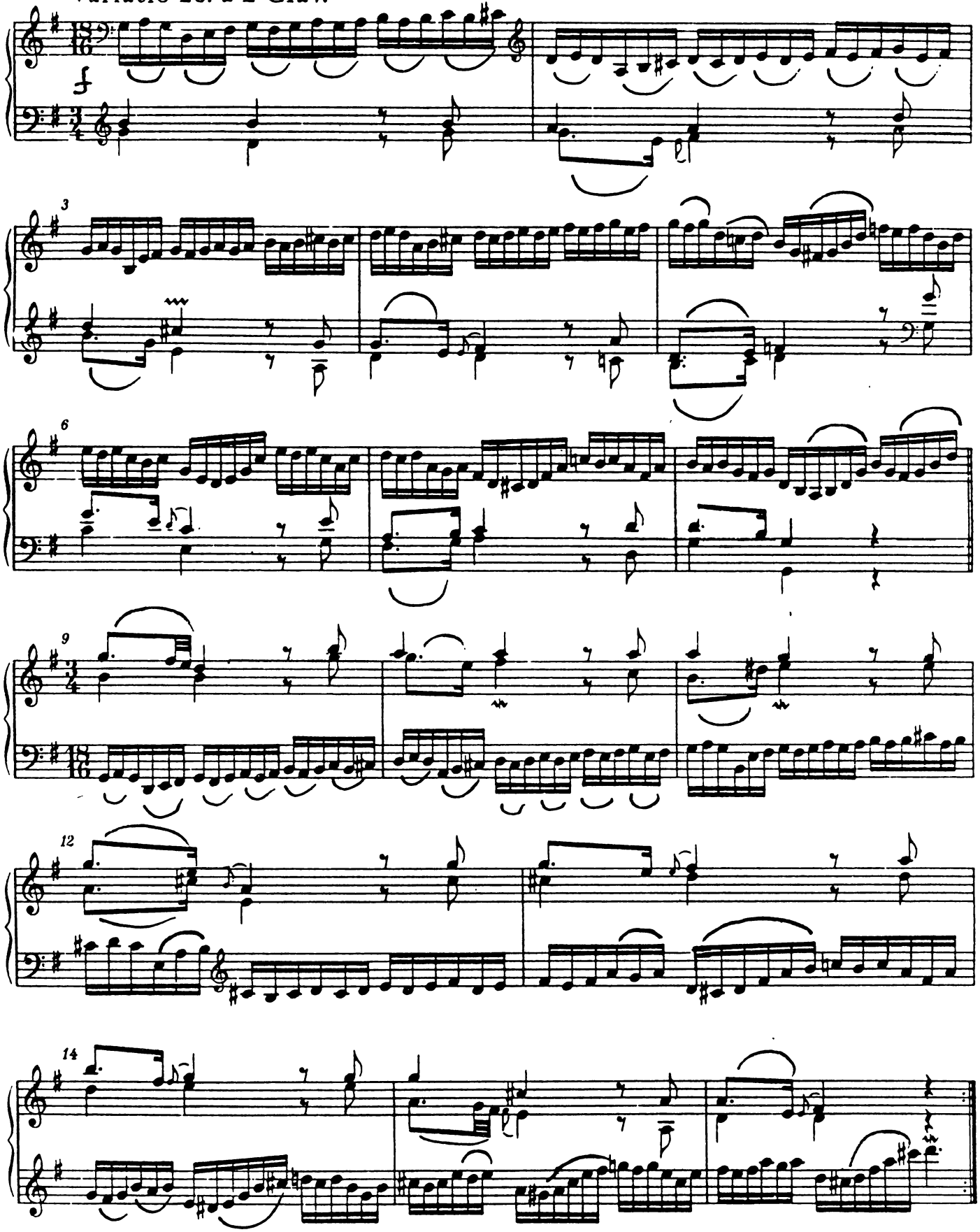
Variatio 25. a 2 Clav.

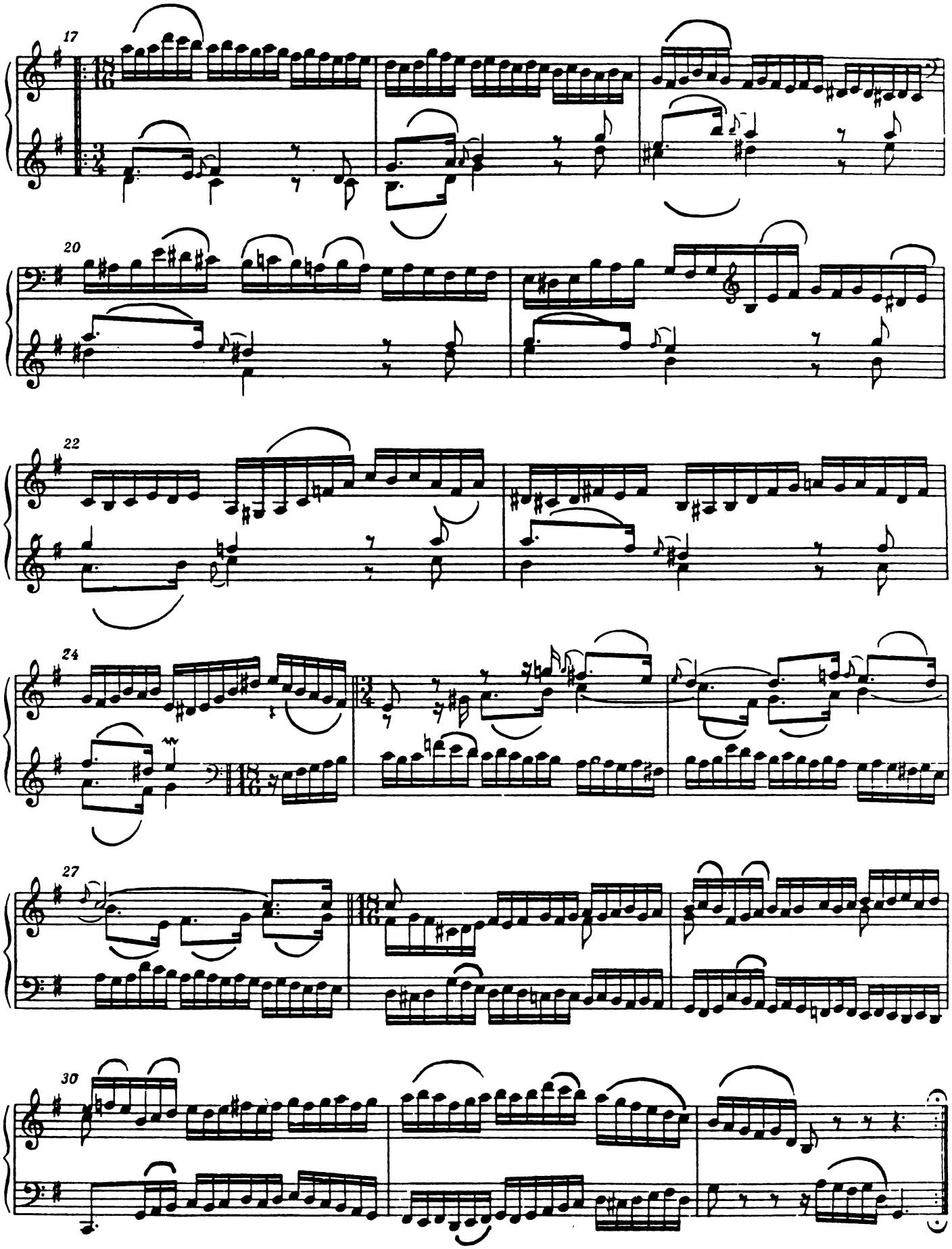
adagio



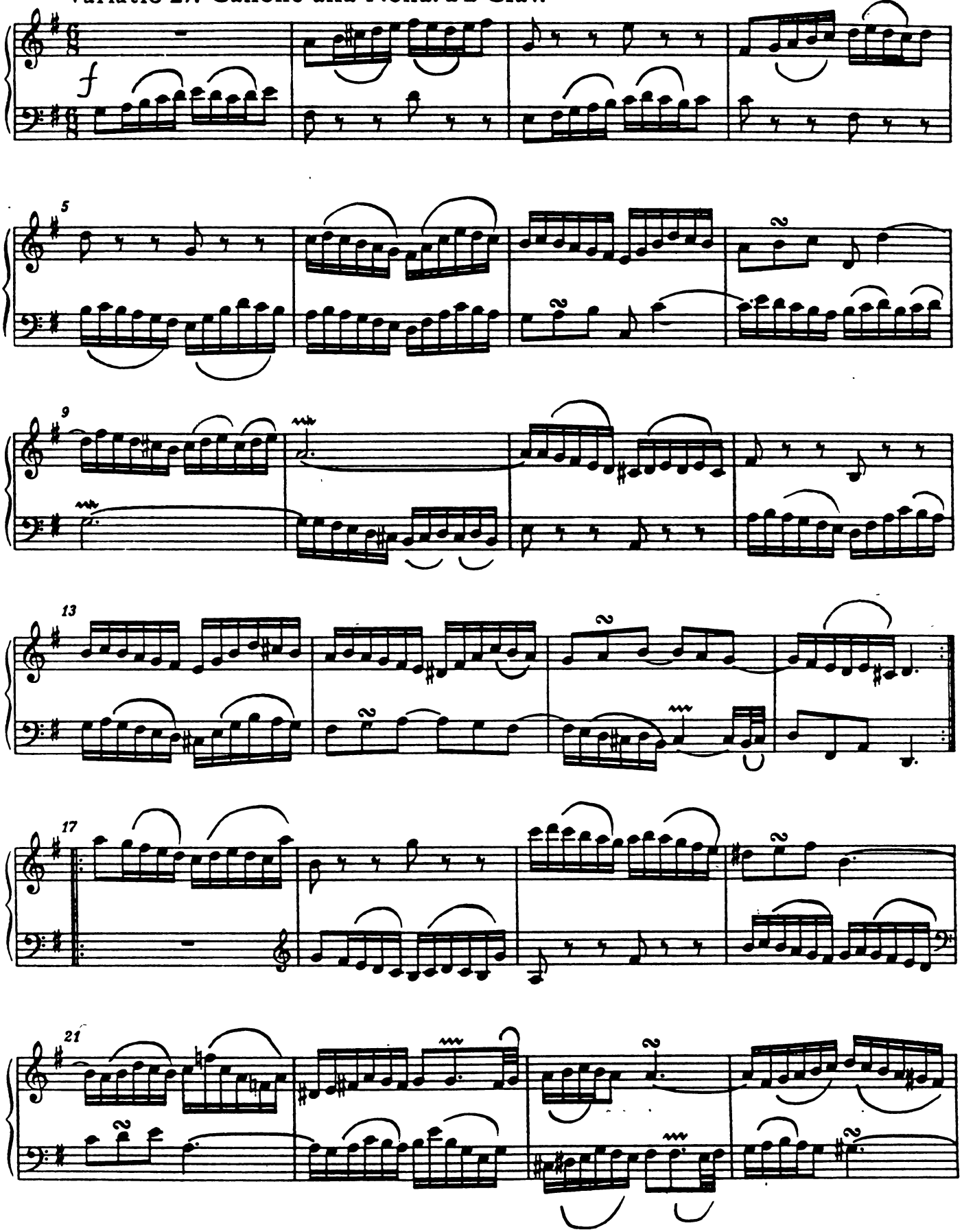

17
pp
20
23
p
26
29
31
1.
2.

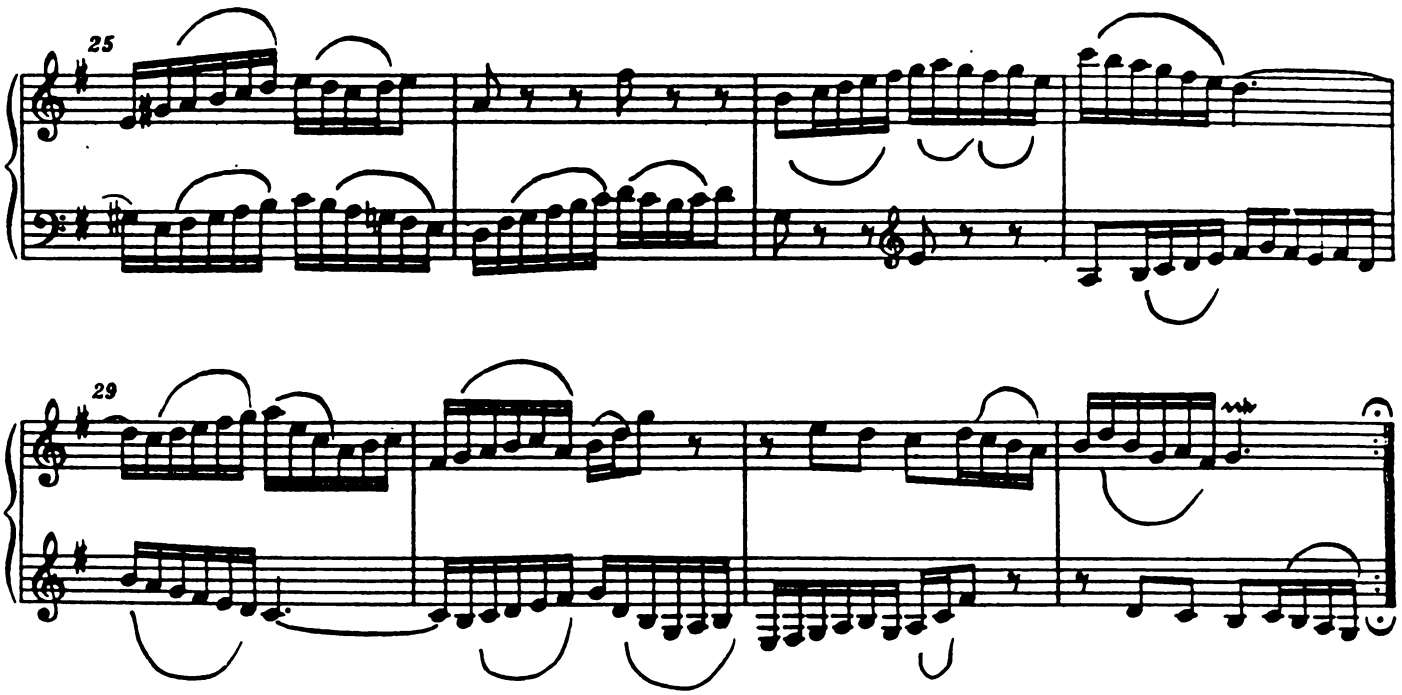
Variatio 26. a 2 Clav.



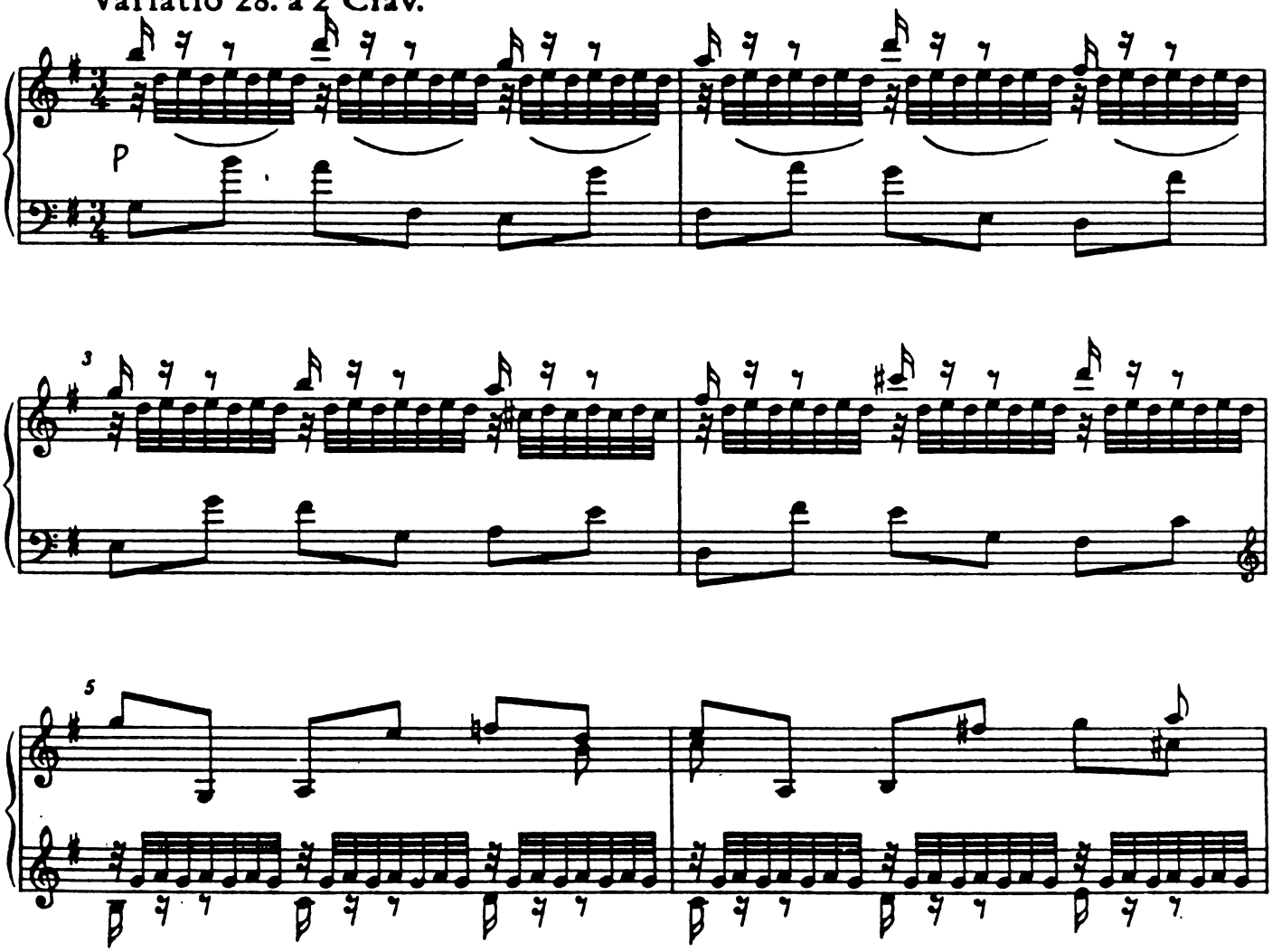

17
20
22
24
27
30

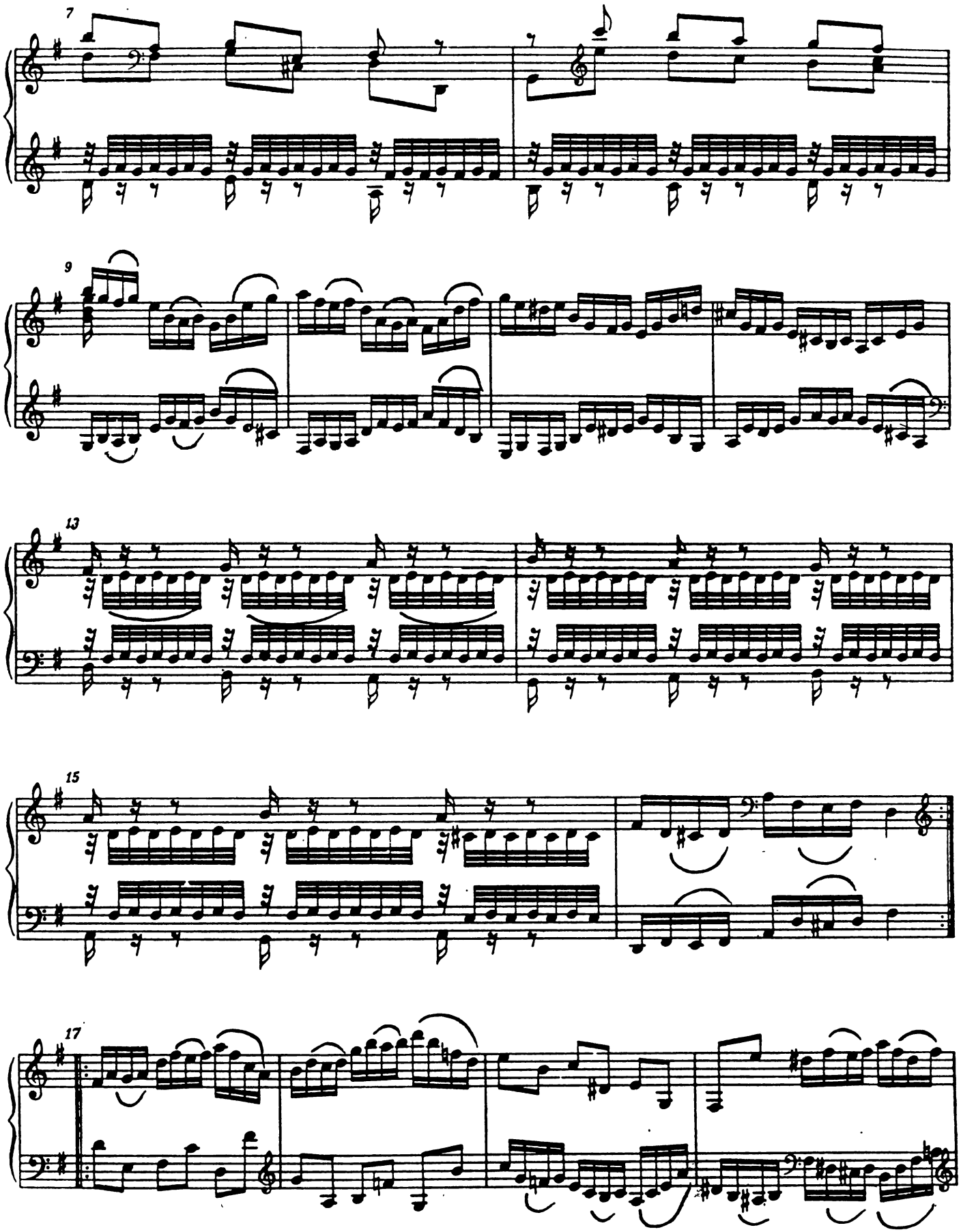
Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.

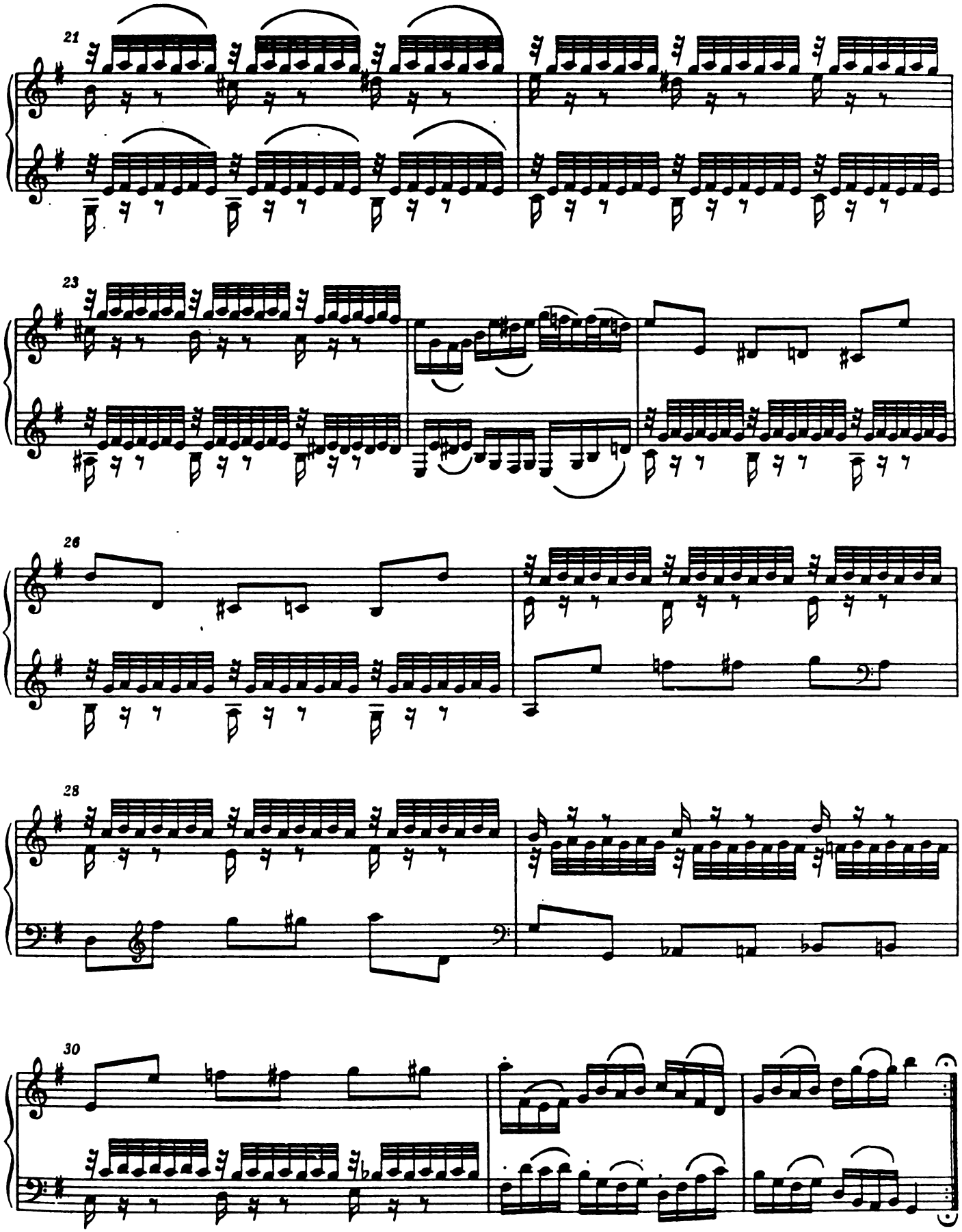




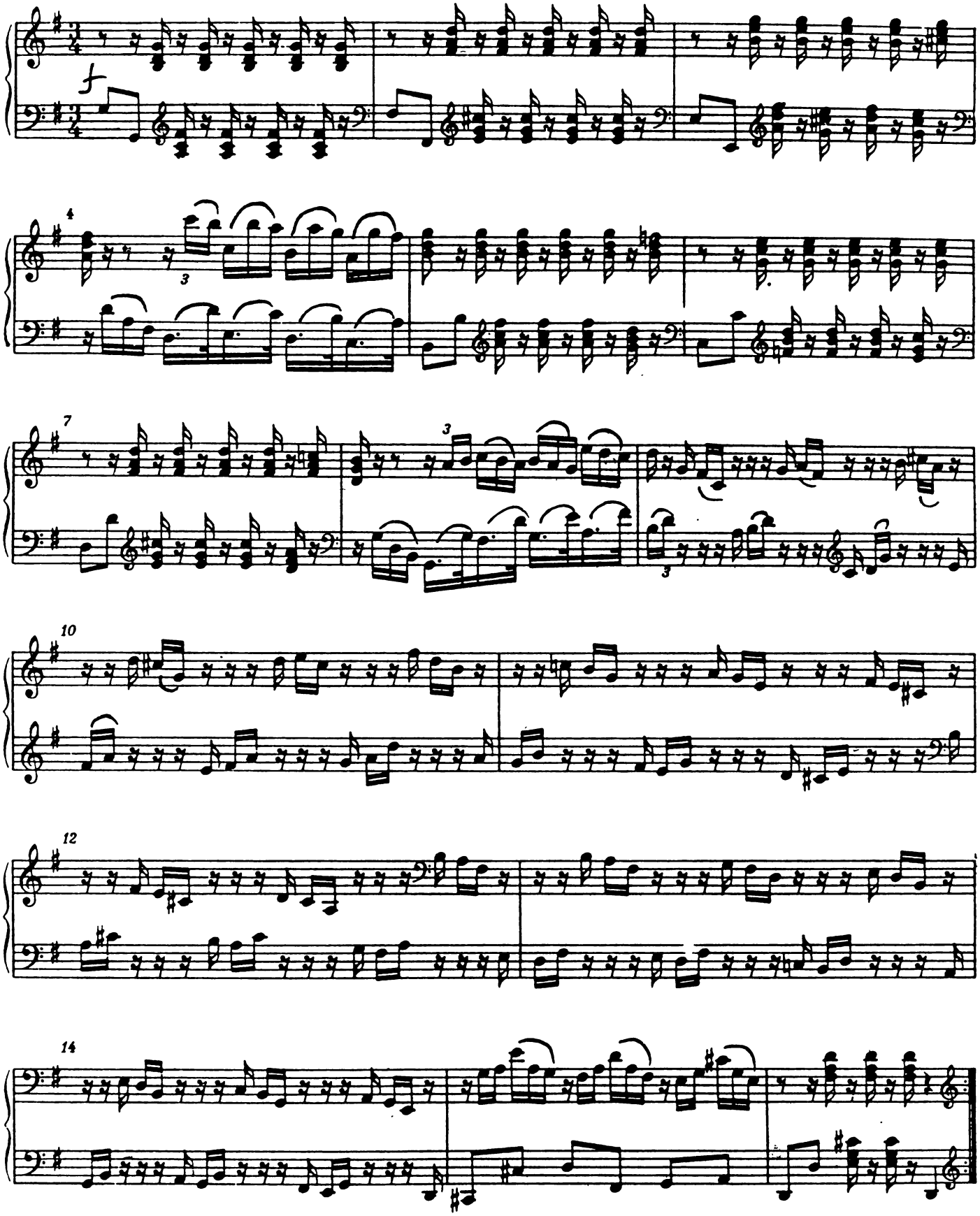
Variatio 28. a 2 Clav.

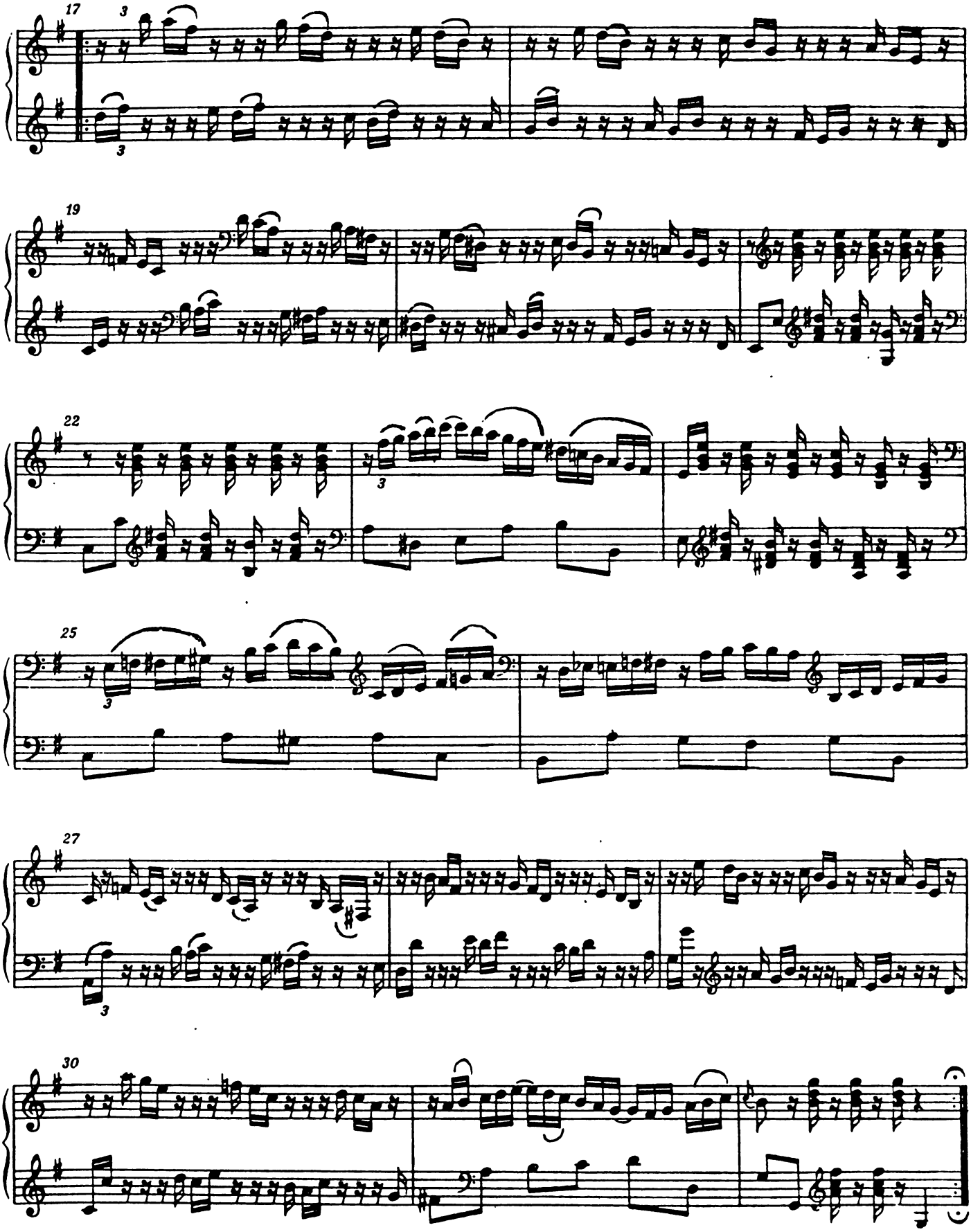



7
9
13
15
17

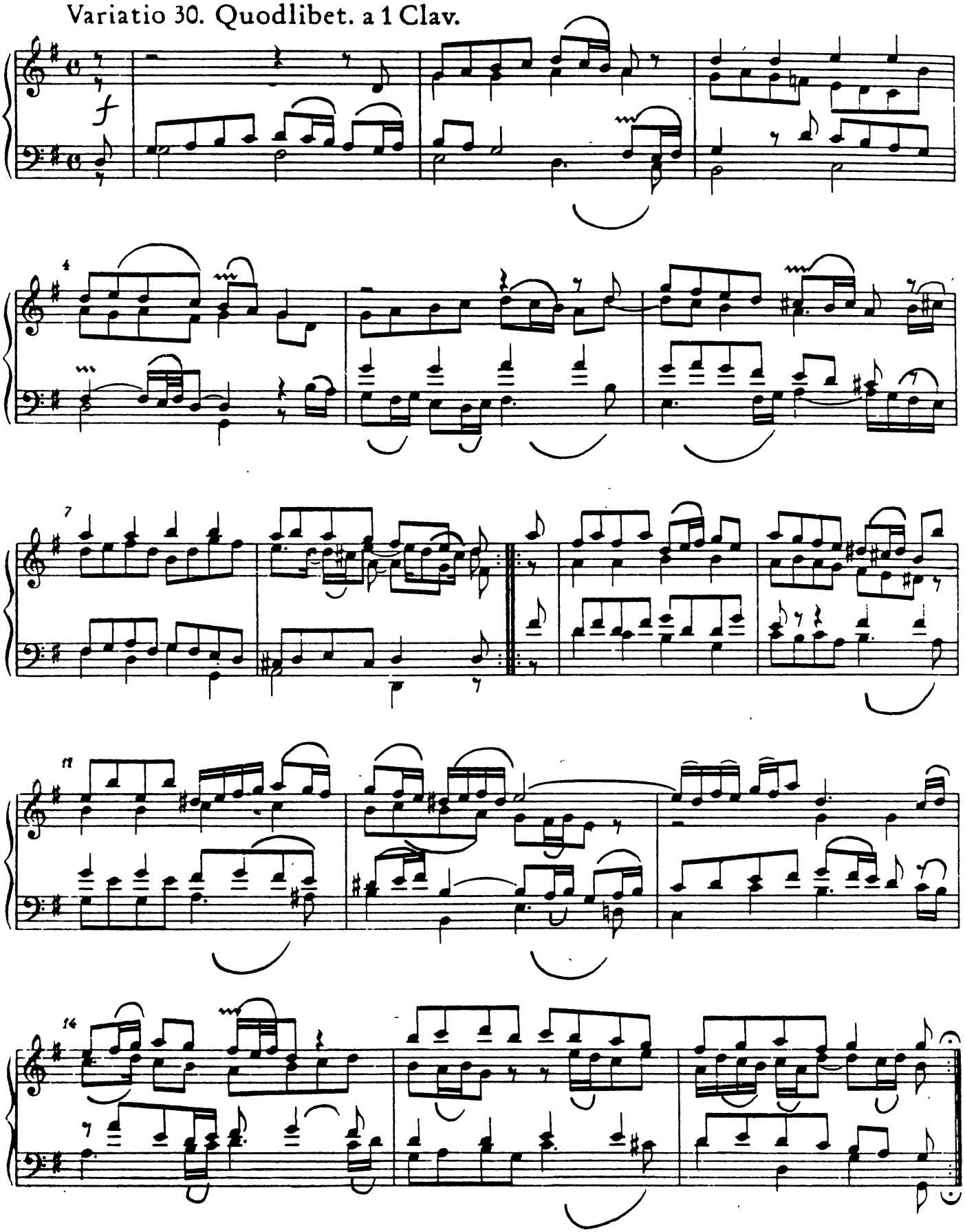

21
23
26
28
30

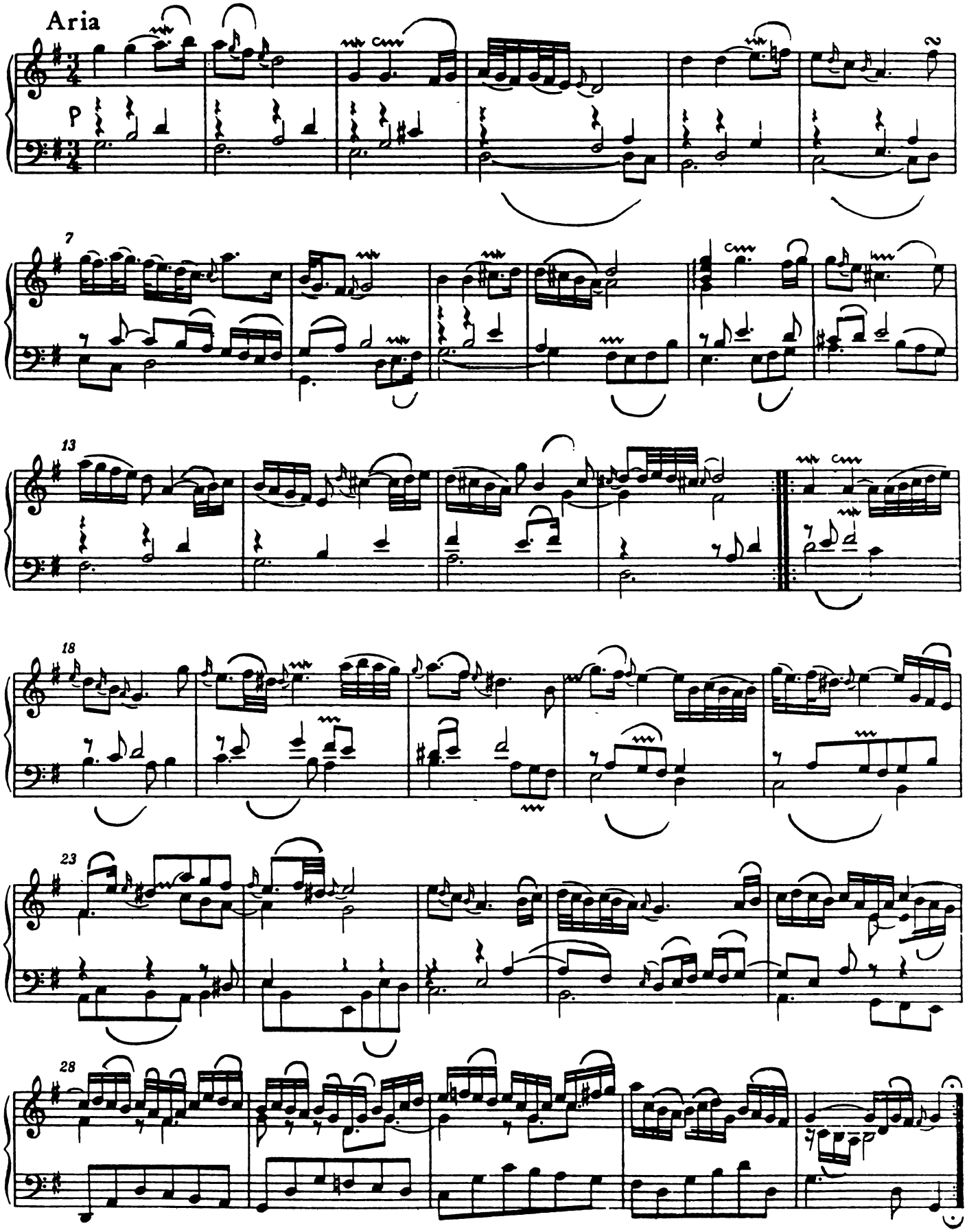
Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.




17
19
22
25
27
30

Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.




Aria
p
7
13
18
23
28

И.С. БАХ

«ГОЛЬДБЕРГ–ВАРИАЦИИ»

Синтетический уртекст

МЕТАУРТЕКСТ 2

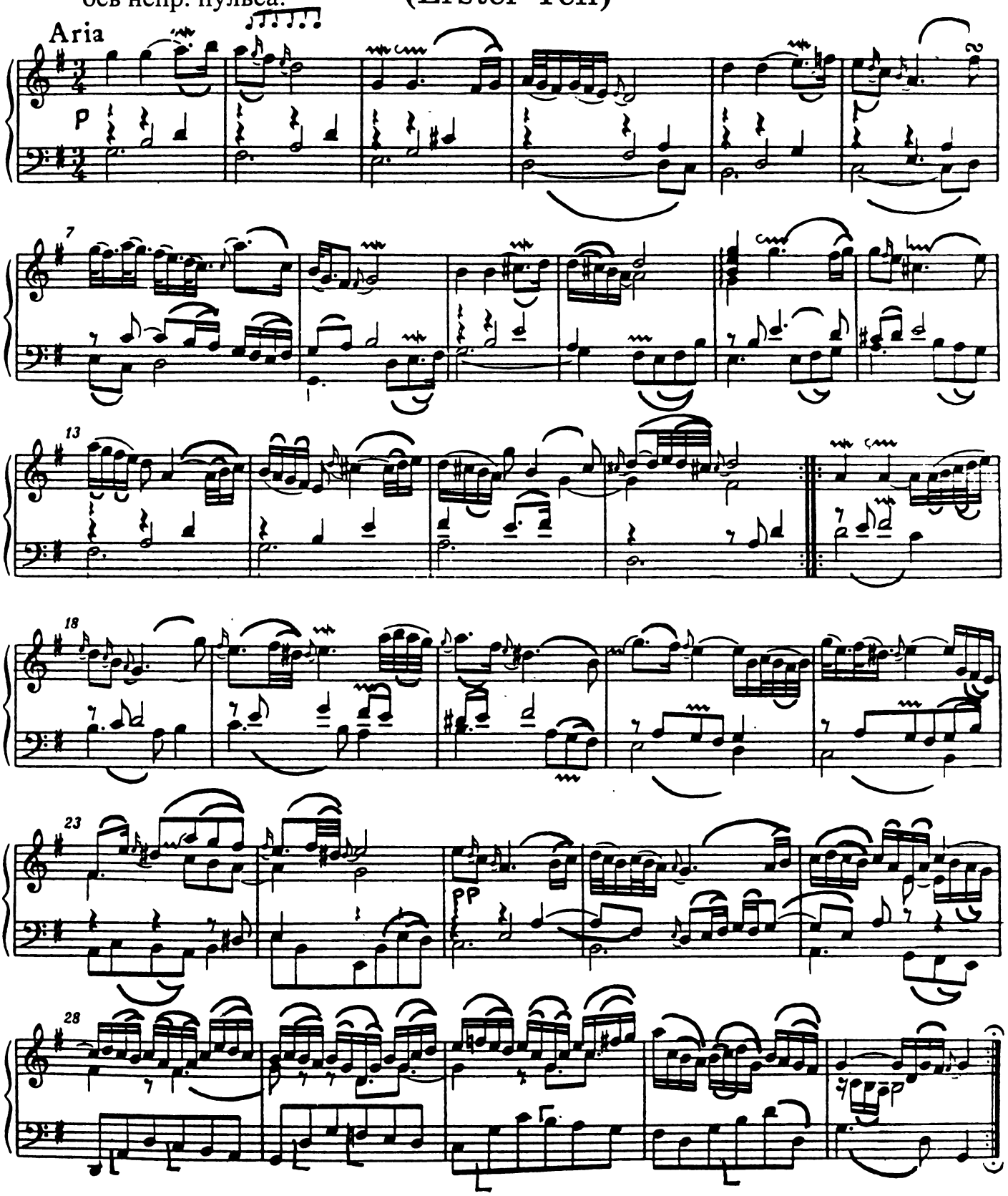
«Линеарно-аналитический метауртекст»

Aria mit verschiedenen Veränderungen

BWV 988

(Erster Teil)

ось непр. пульса:

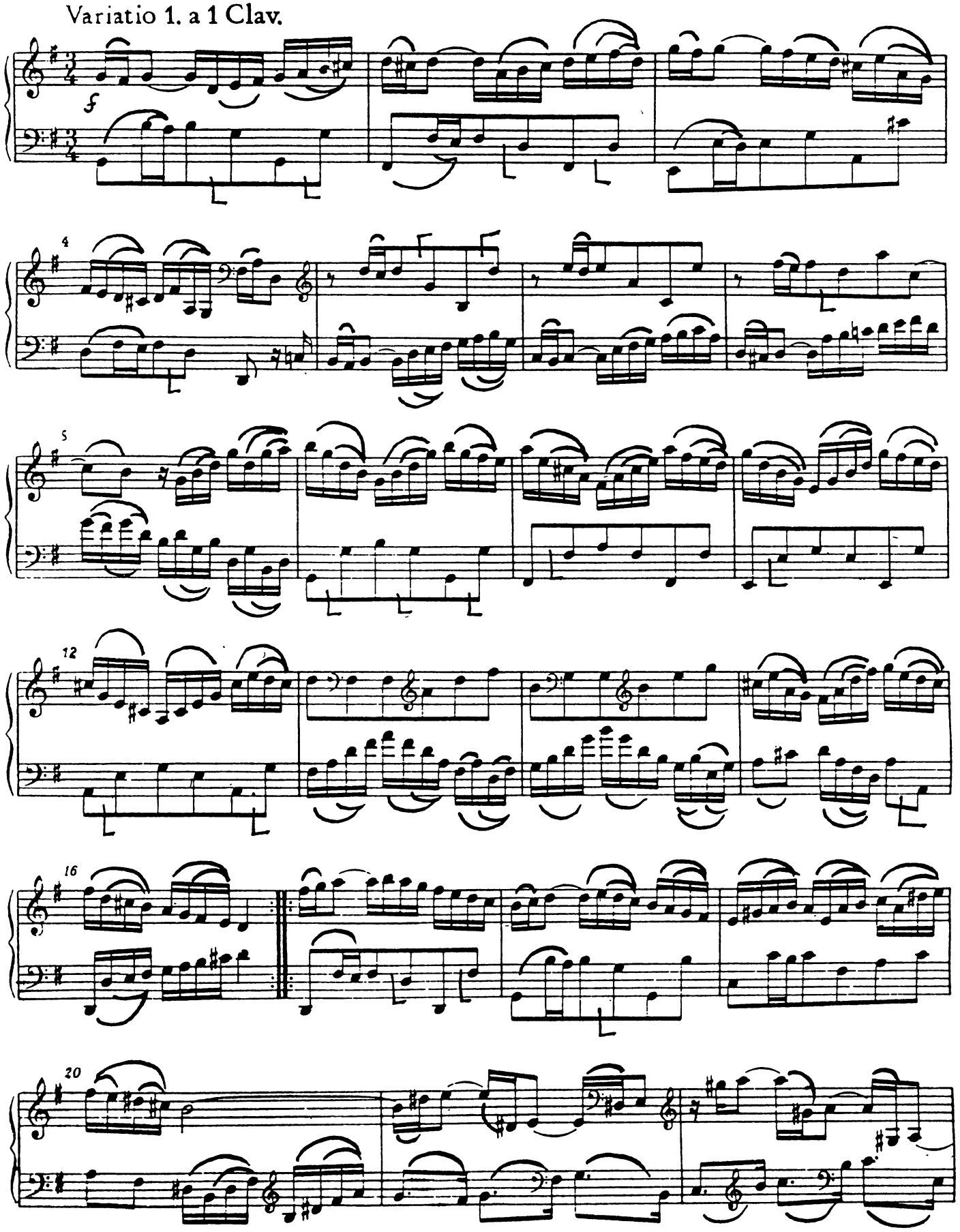


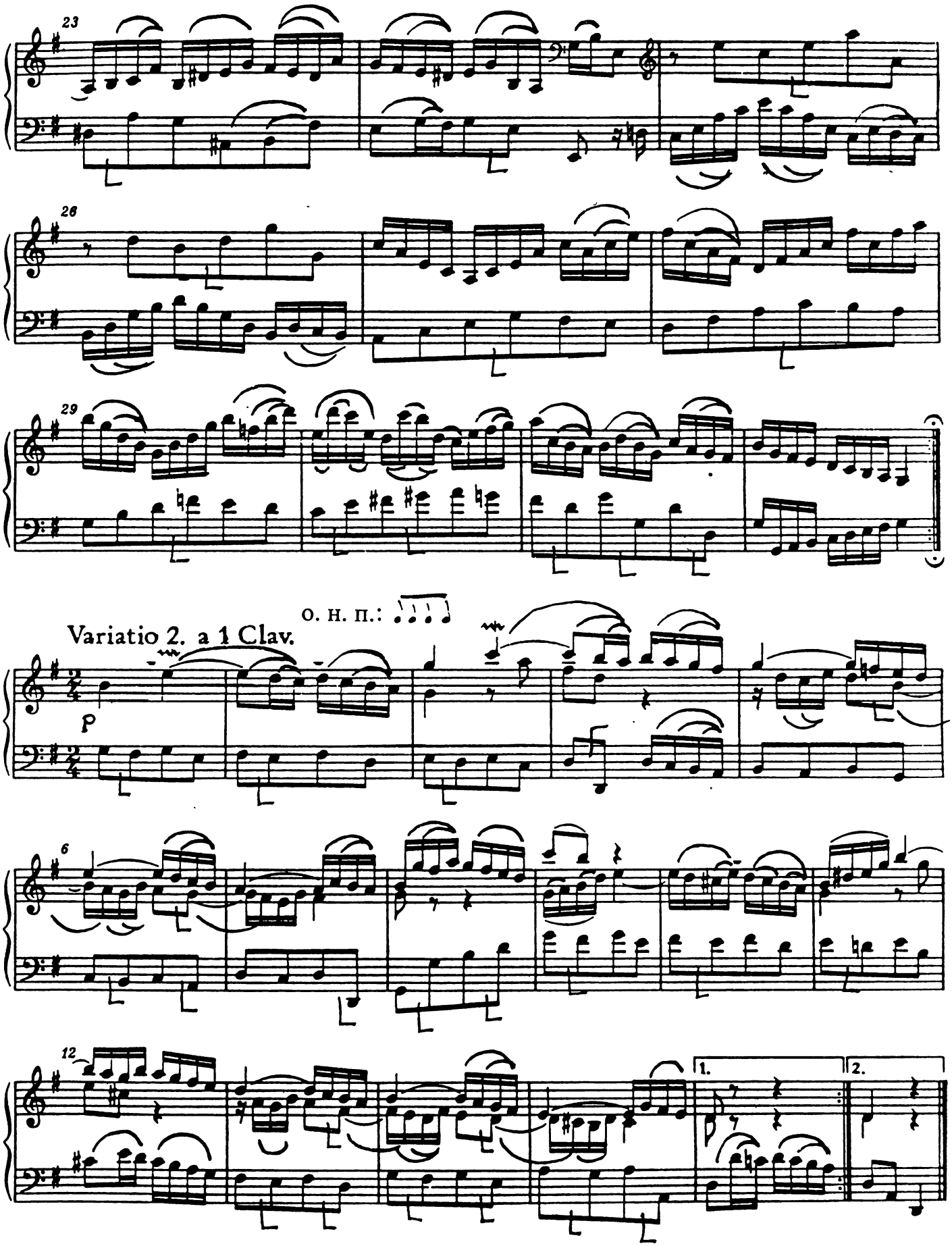
BA 5162
DVfM 8007

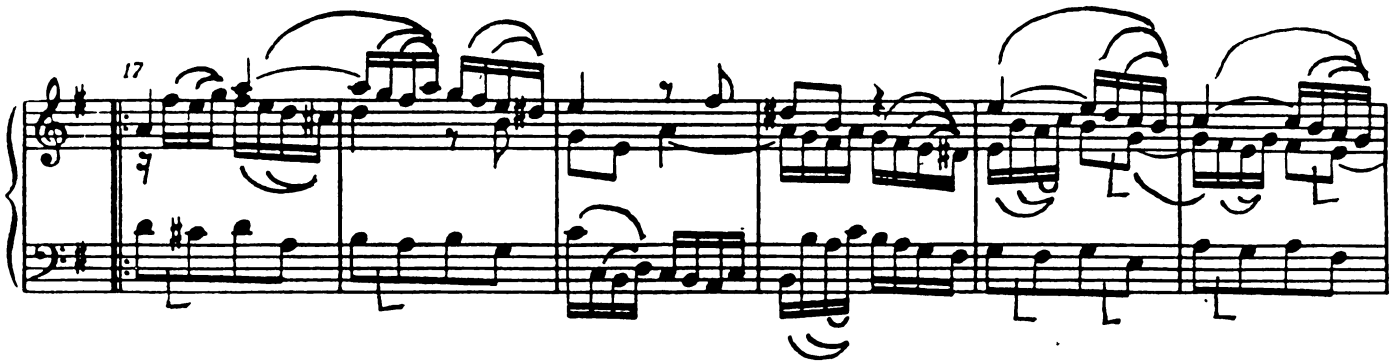
© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel und
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

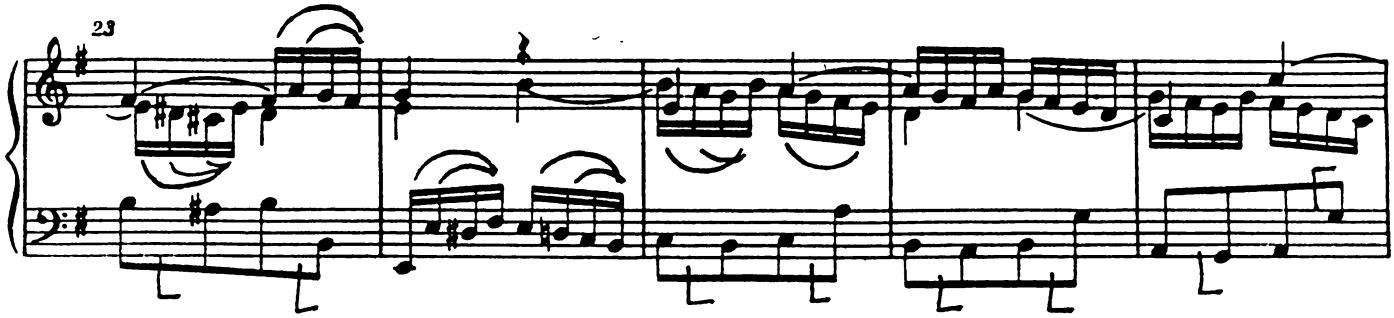
O. H. Π.:

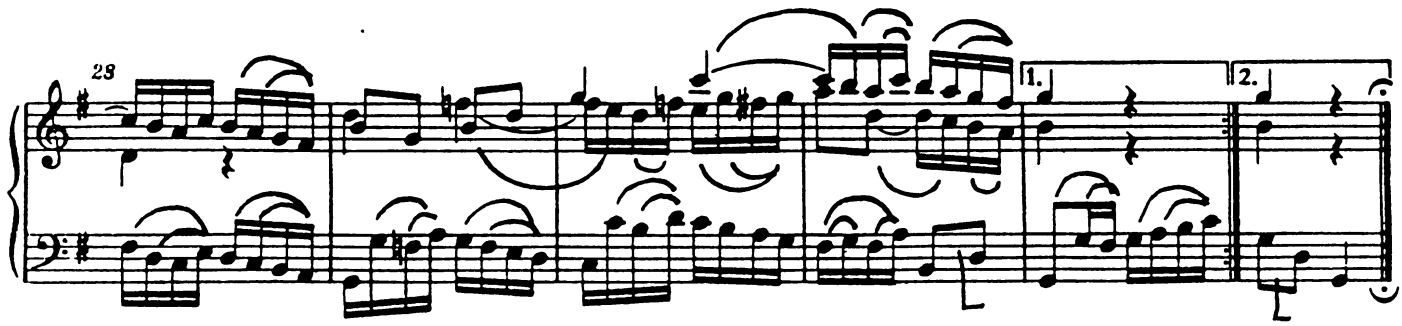
Variatio 1. a 1 Clav.




23
26
29
O. H. П.:
Variatio 2. a 1 Clav.
p
6
12
1.
2.

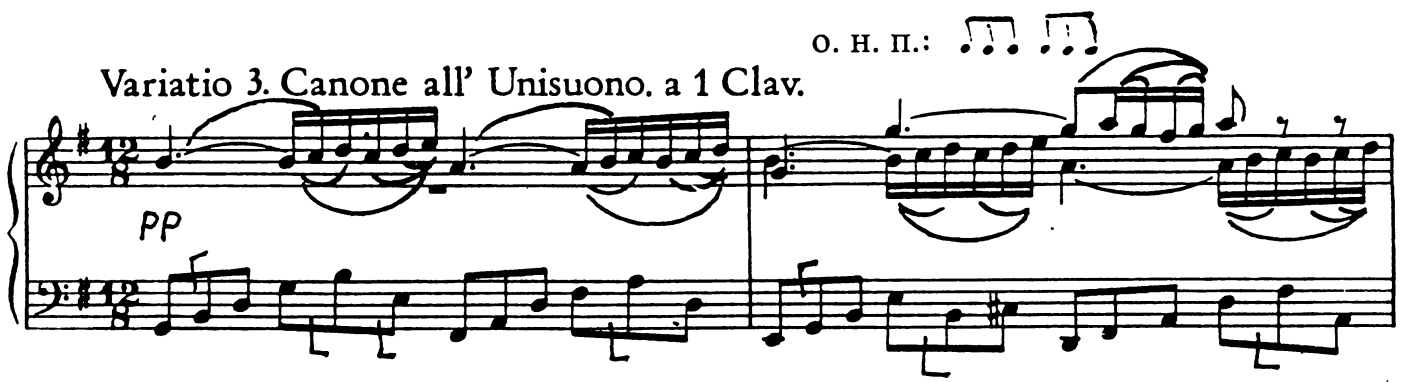


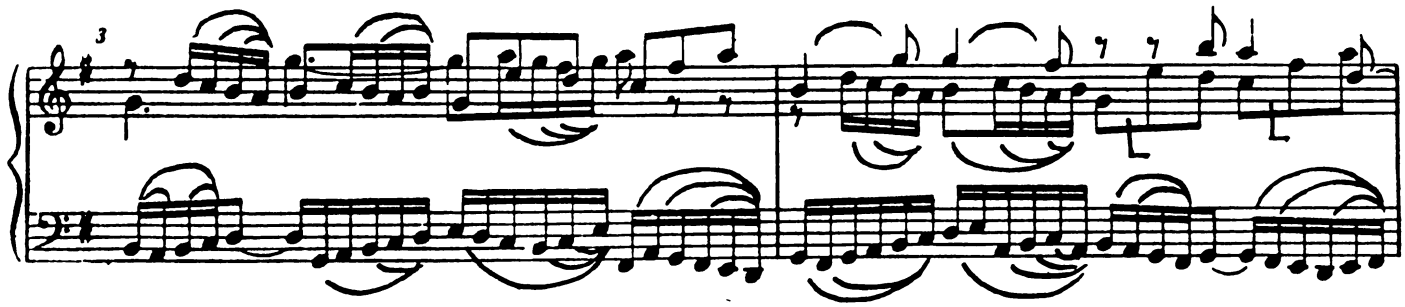


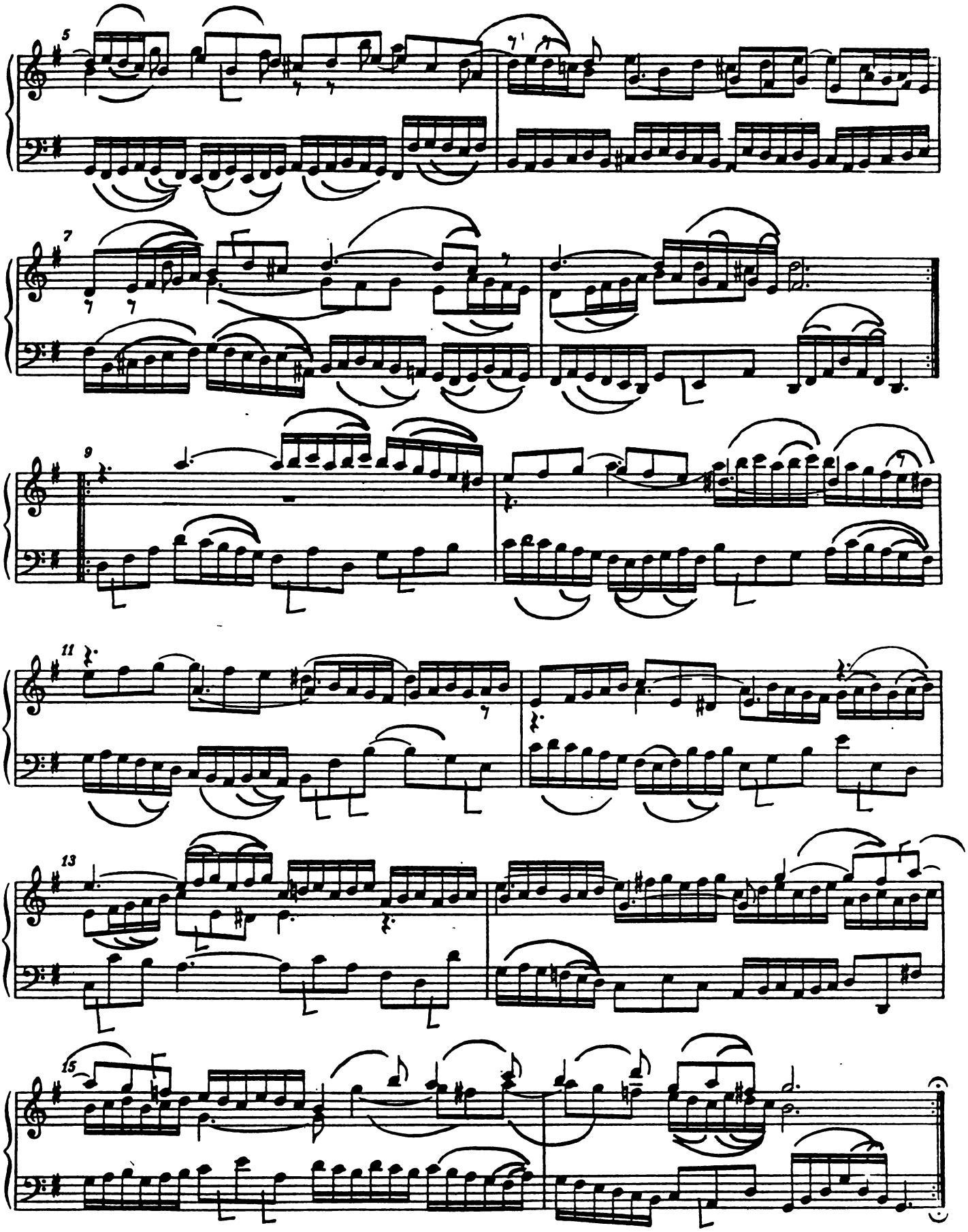


O. H. П.:

Variatio 3. Canone all' Unisuono. a 1 Clav.

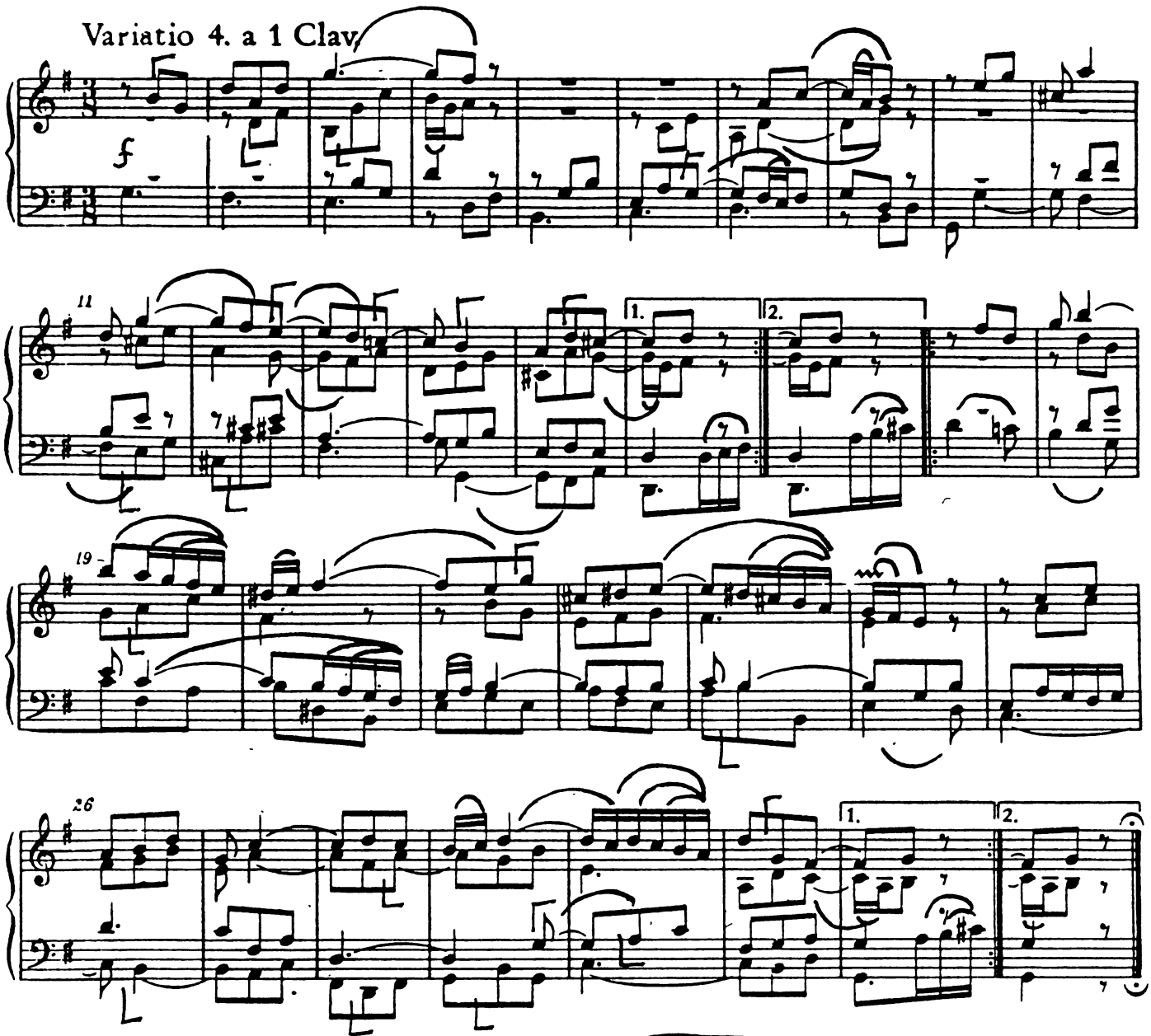





5
7
9
11
13
15

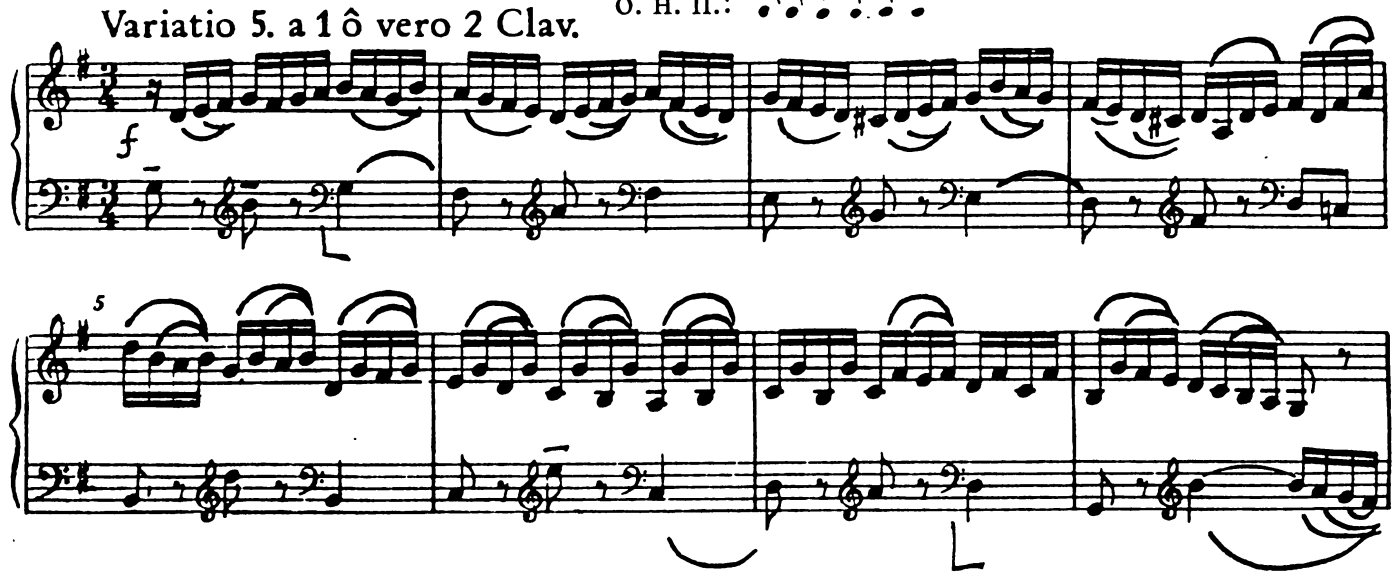
O. H. Π.:

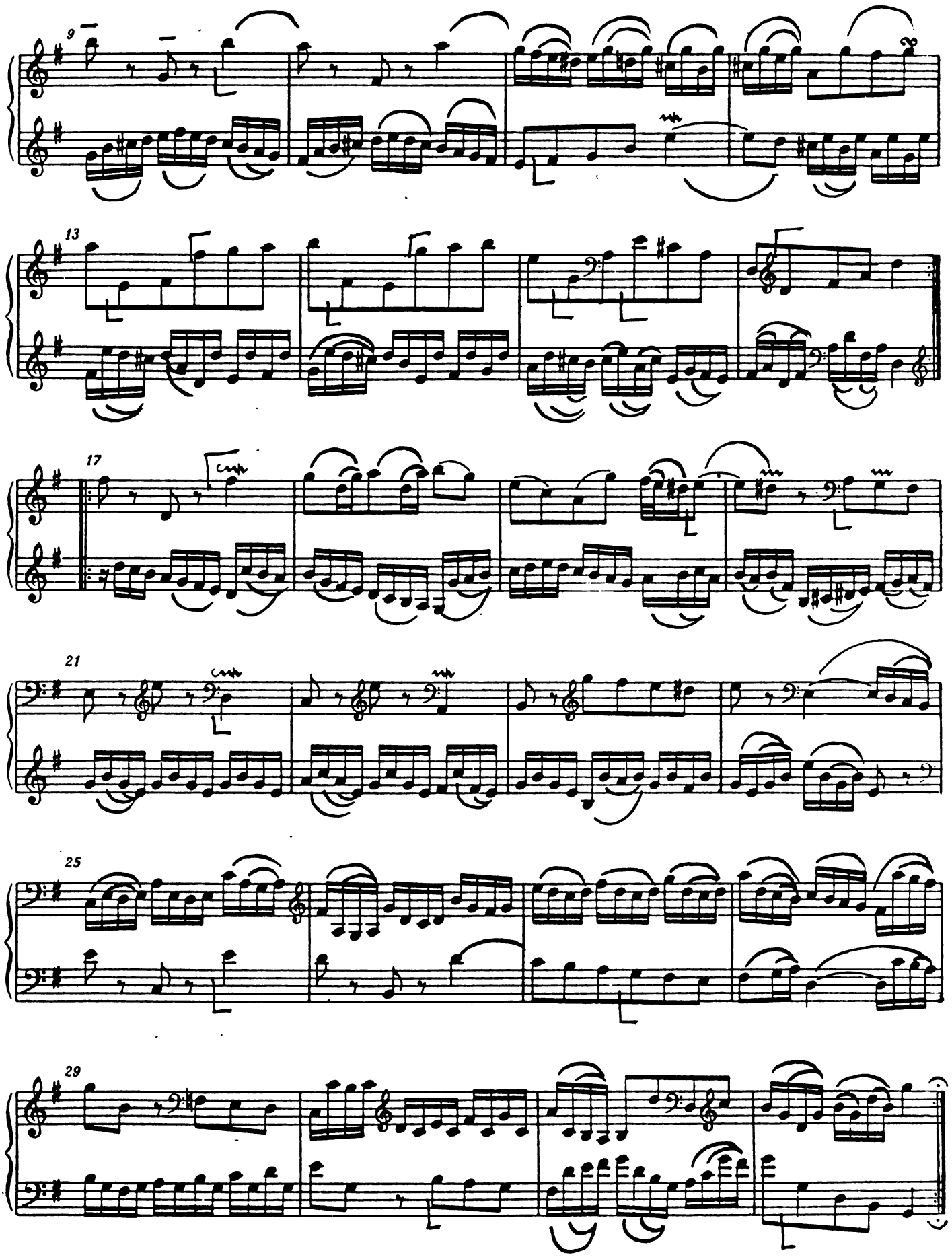
Variatio 4. a 1 Clav.



O. H. Π.:

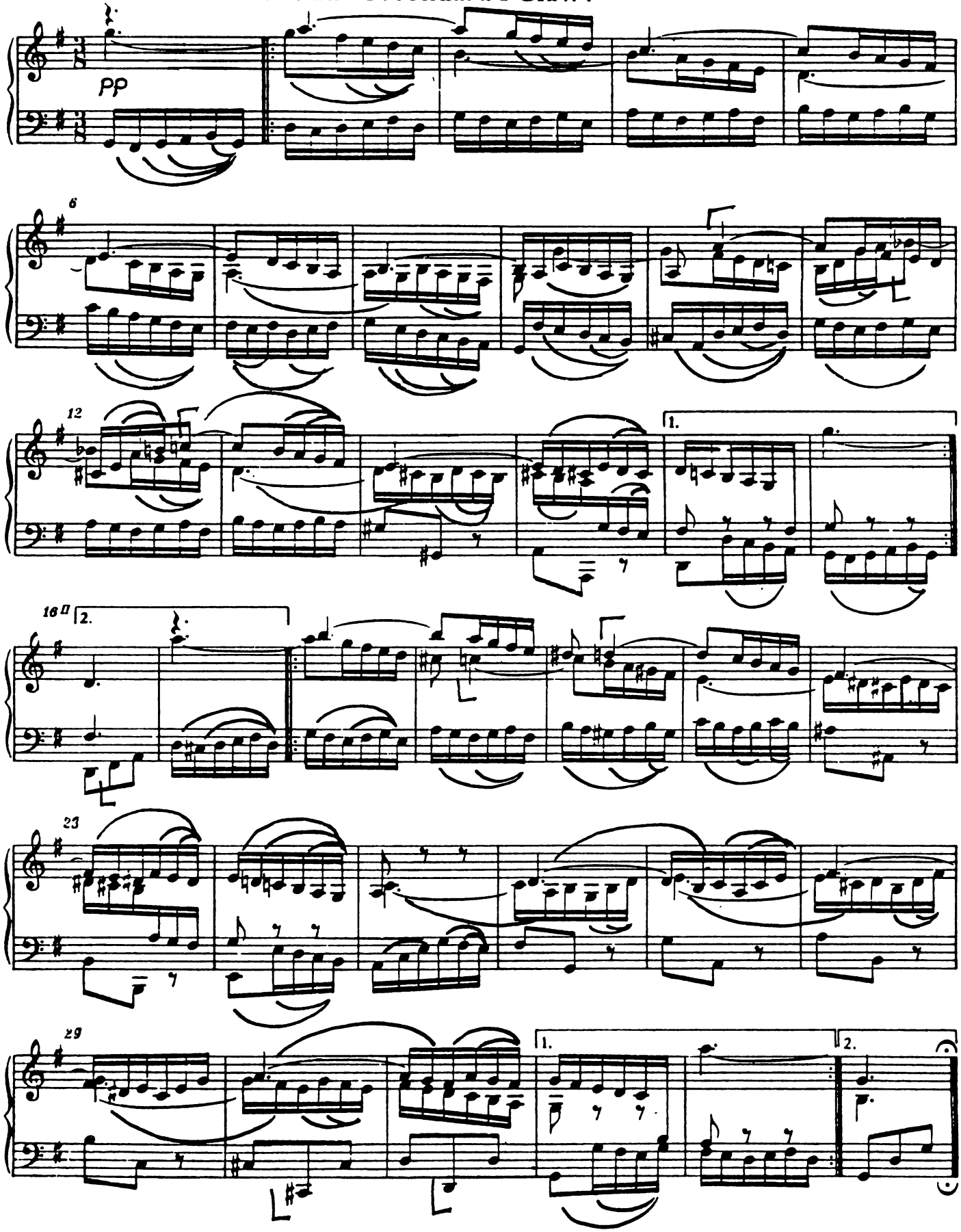
Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.

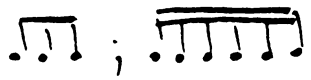



9
13
17
21
25
29

O. H. Π.:

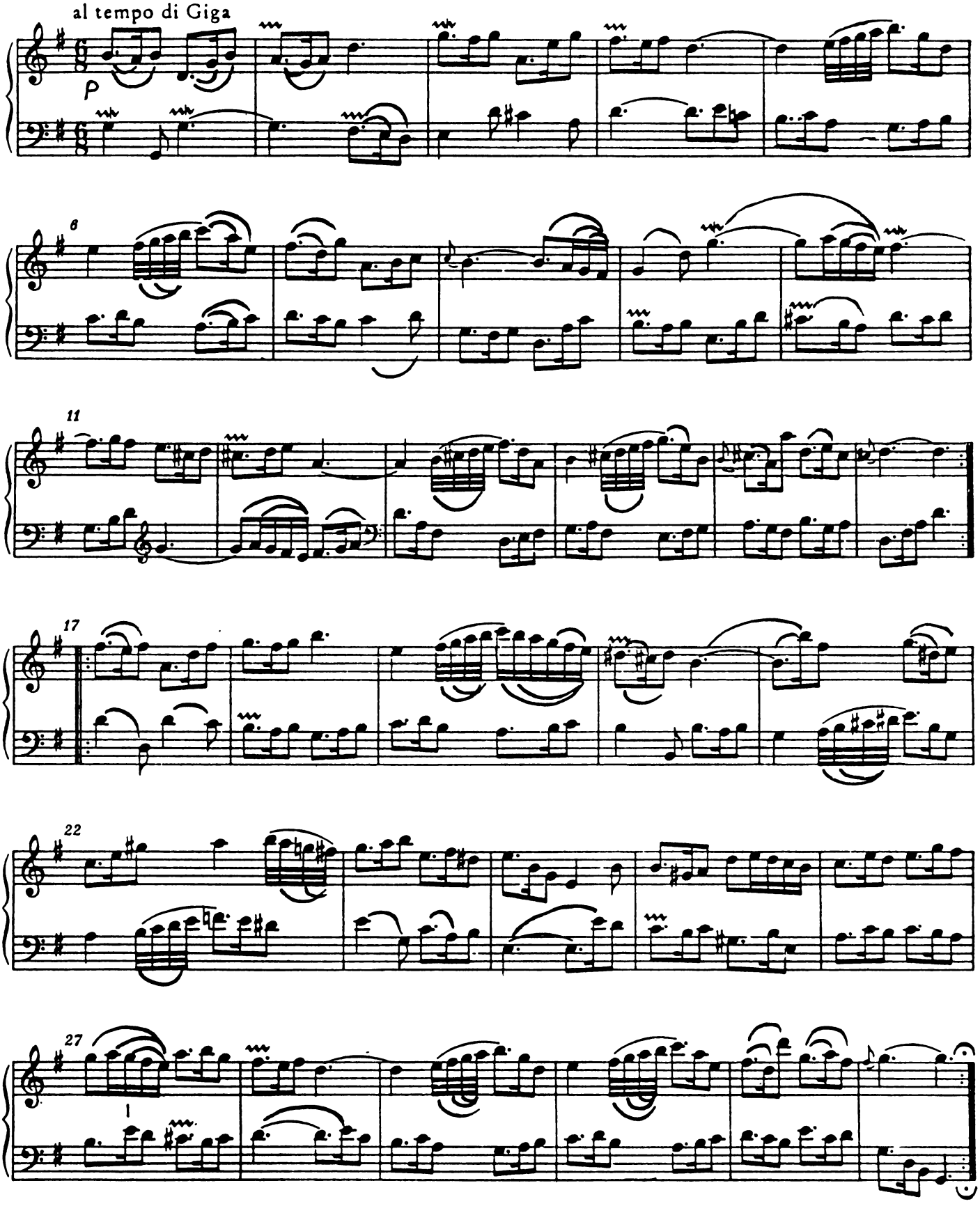
Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.



O. H. П.: 

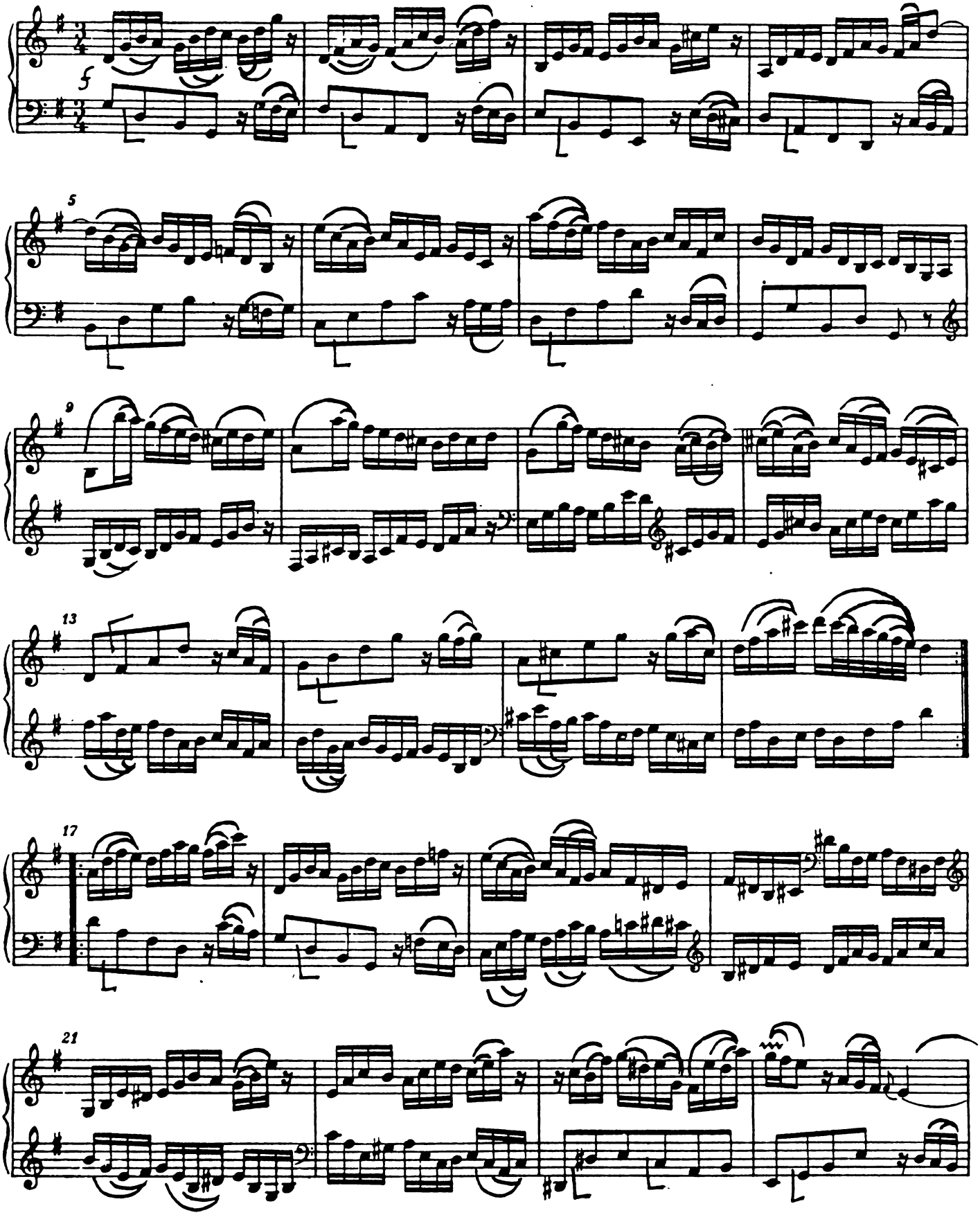
Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.

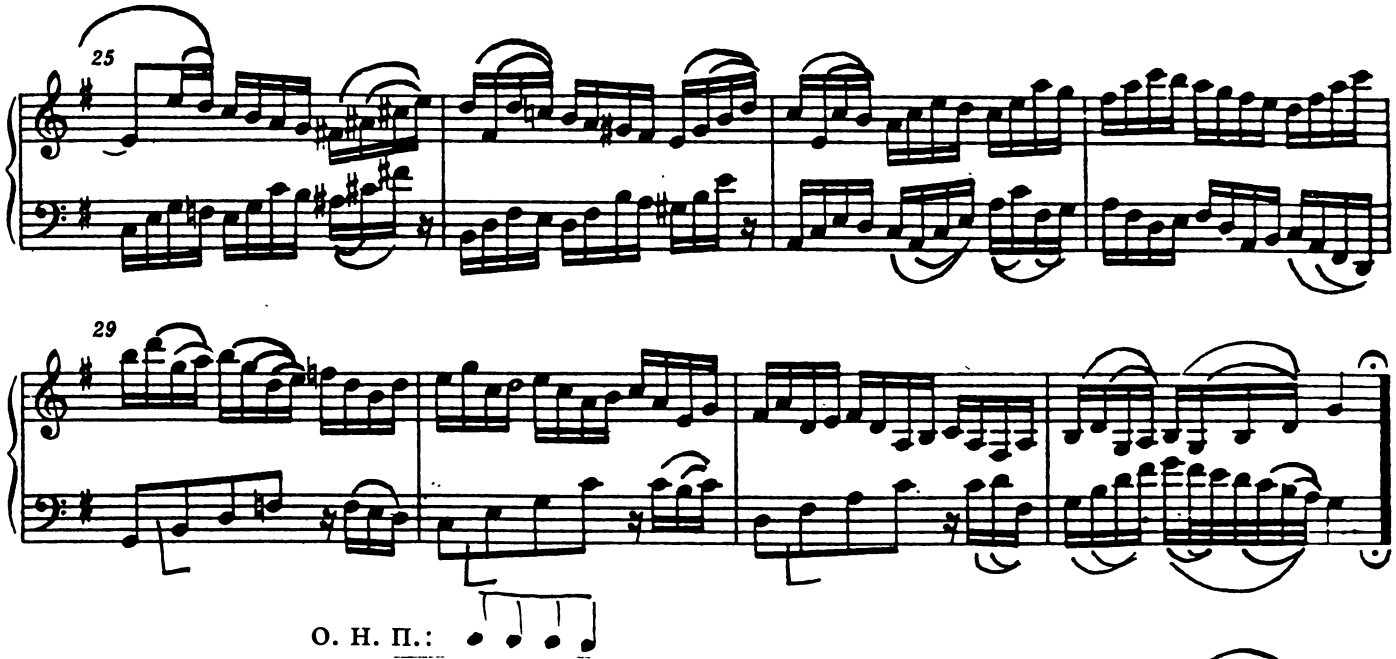
al tempo di Giga



O. H. Π.:

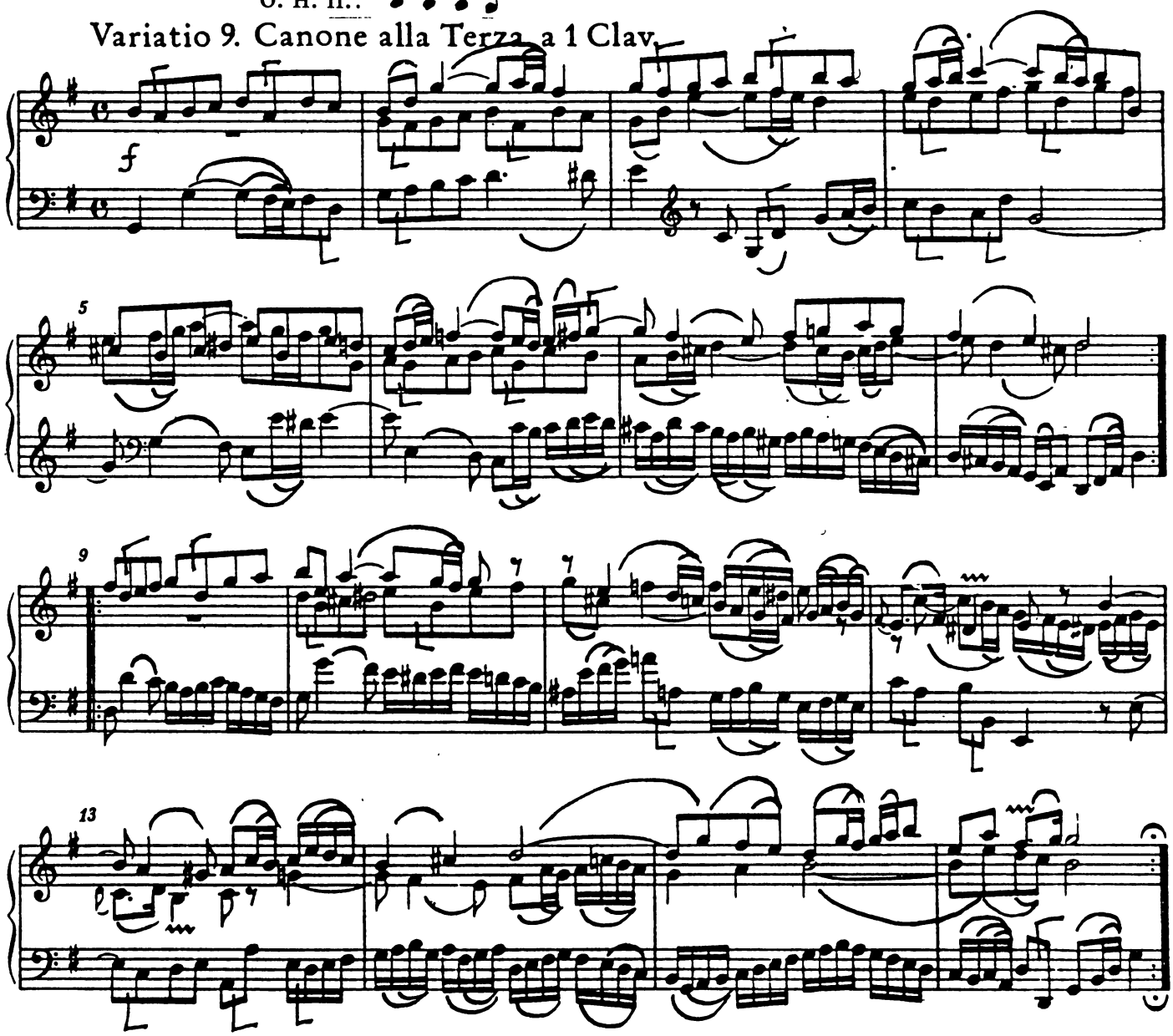
Variatio 8. a 2 Clav.





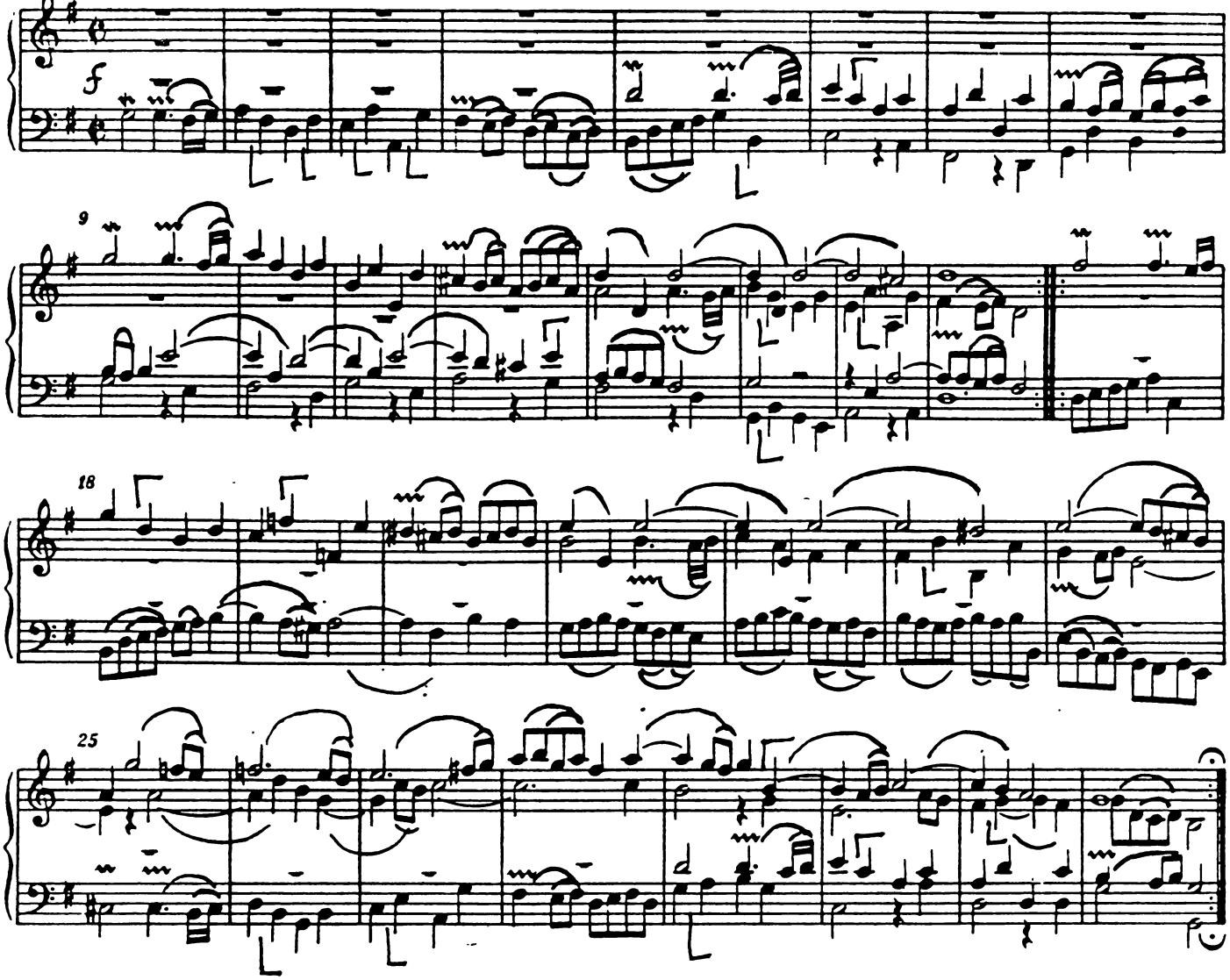
O. H. II.:

Variatio 9. Canone alla Terza a 1 Clav.



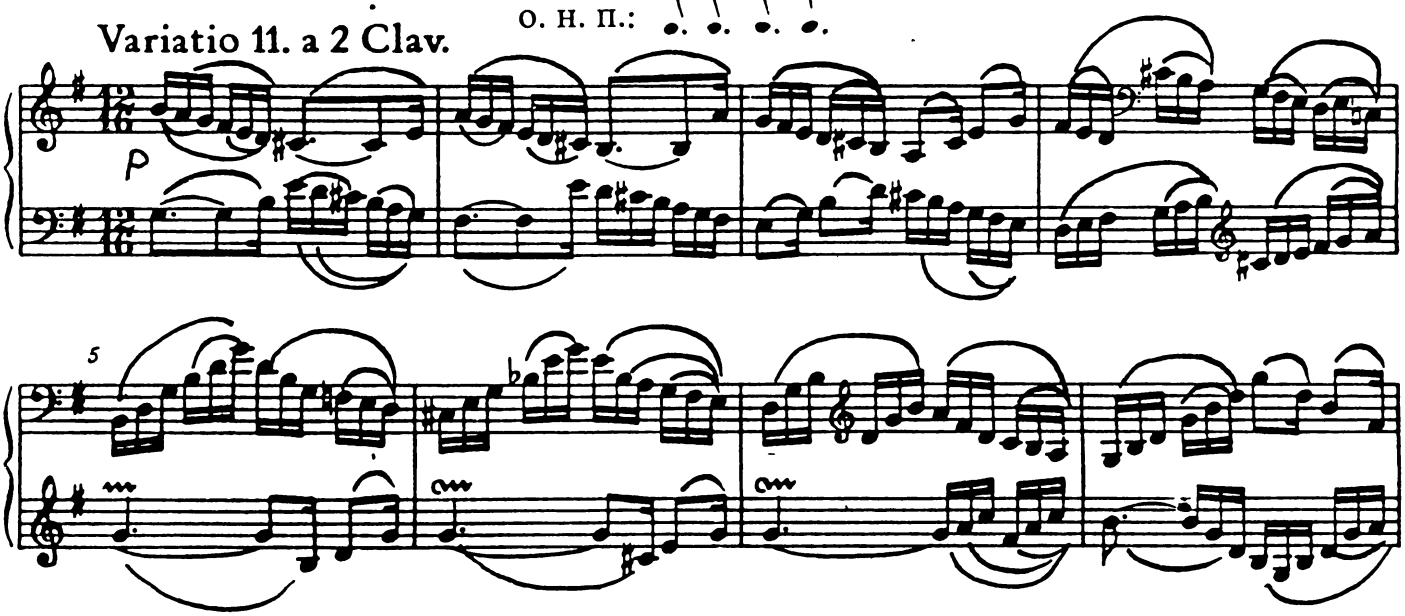
O. H. П.:

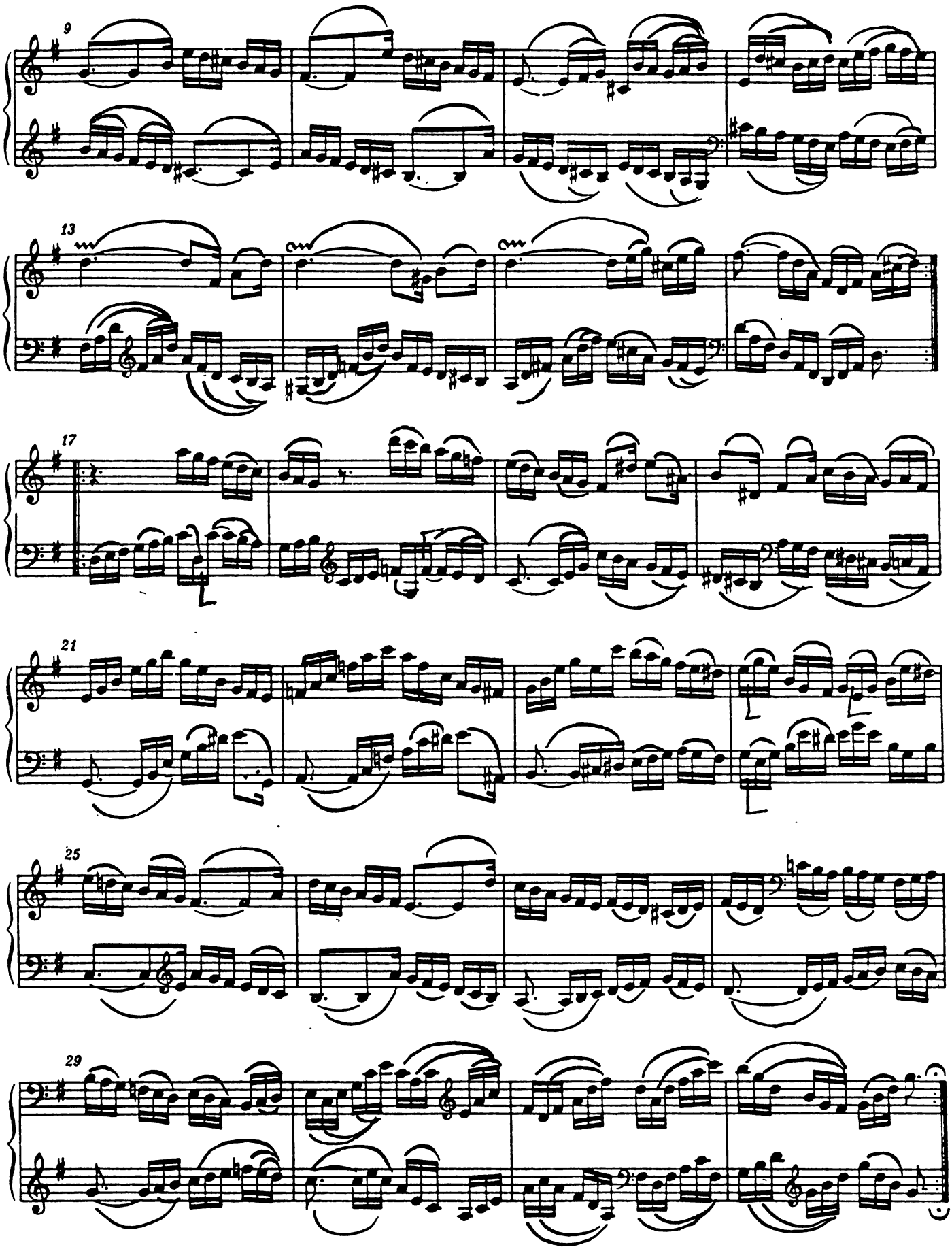
Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav.



O. H. П.:

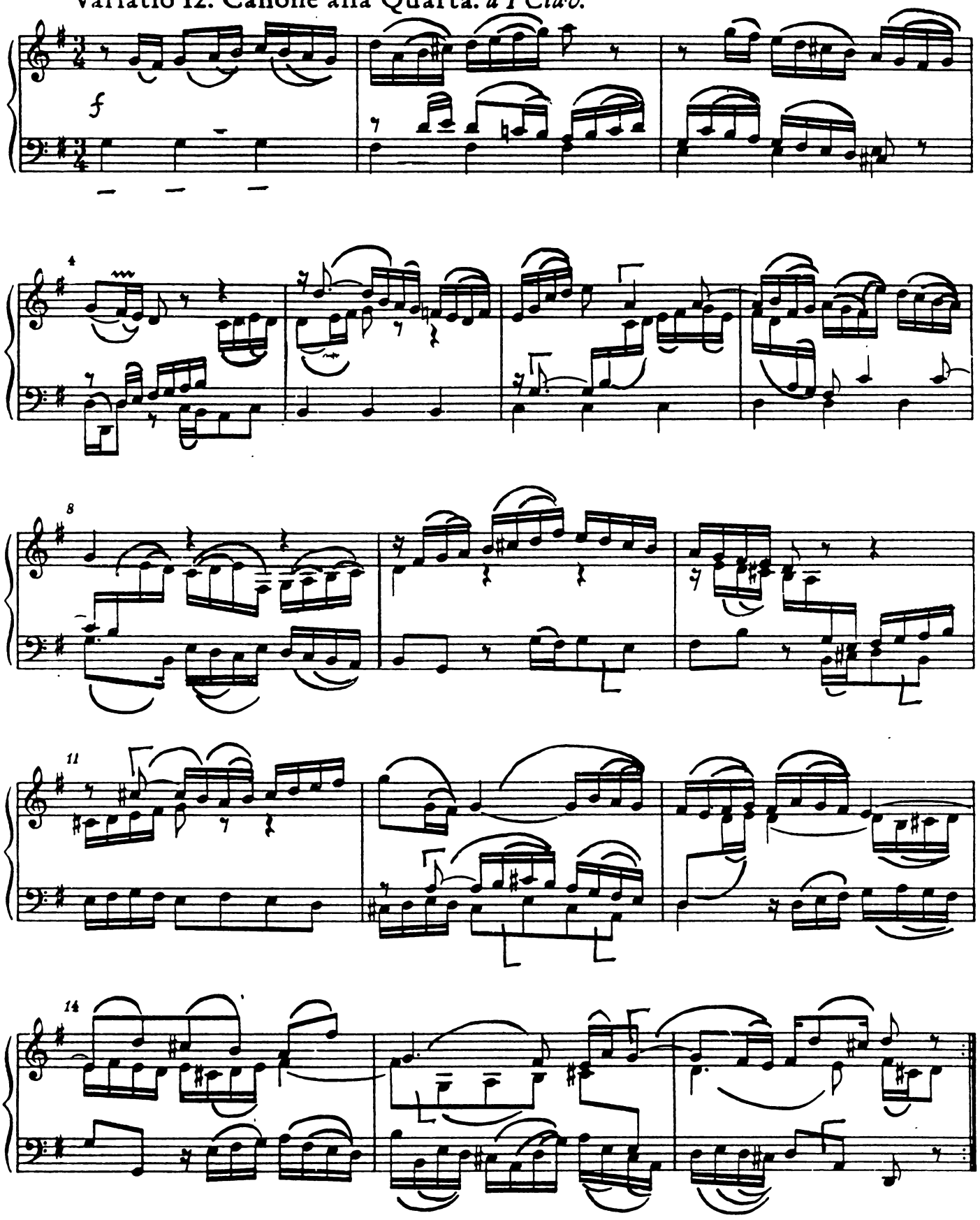
Variatio 11. a 2 Clav.

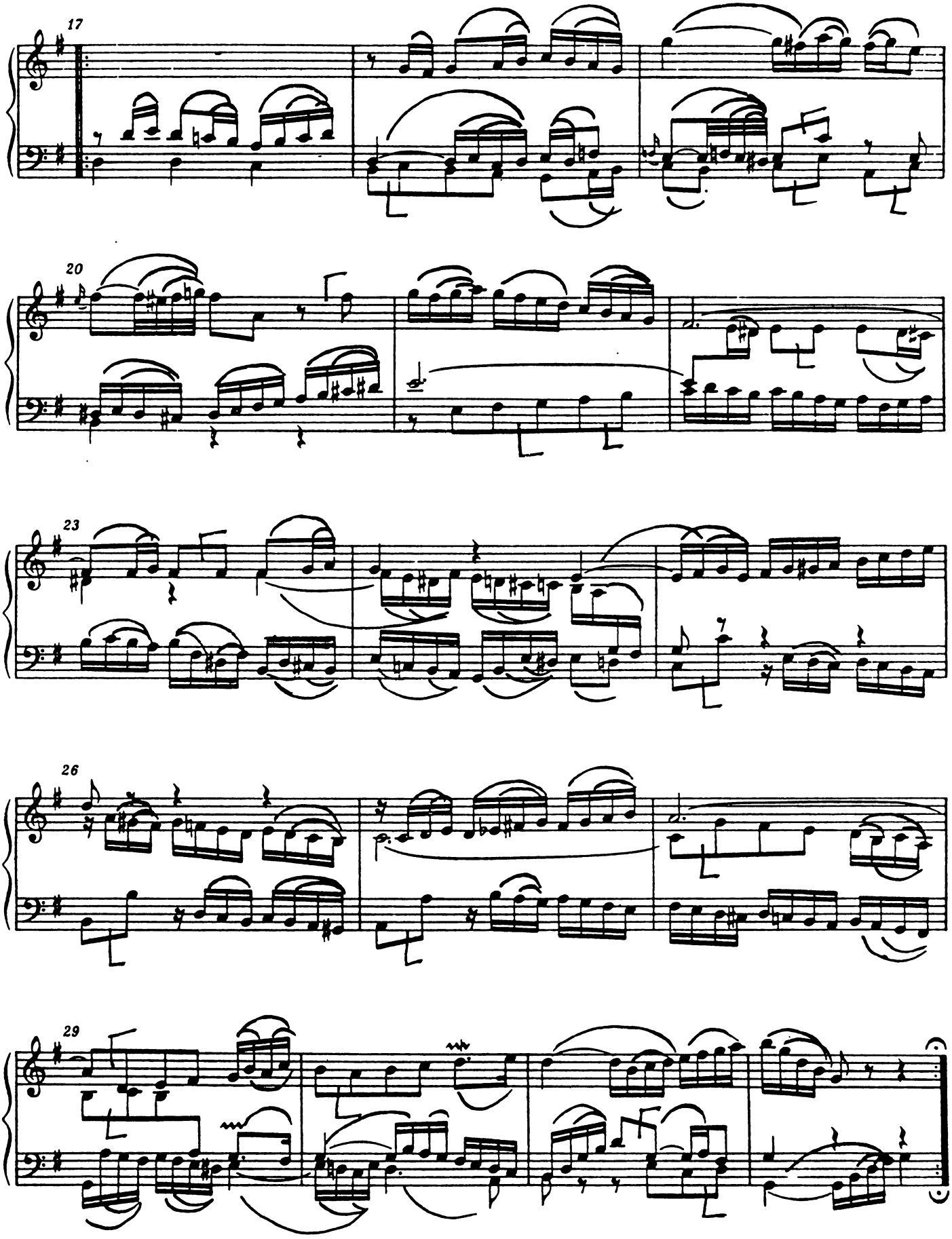



9
13
17
21
25
29

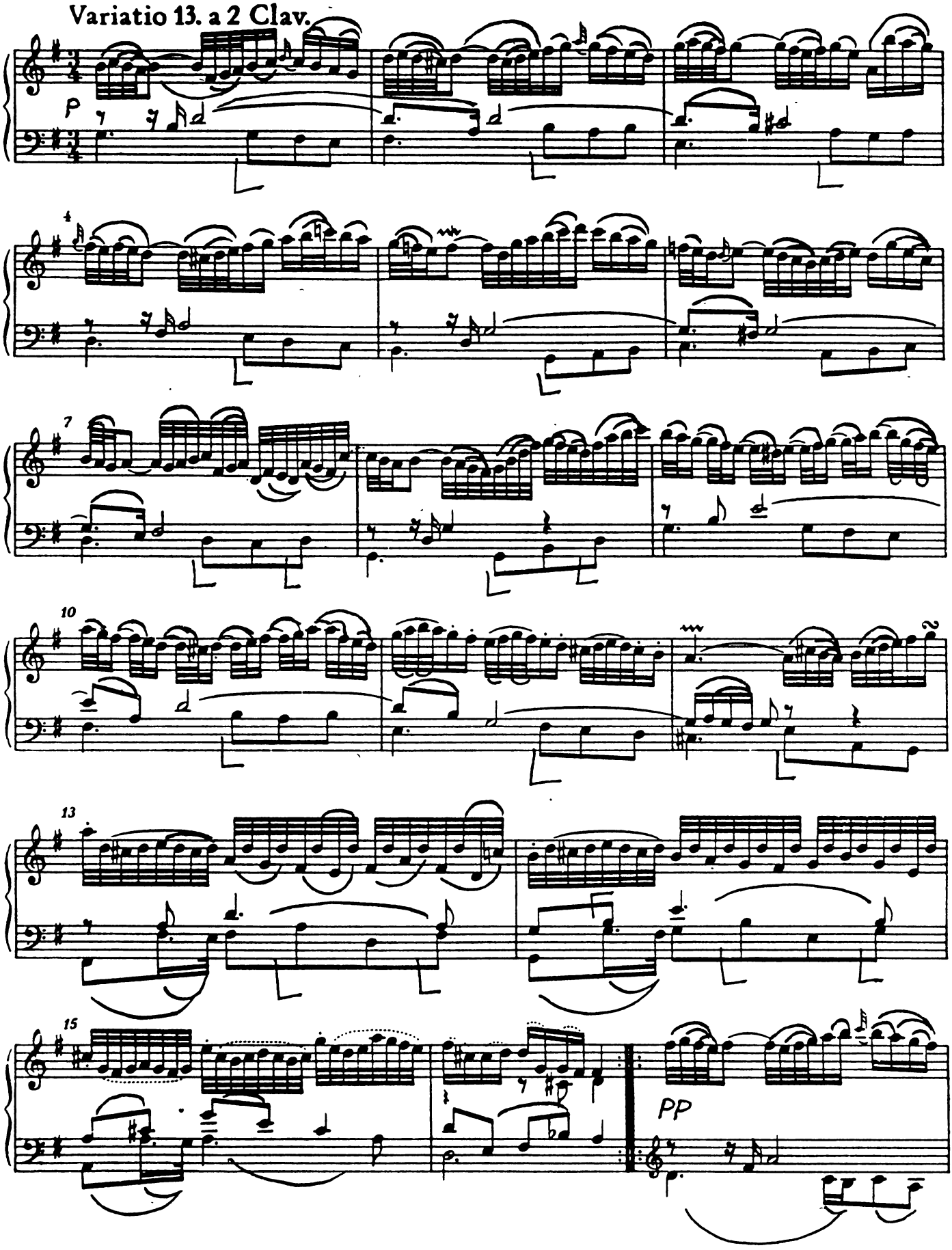
O. H. Π.:

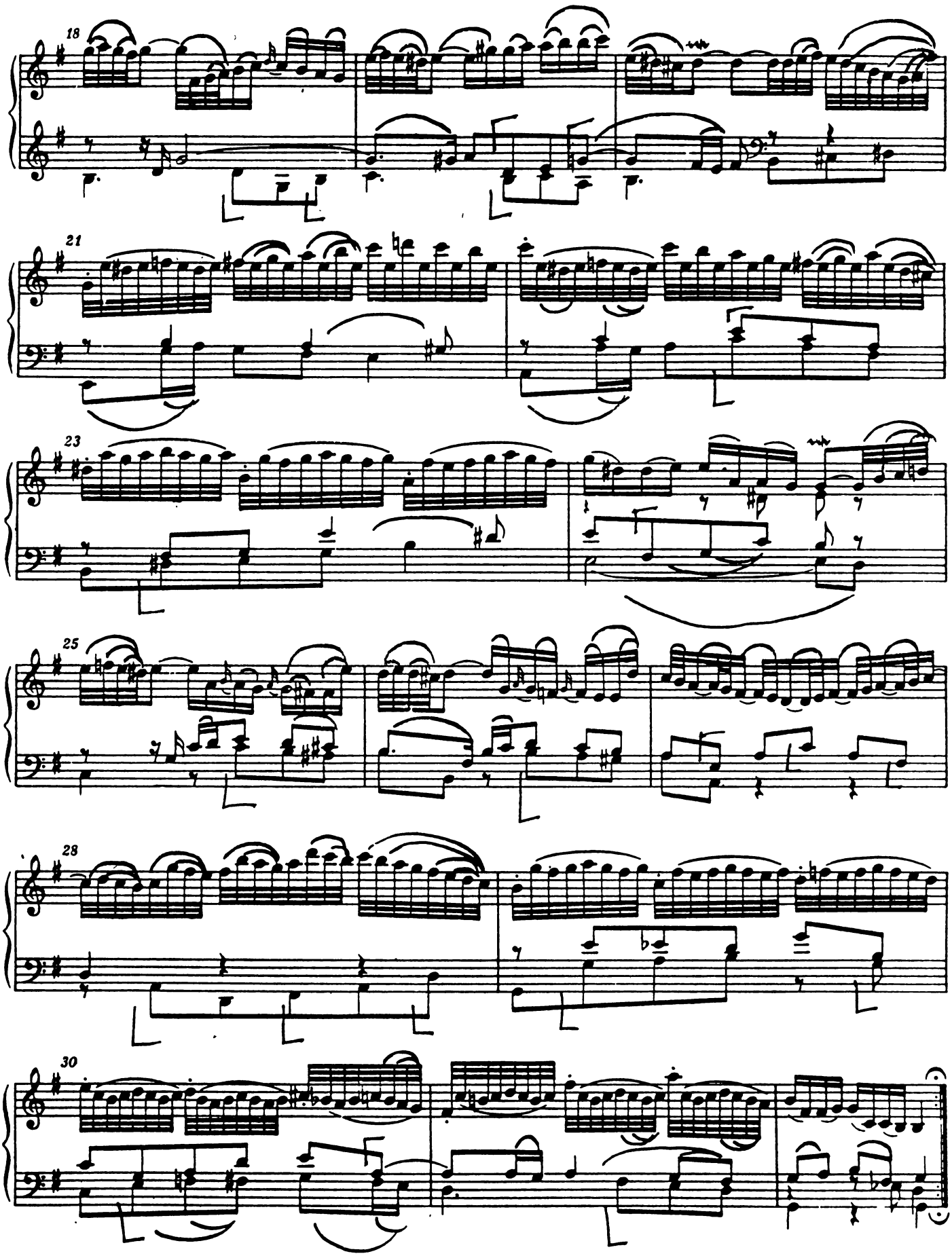
Variatio 12. Canone alla Quarta. *a 1 Clav.*




17
20
23
26
29

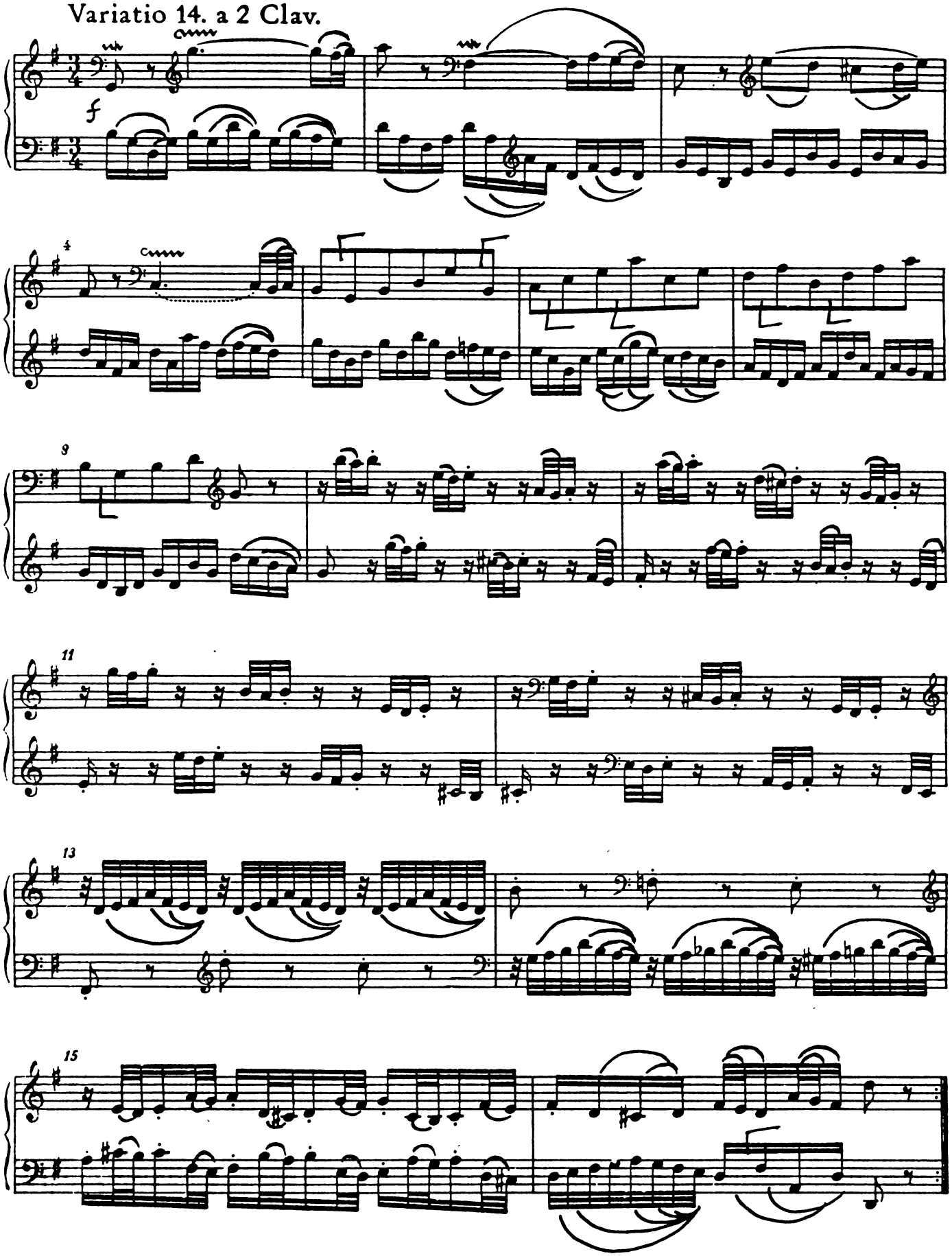
Variatio 13. a 2 Clav.

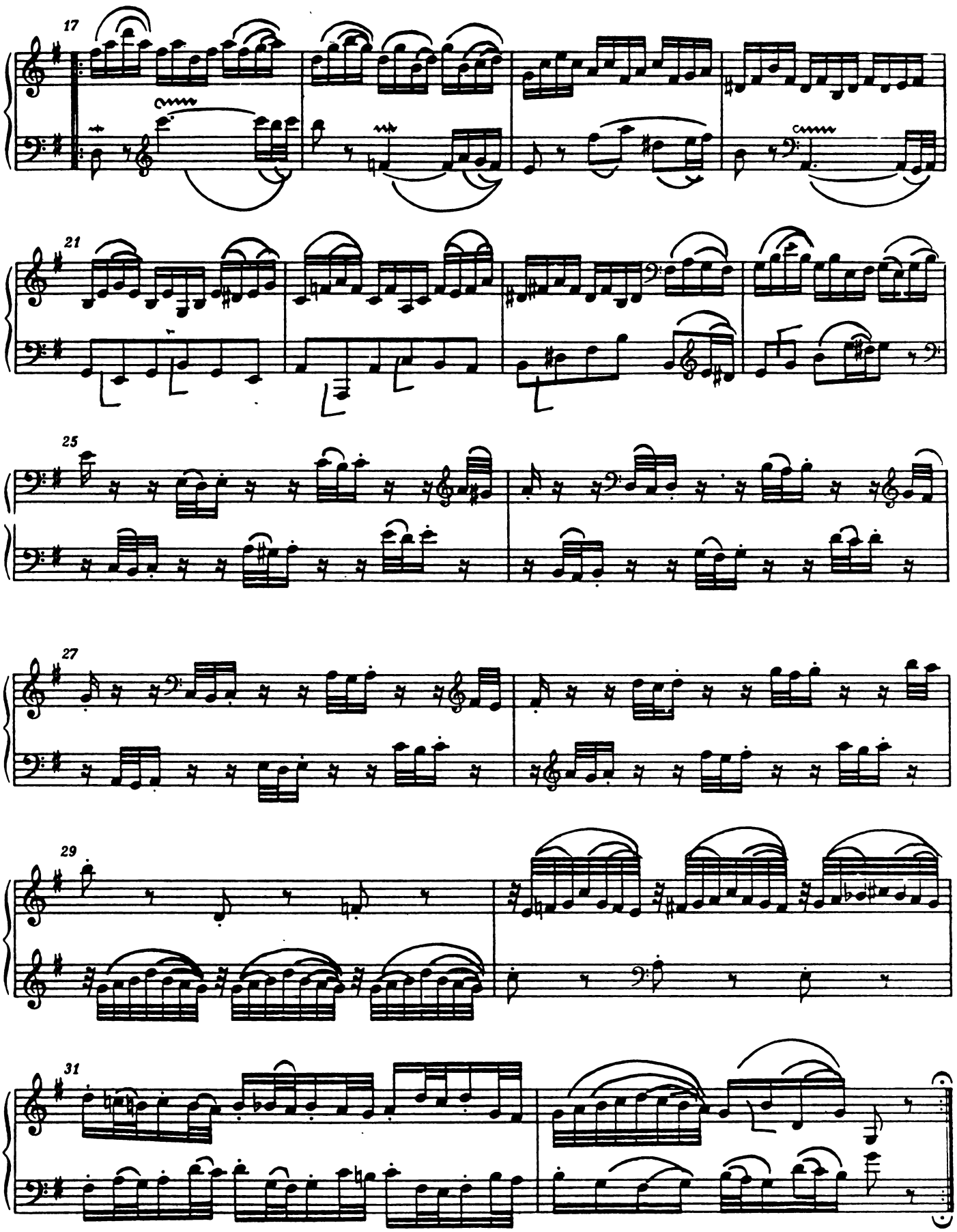



18
21
23
25
28
30

O. H. Π.:

Variatio 14. a 2 Clav.

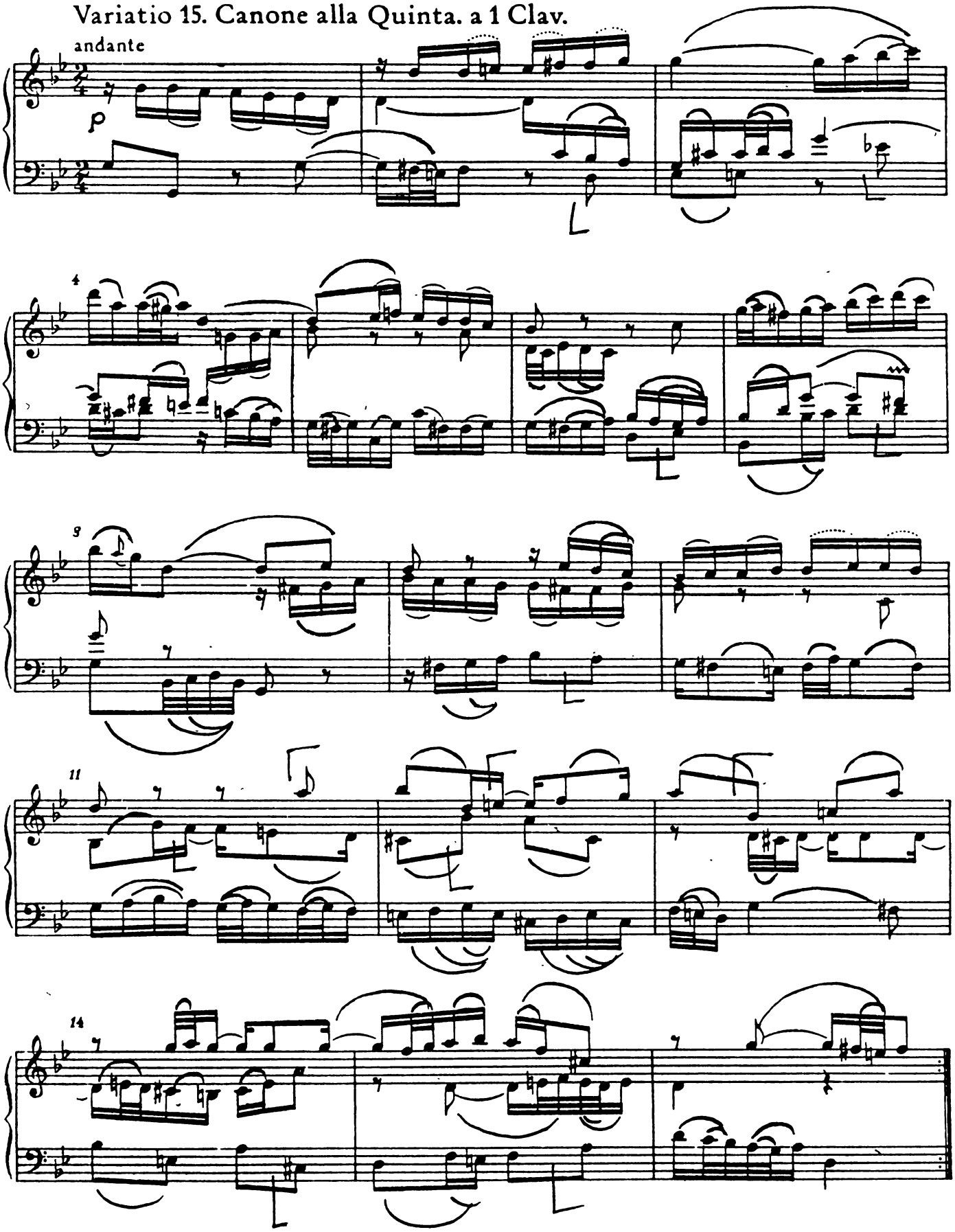


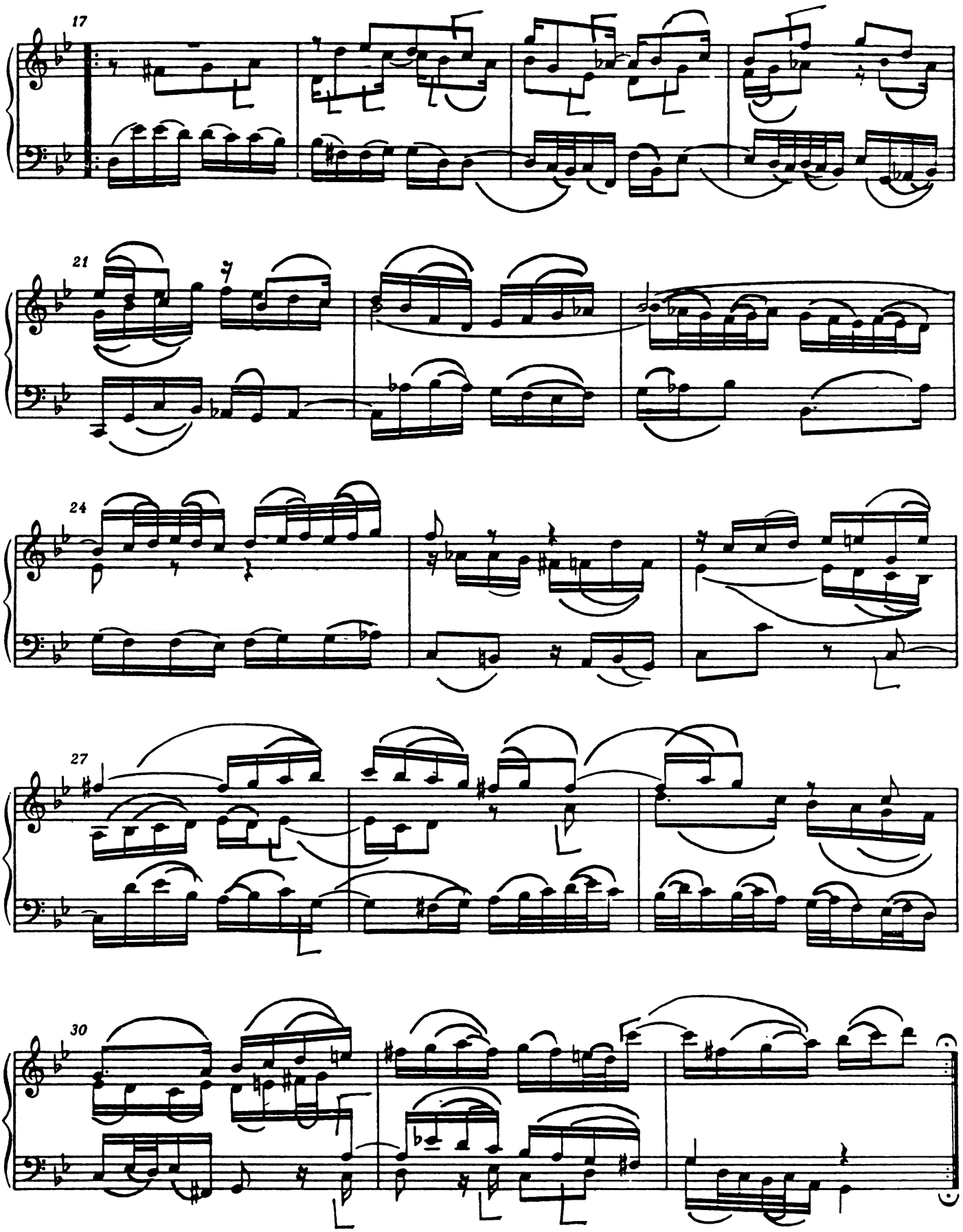

17
21
25
27
29
31

O. H. Π.:

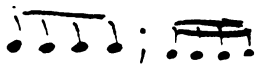
Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.

andante

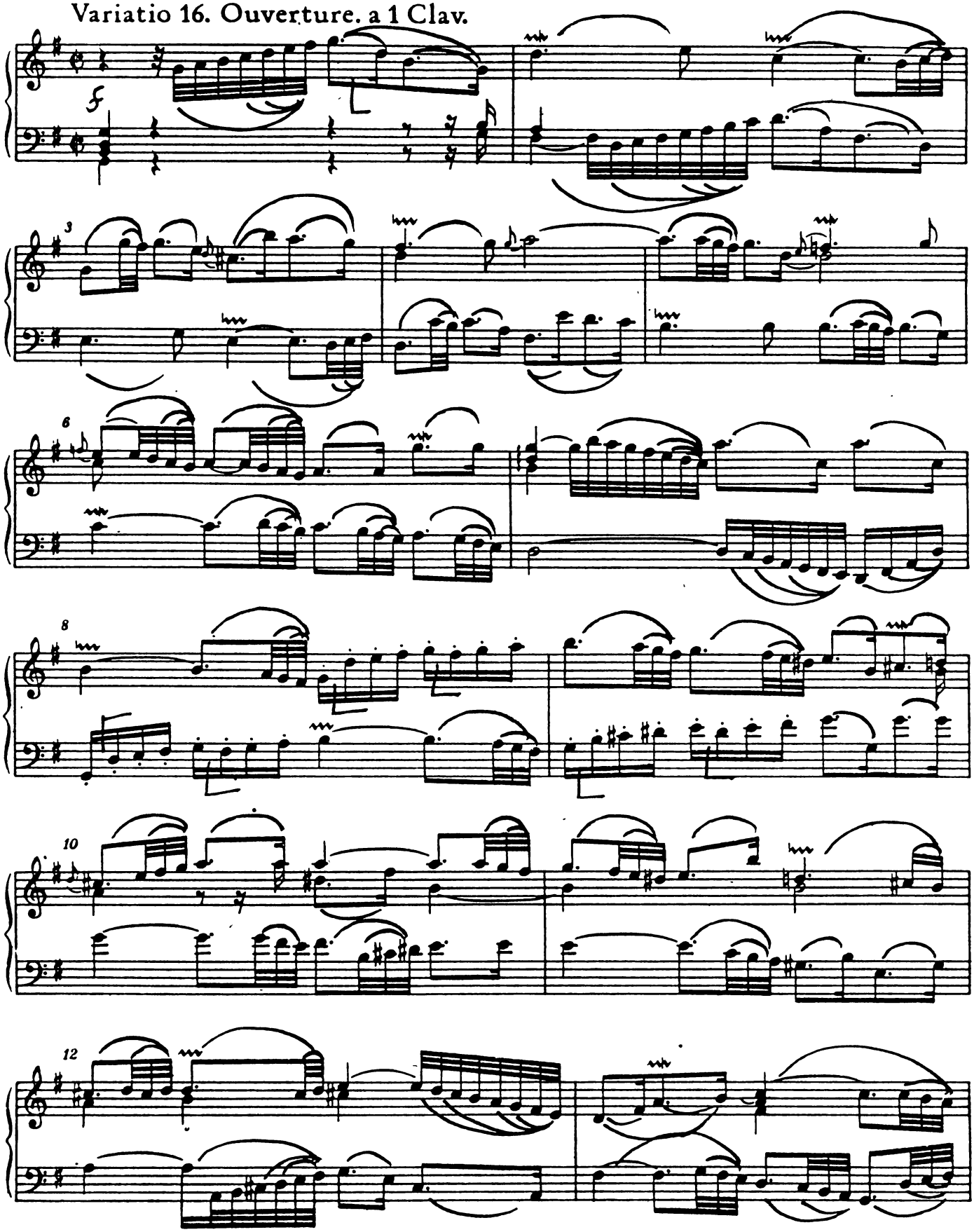


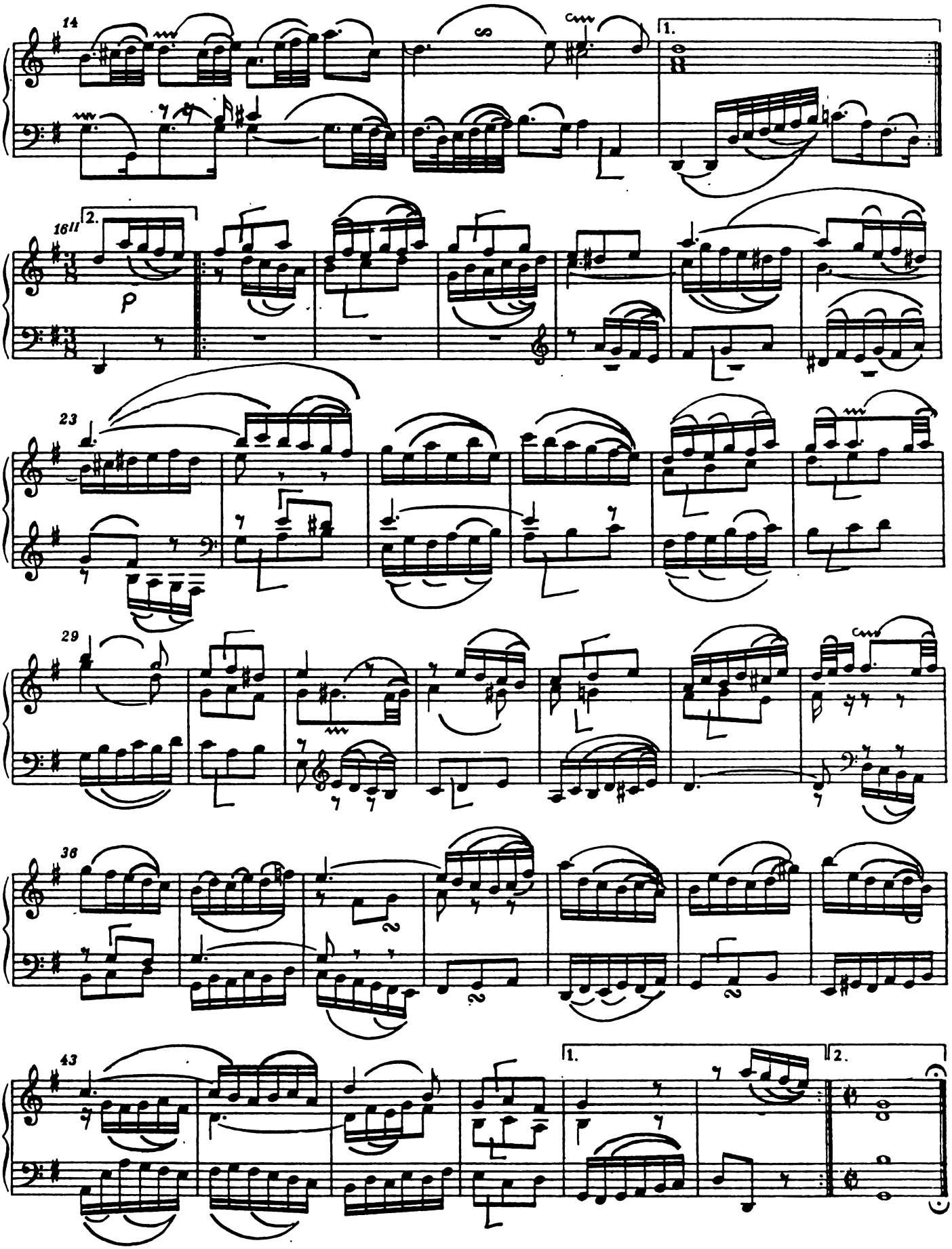

17
21
24
27
30

(Zweiter Teil)

O. H. Π.: 

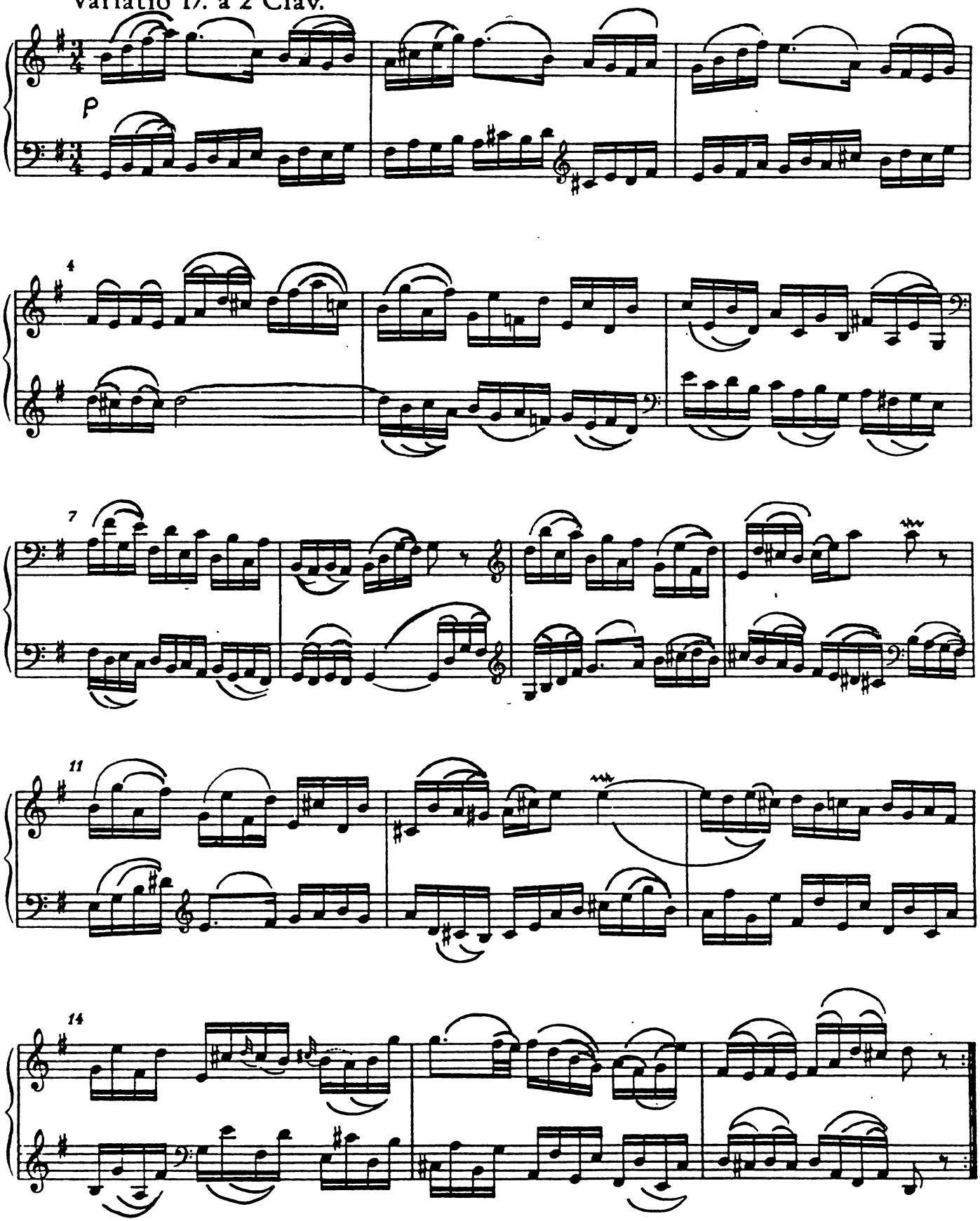
Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.

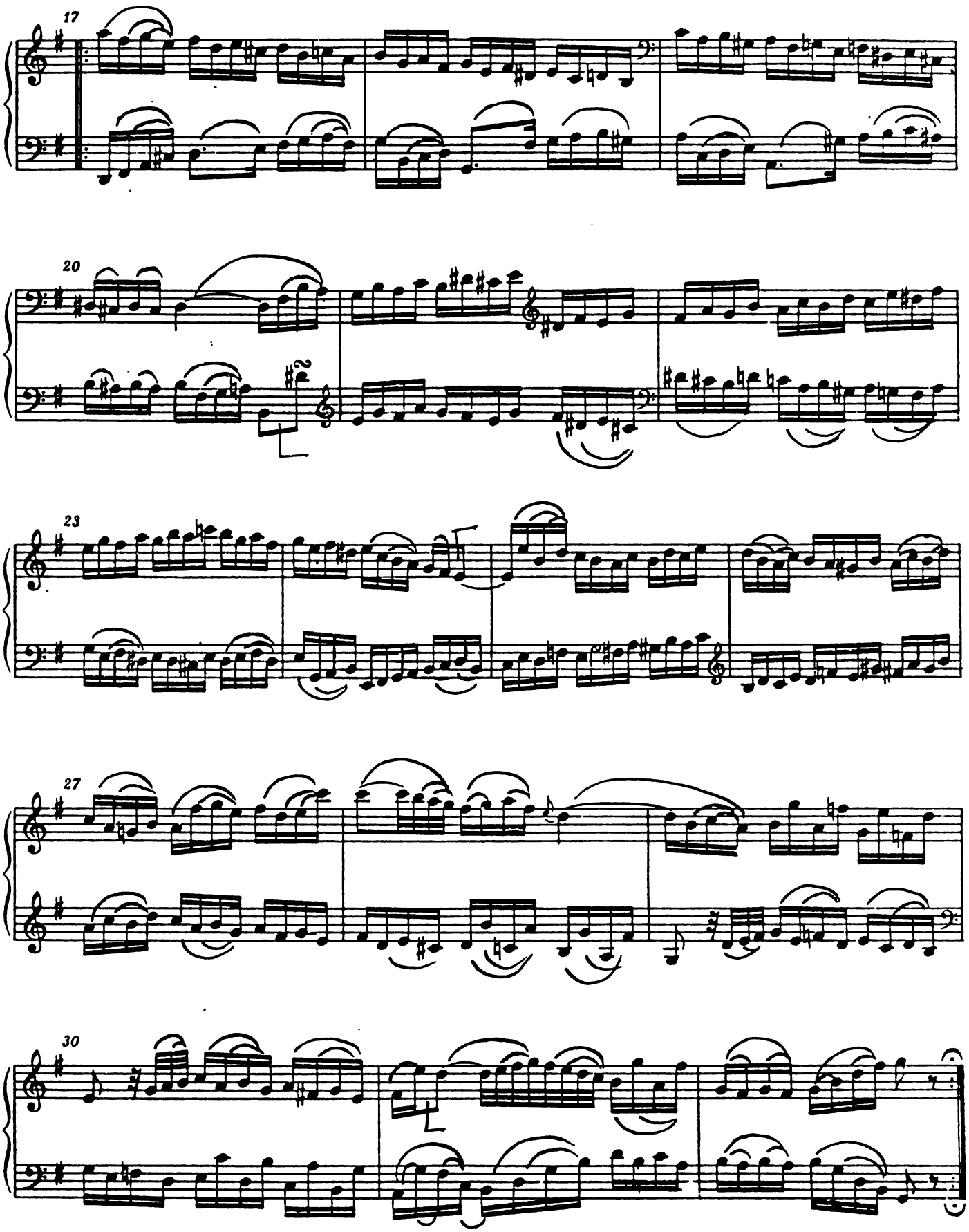



14
1.
16
2.
p
23
29
36
43
1.
2.

O. H. Π.:

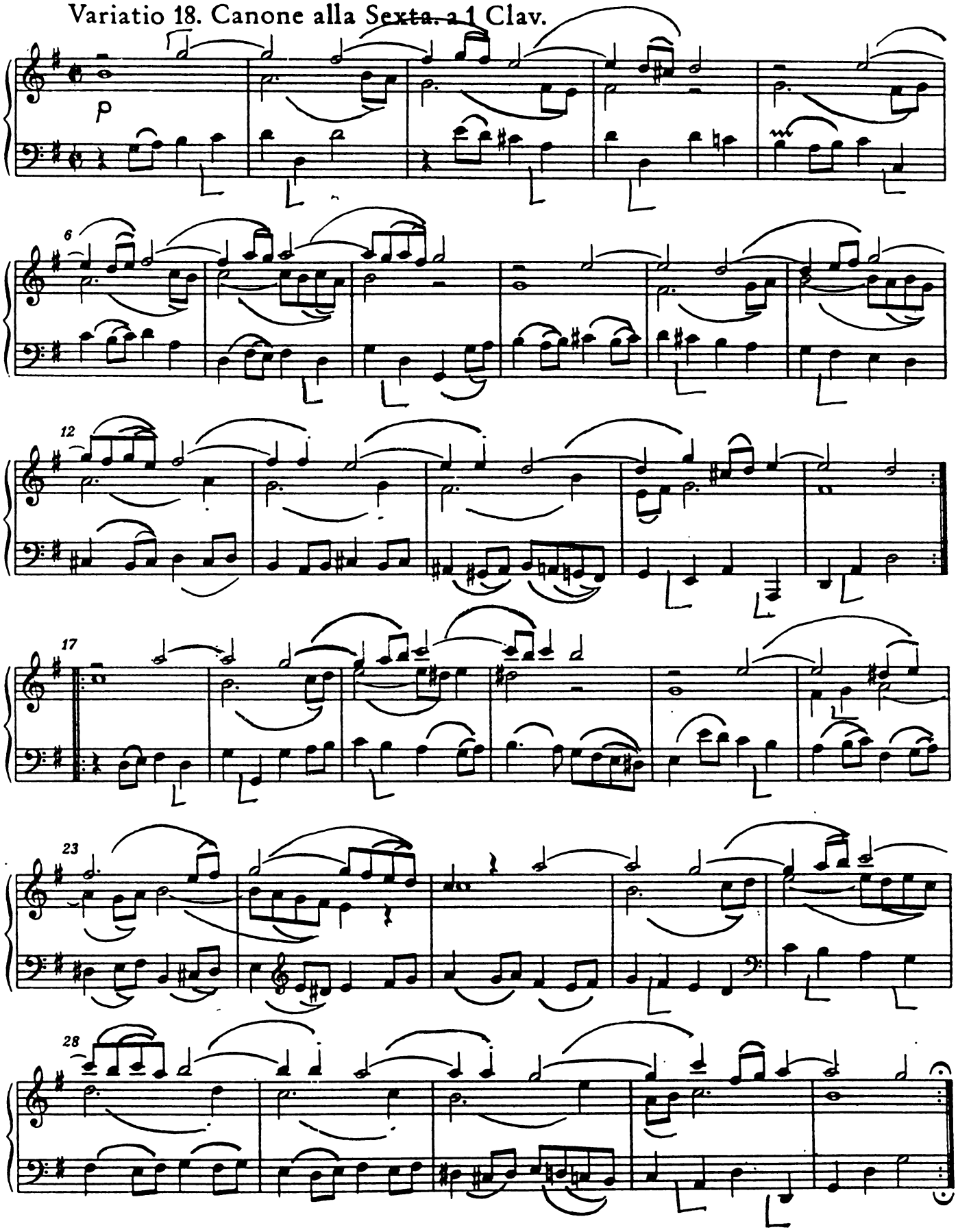
Variatio 17. a 2 Clav.




17
20
23
27
30

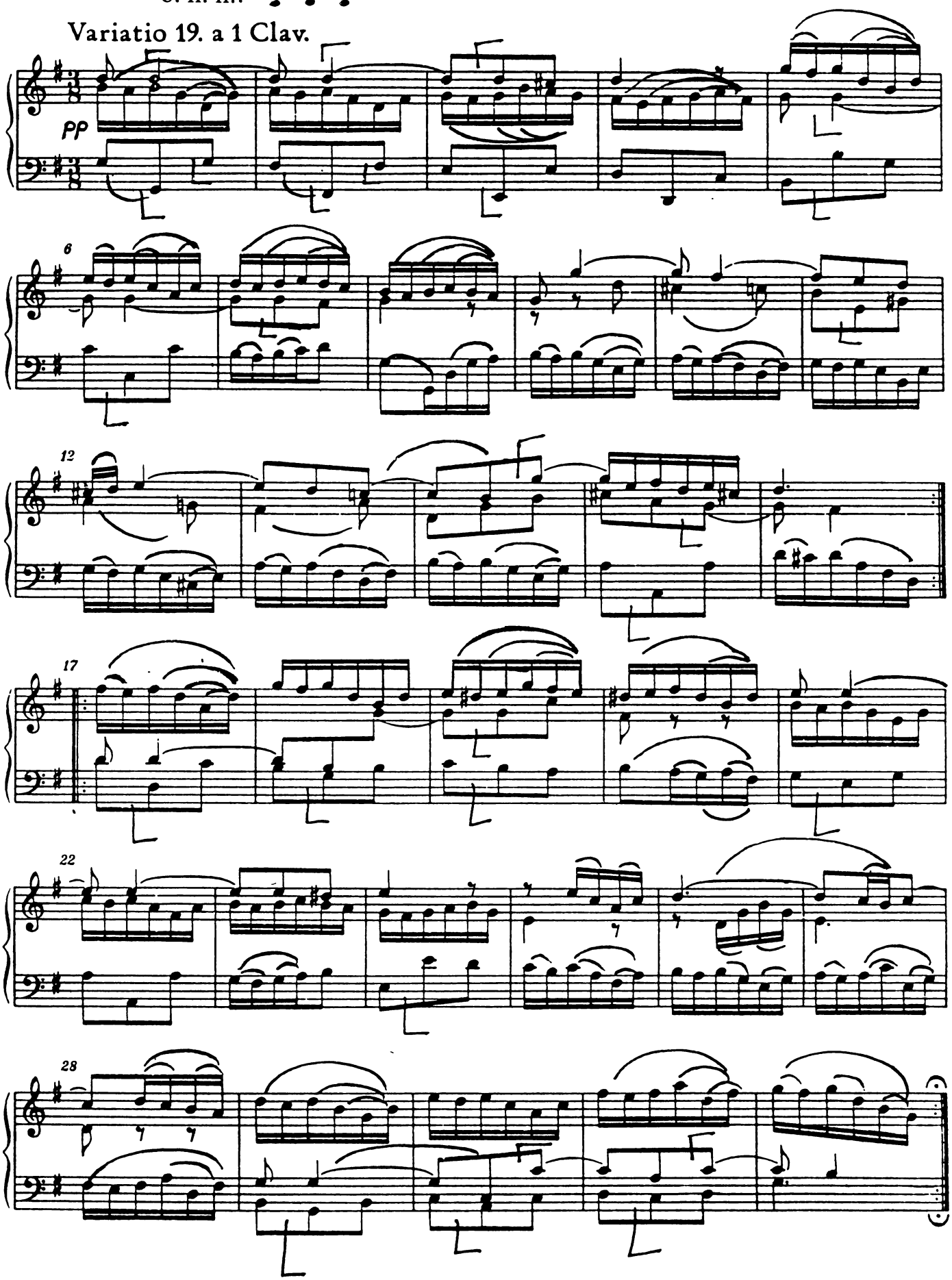
O. H. П.:

Variatio 18. Canone alla ~~Sexta.~~ a 1 Clav.



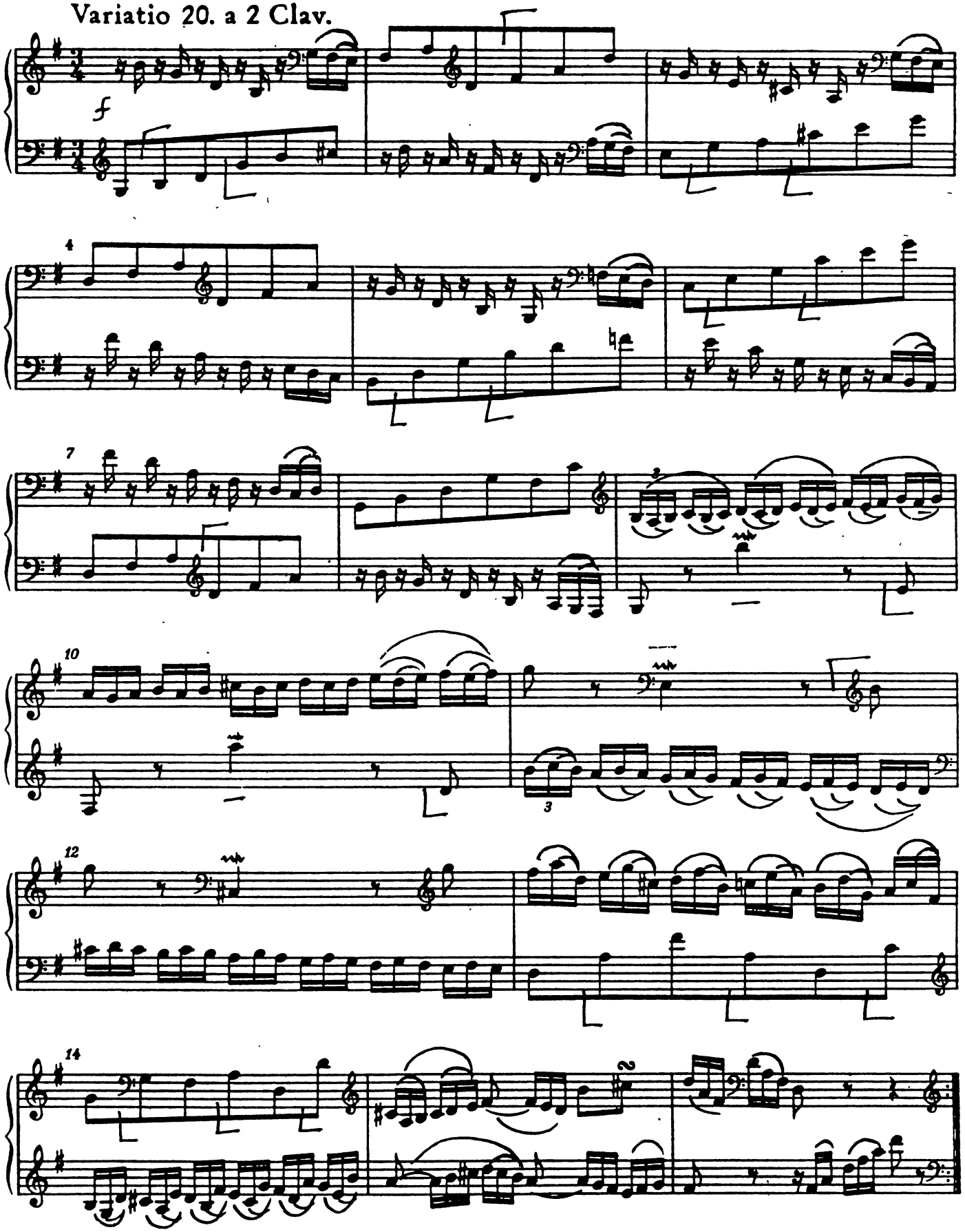
O. H. Π.:

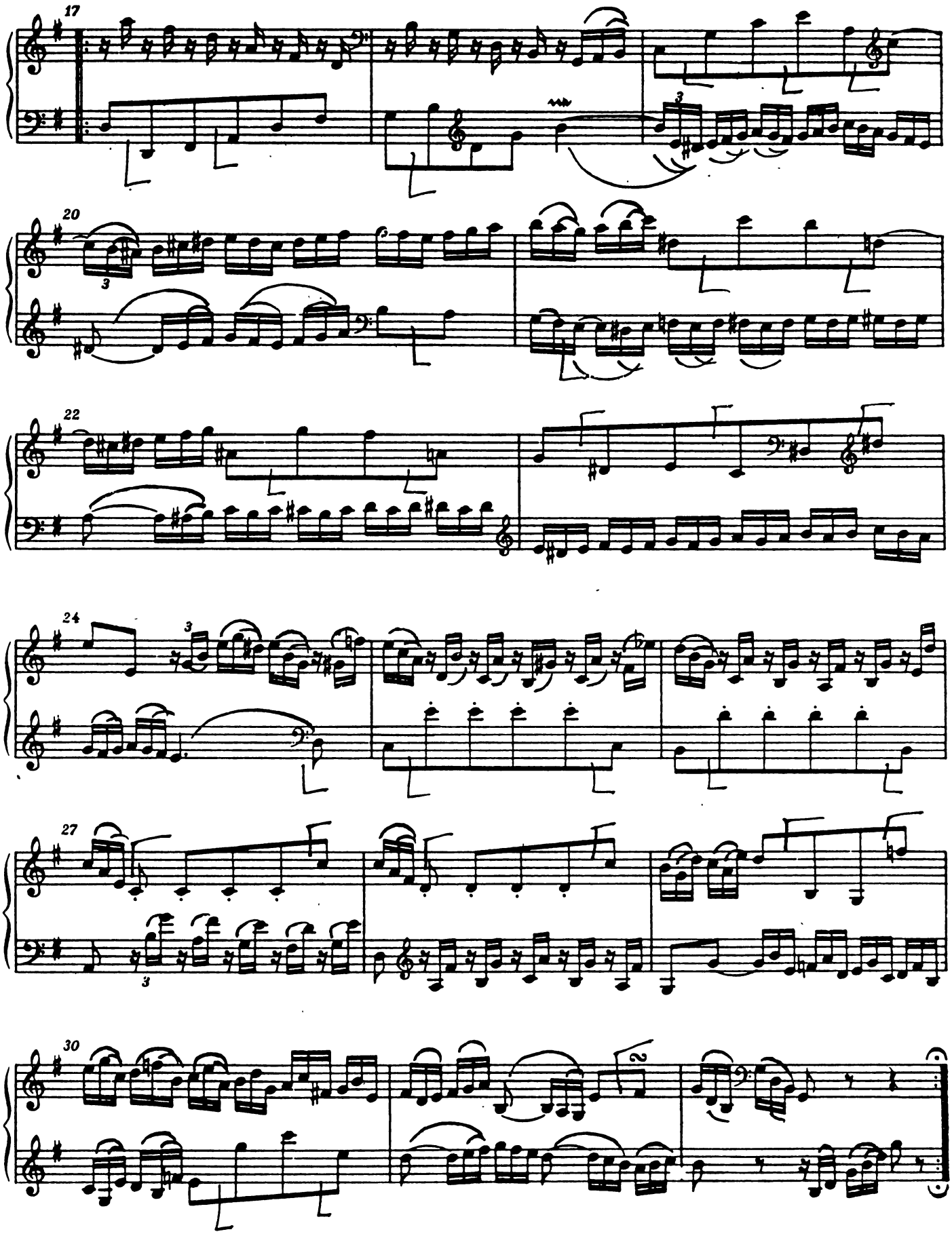
Variatio 19. a 1 Clav.



O. H. П.:

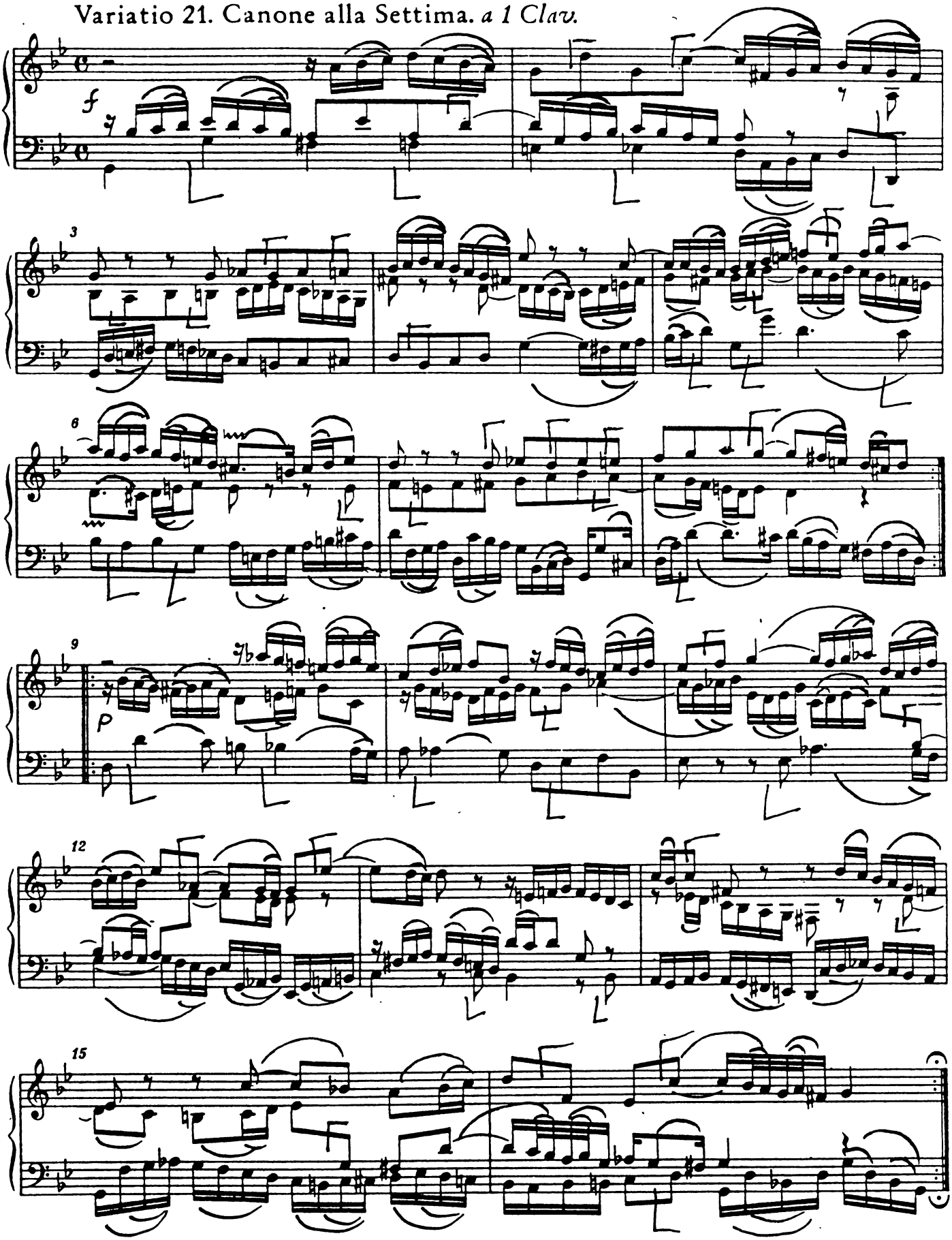
Variatio 20. a 2 Clav.




17
20
22
24
27
30

O. H. П.:

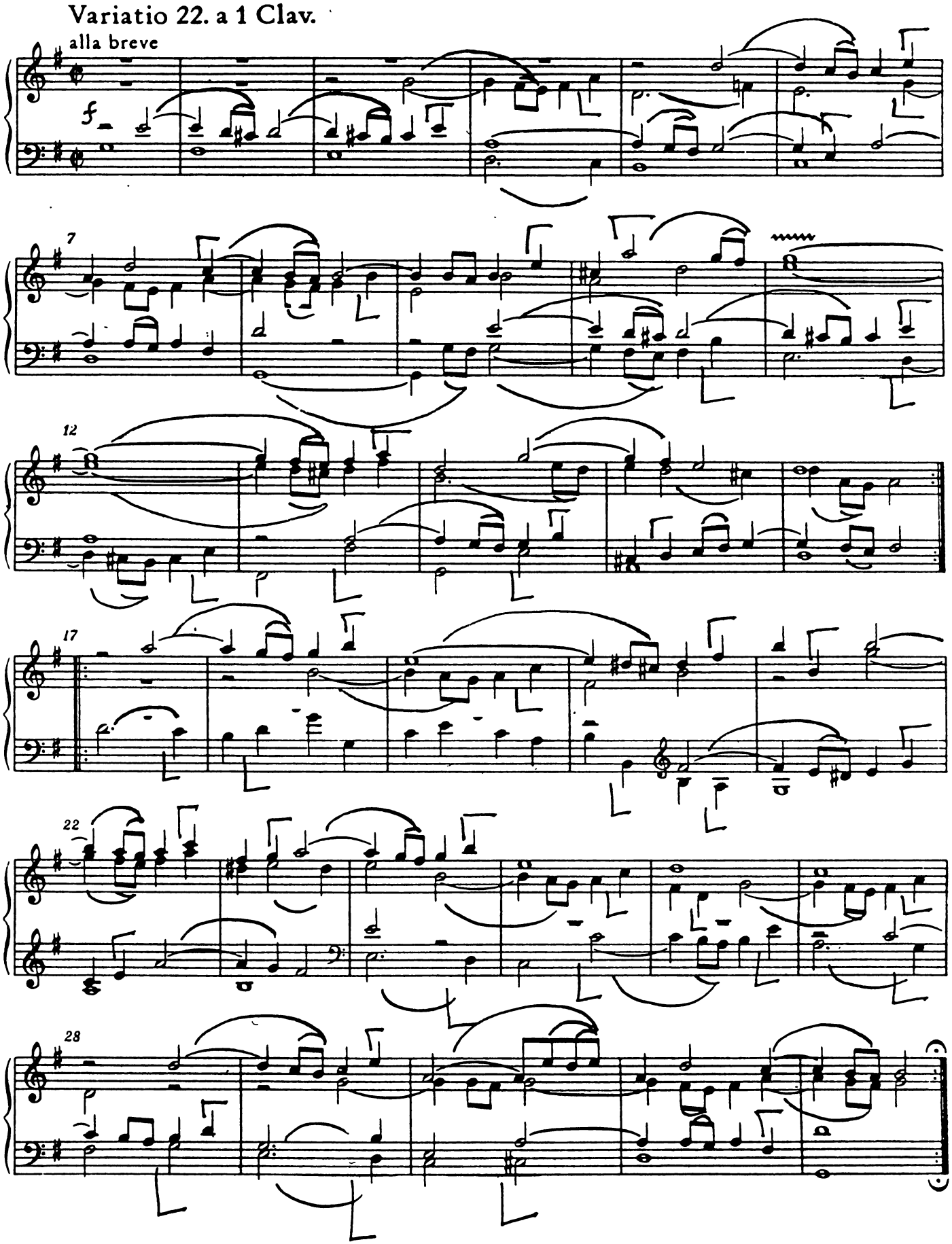
Variatio 21. Canone alla Settima. *a 1 Clav.*



O. H. П.:

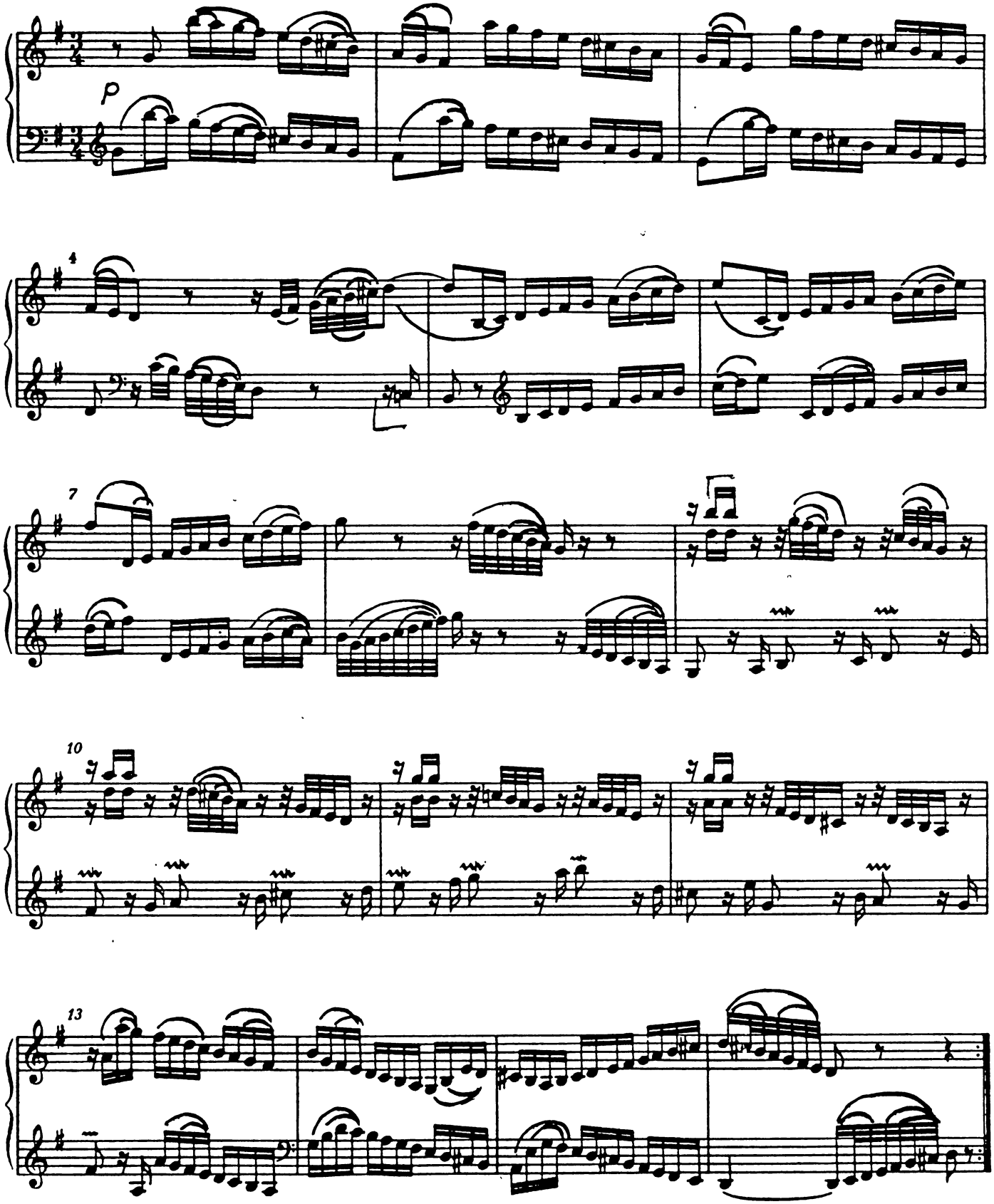
Variatio 22. a 1 Clav.

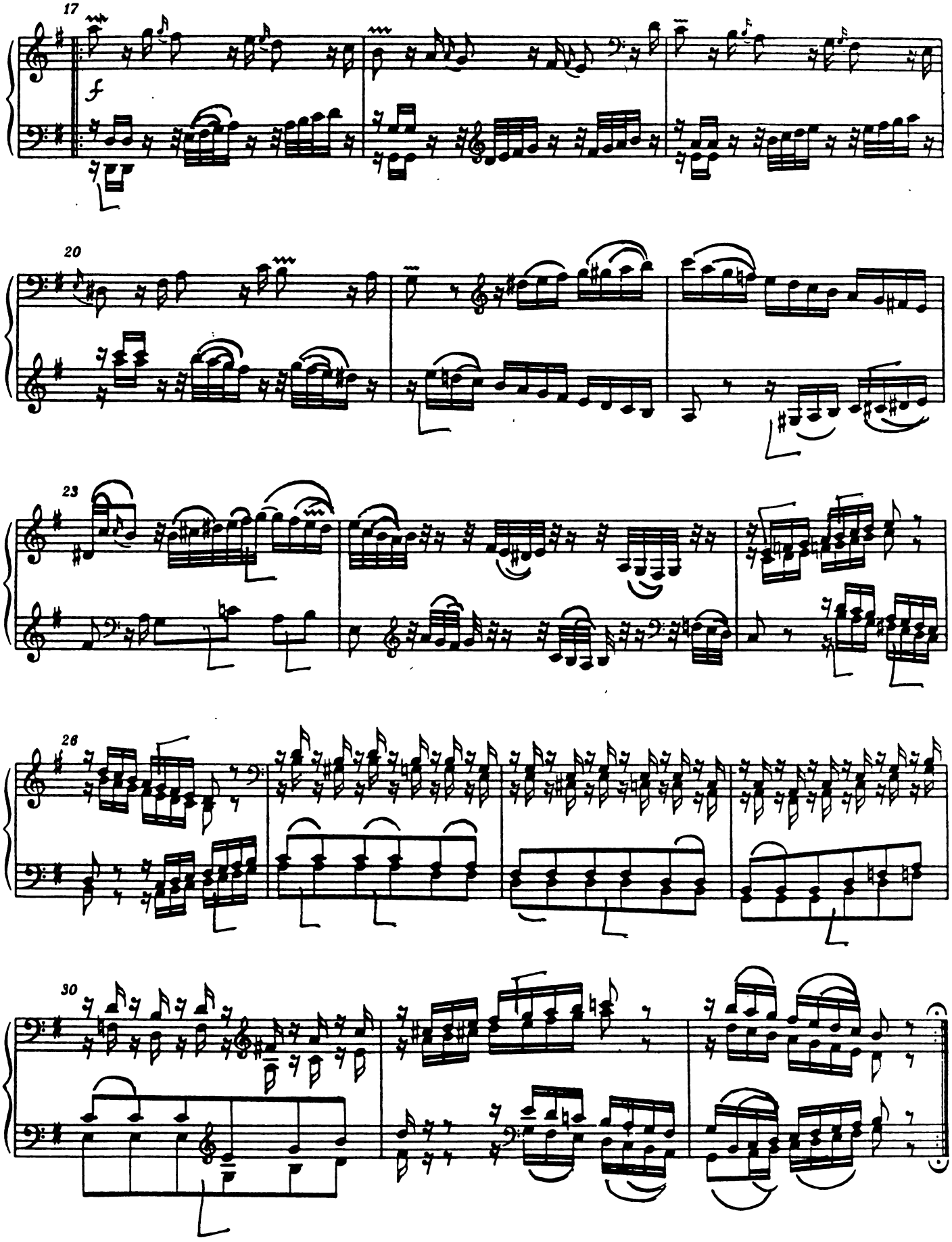
alla breve



O. H. П.:

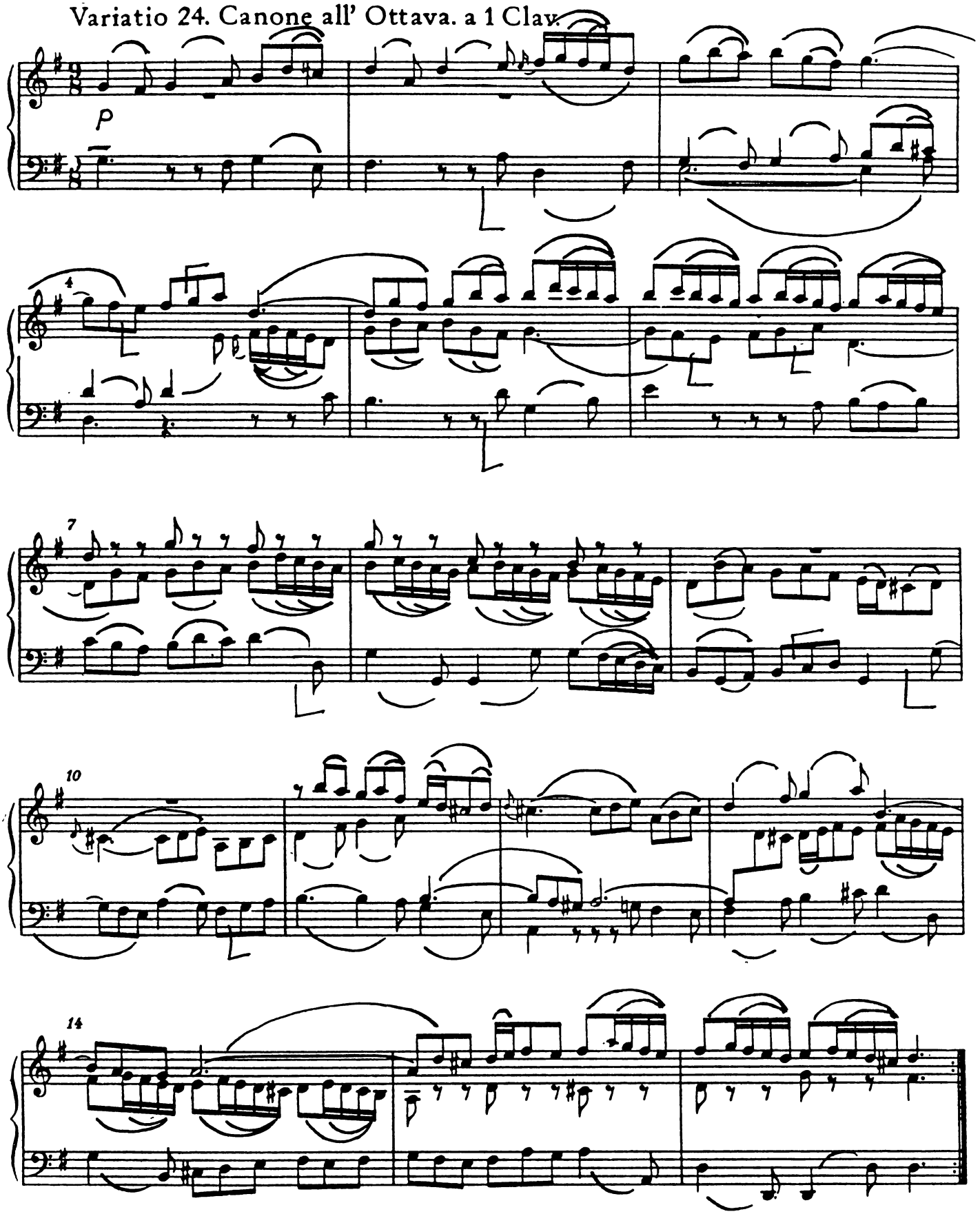
Variatio 23. a 2 Clav.

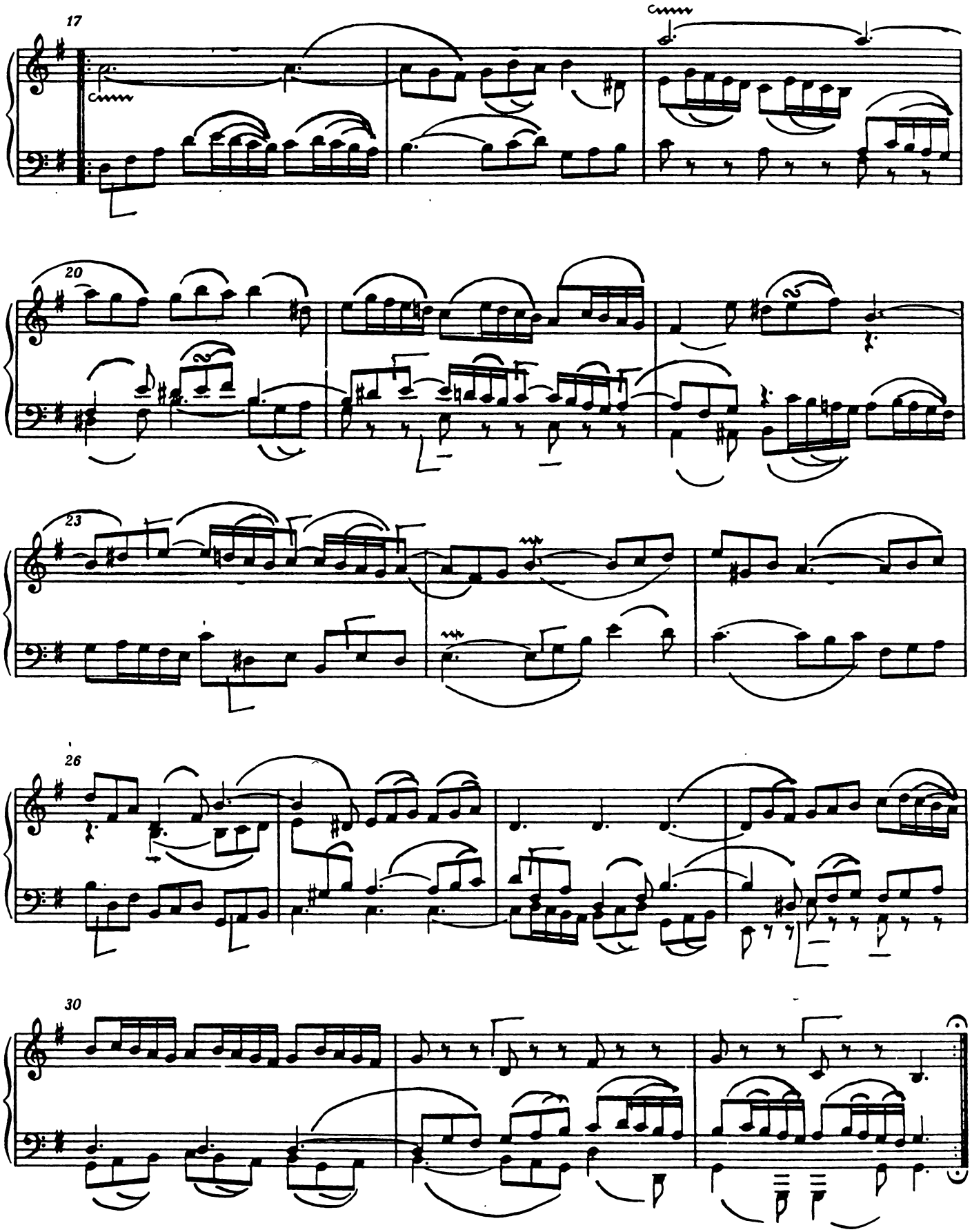



17
f
20
23
26
30

O. H. Π.:

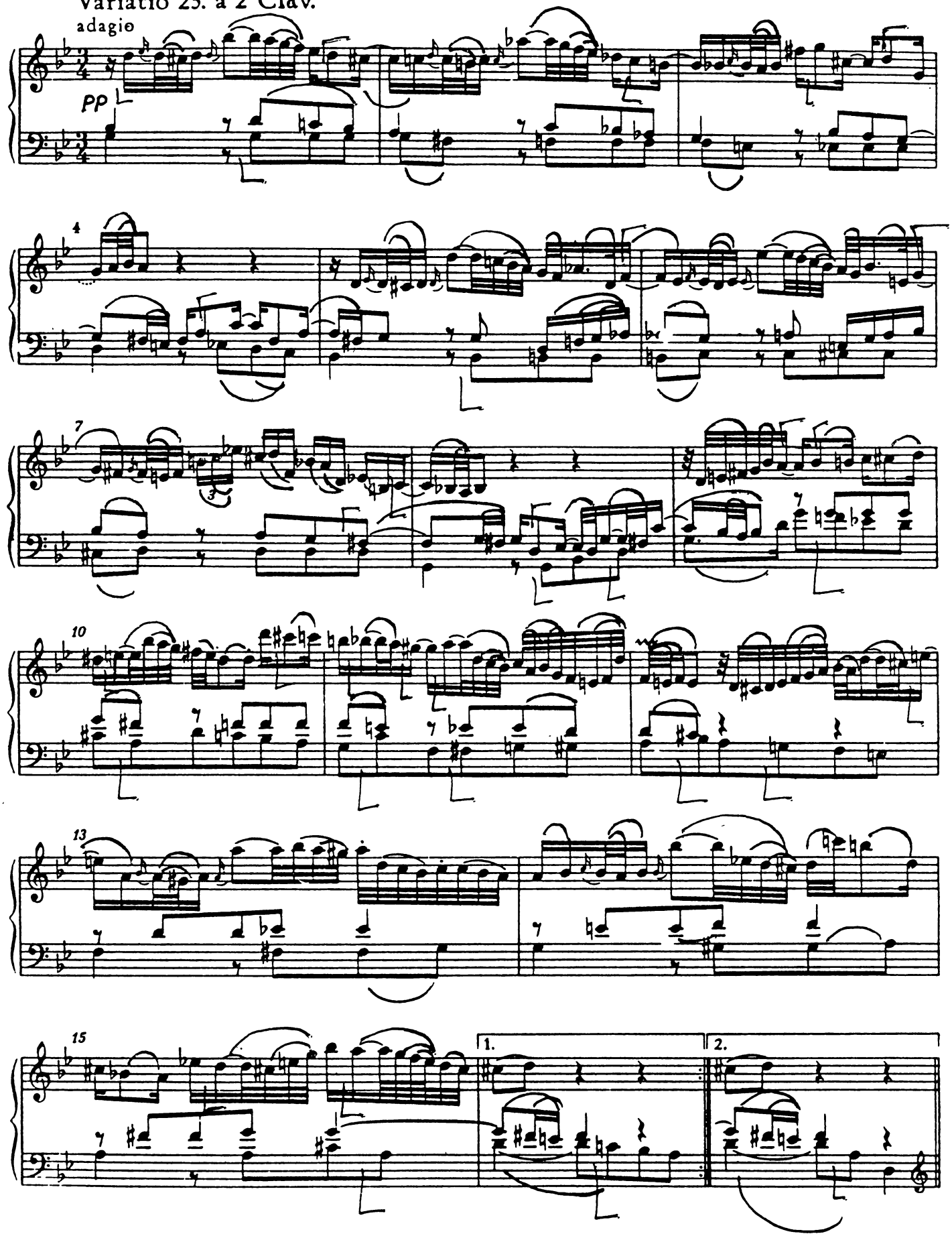
Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.

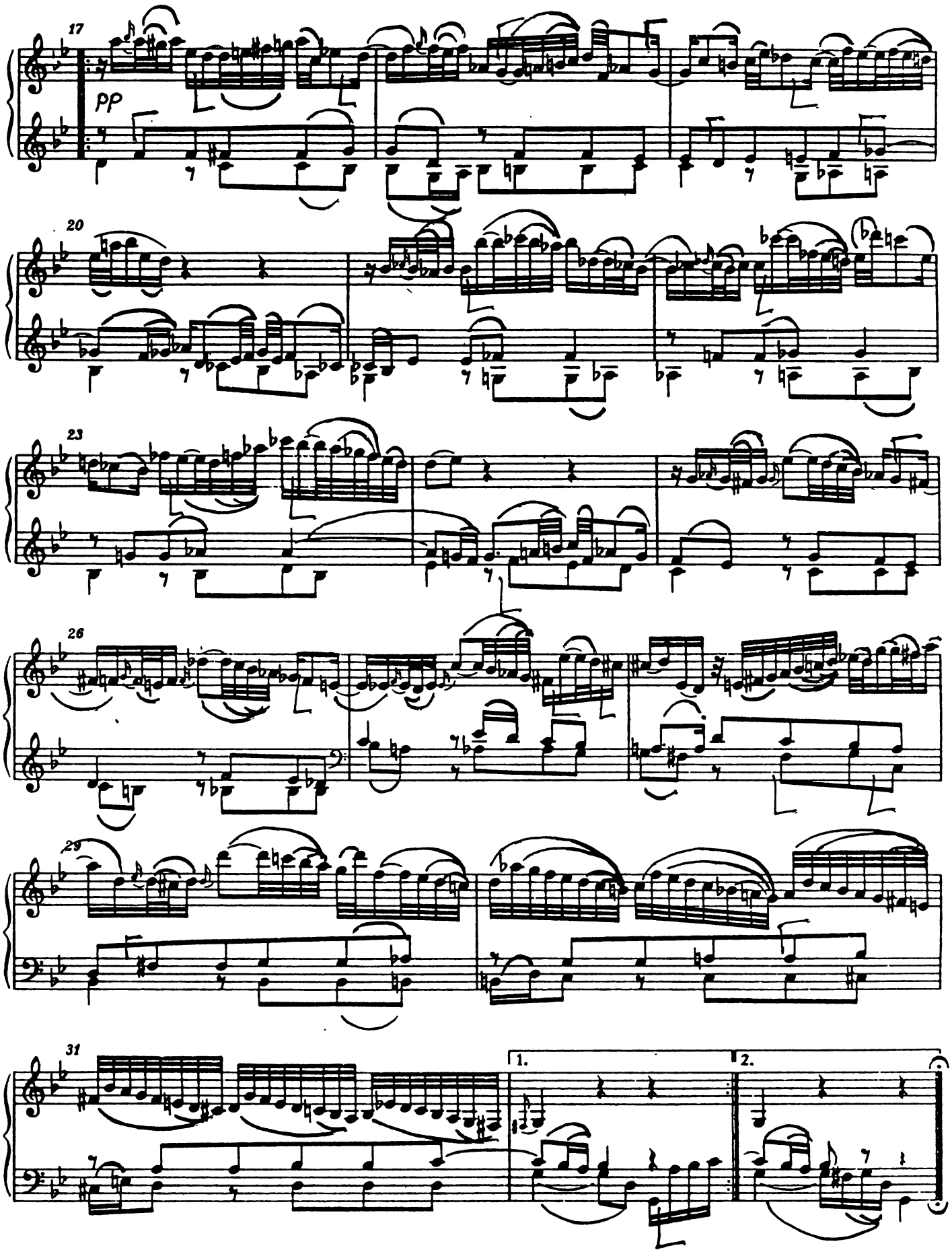



17
20
23
26
30

Variatio 25. a 2 Clav.

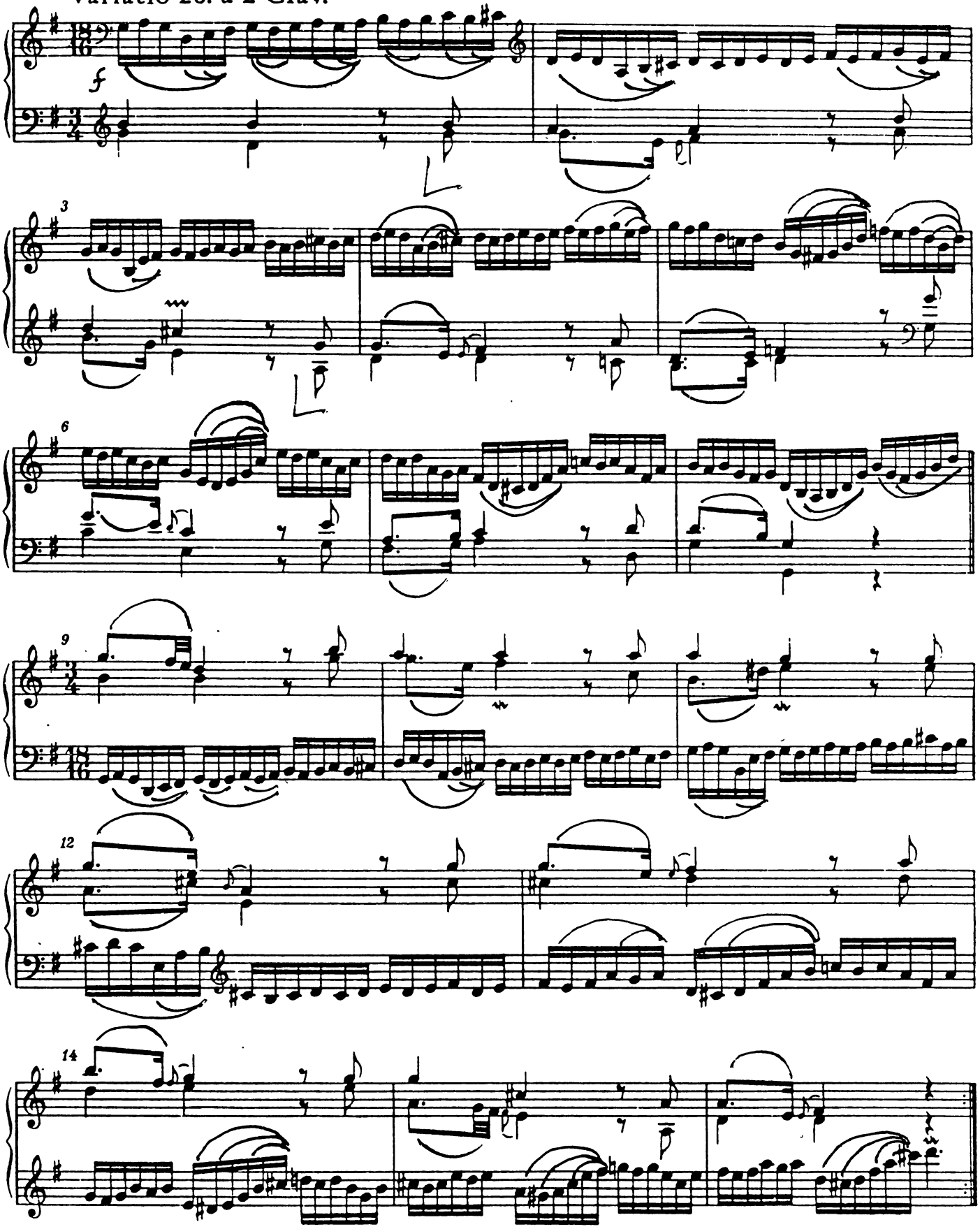
adagio

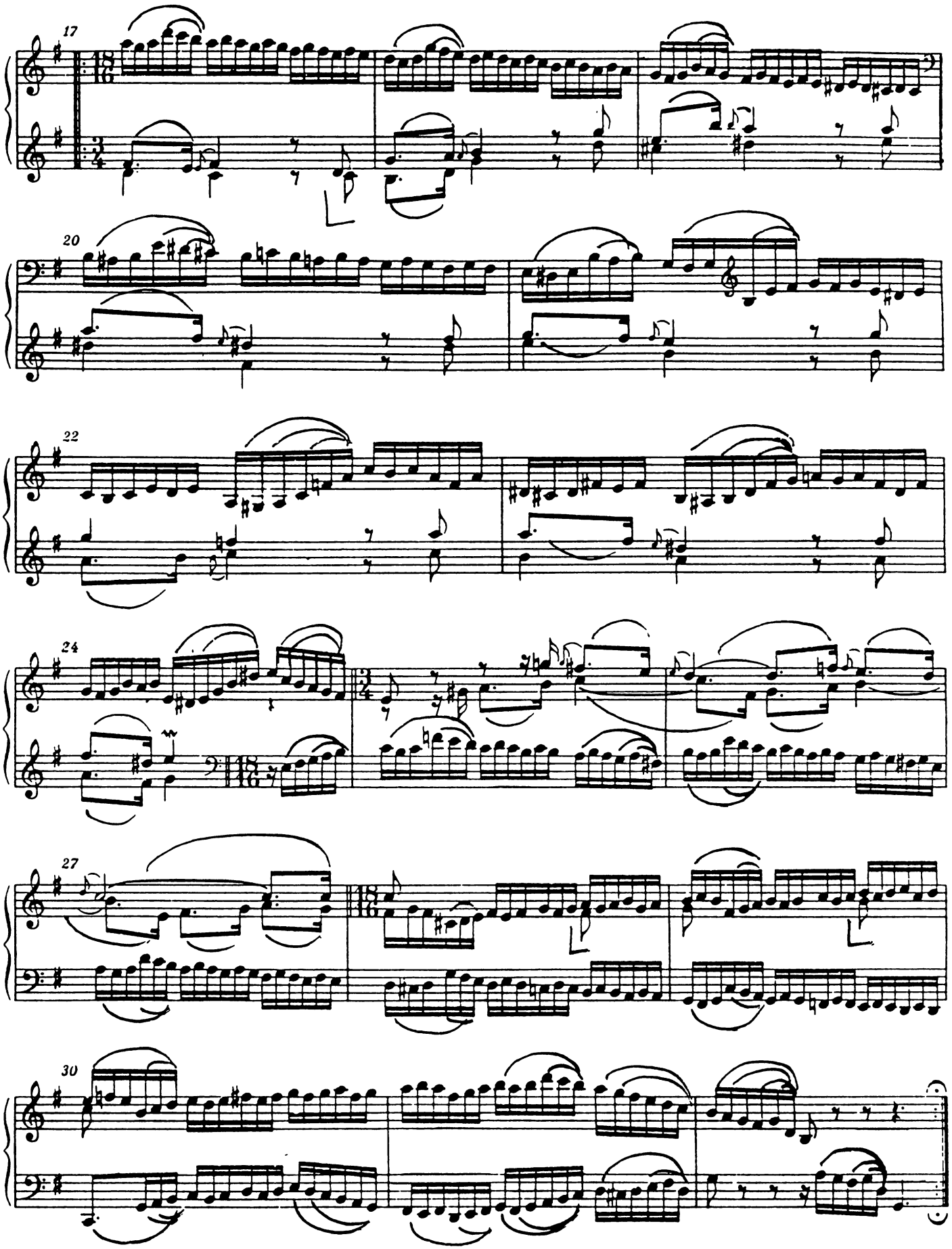



17
pp
20
23
26
29
31
1.
2.

O. H. П.:

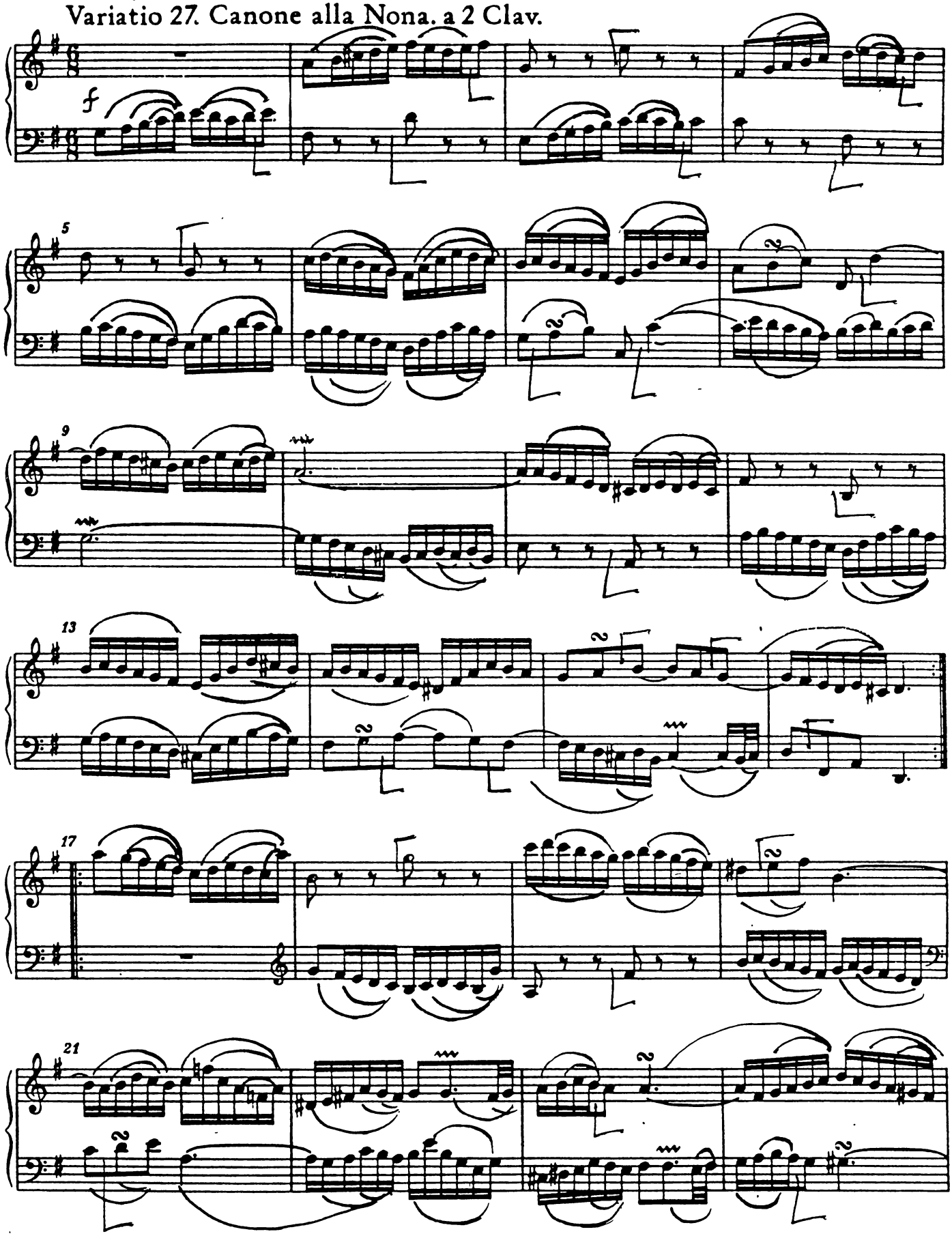
Variatio 26. a 2 Clav.

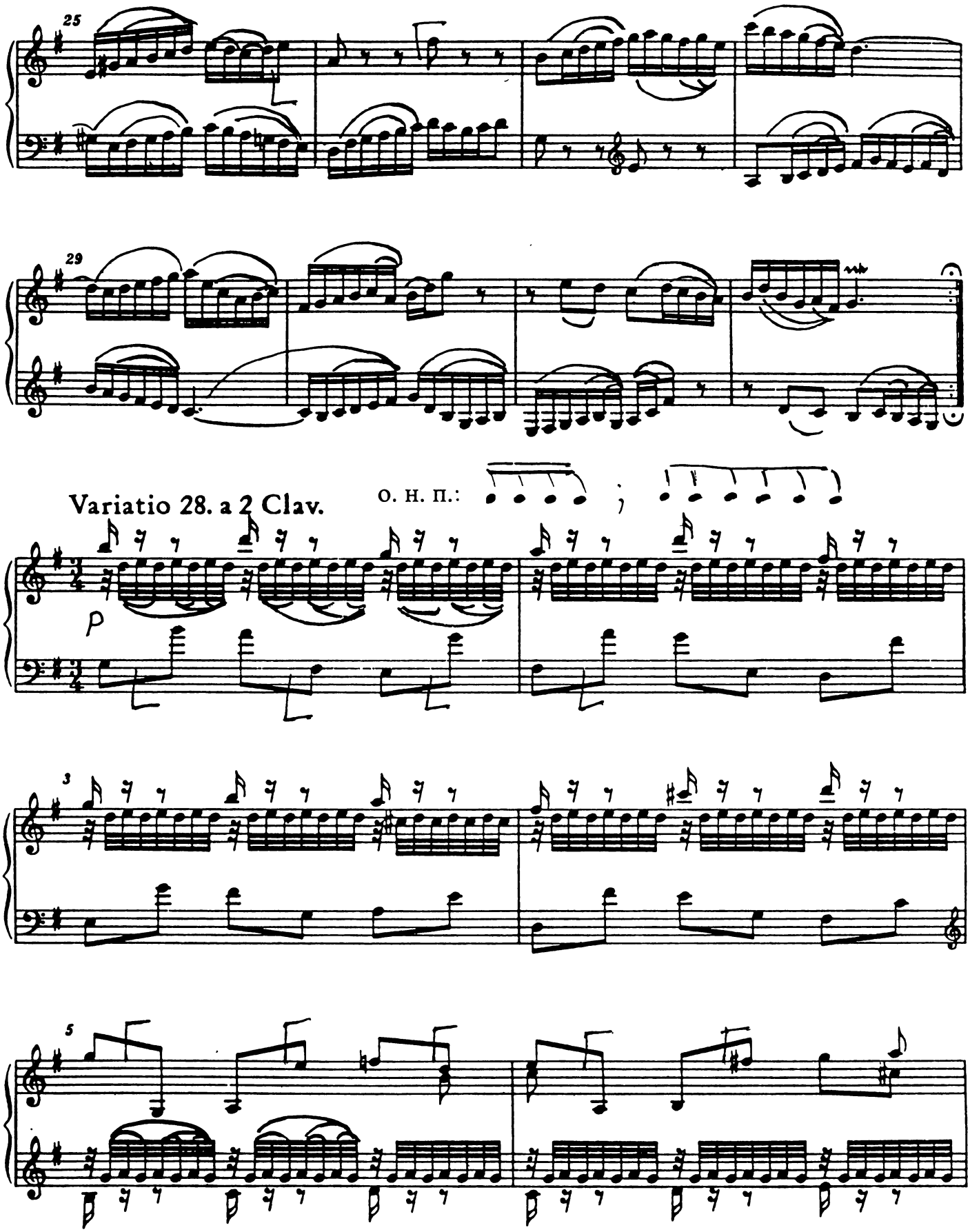


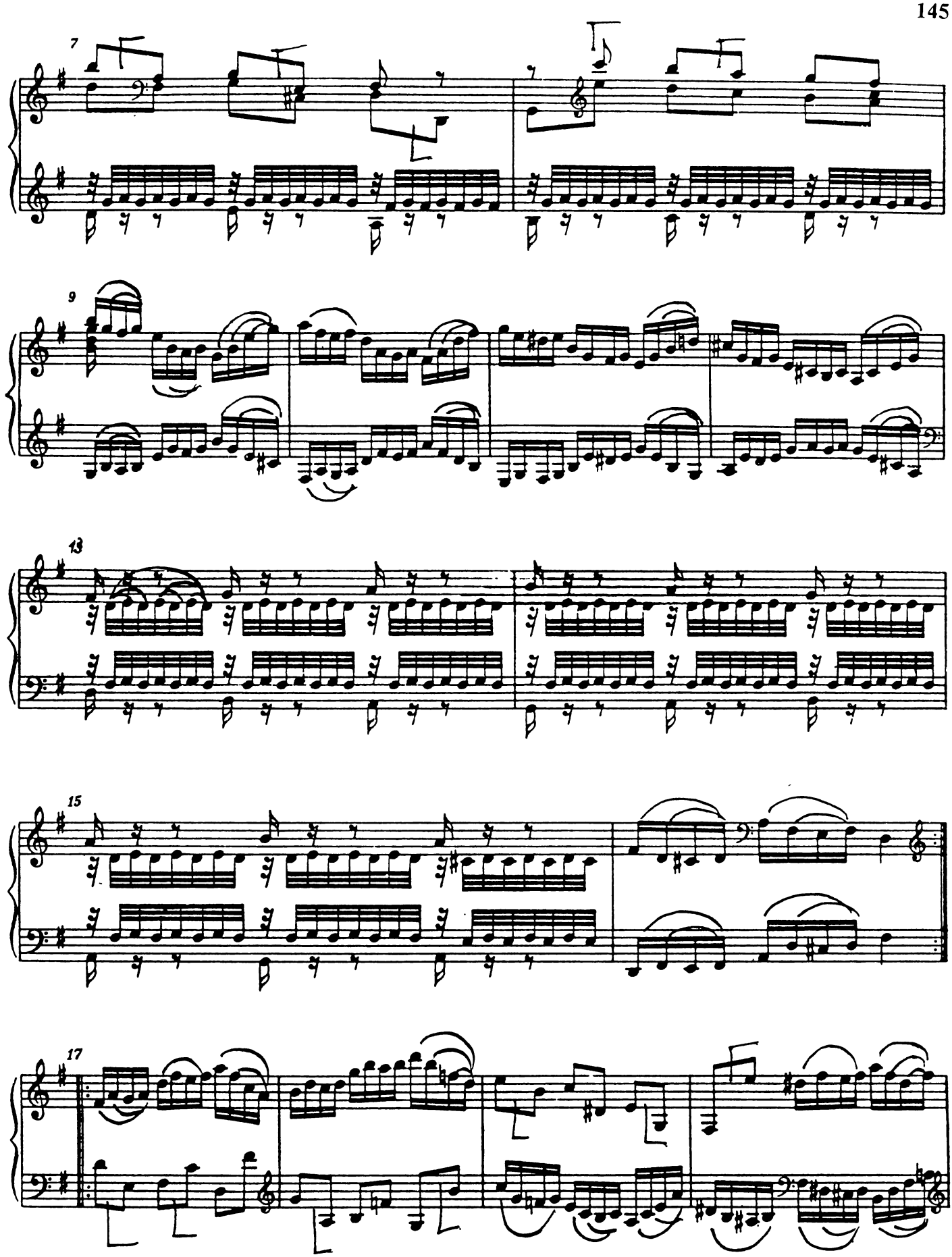

17
20
22
24
27
30

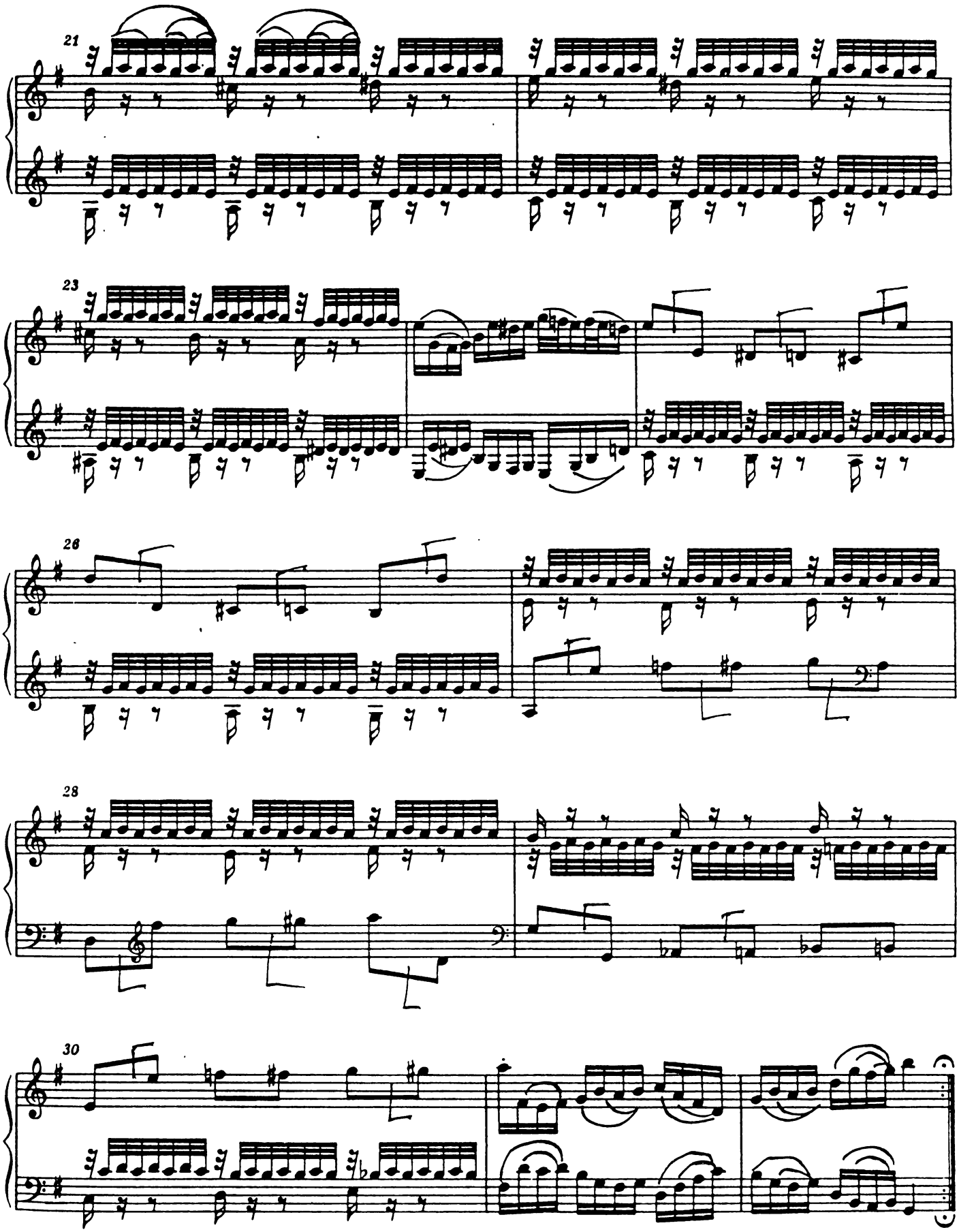
O. H. П.:

Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.



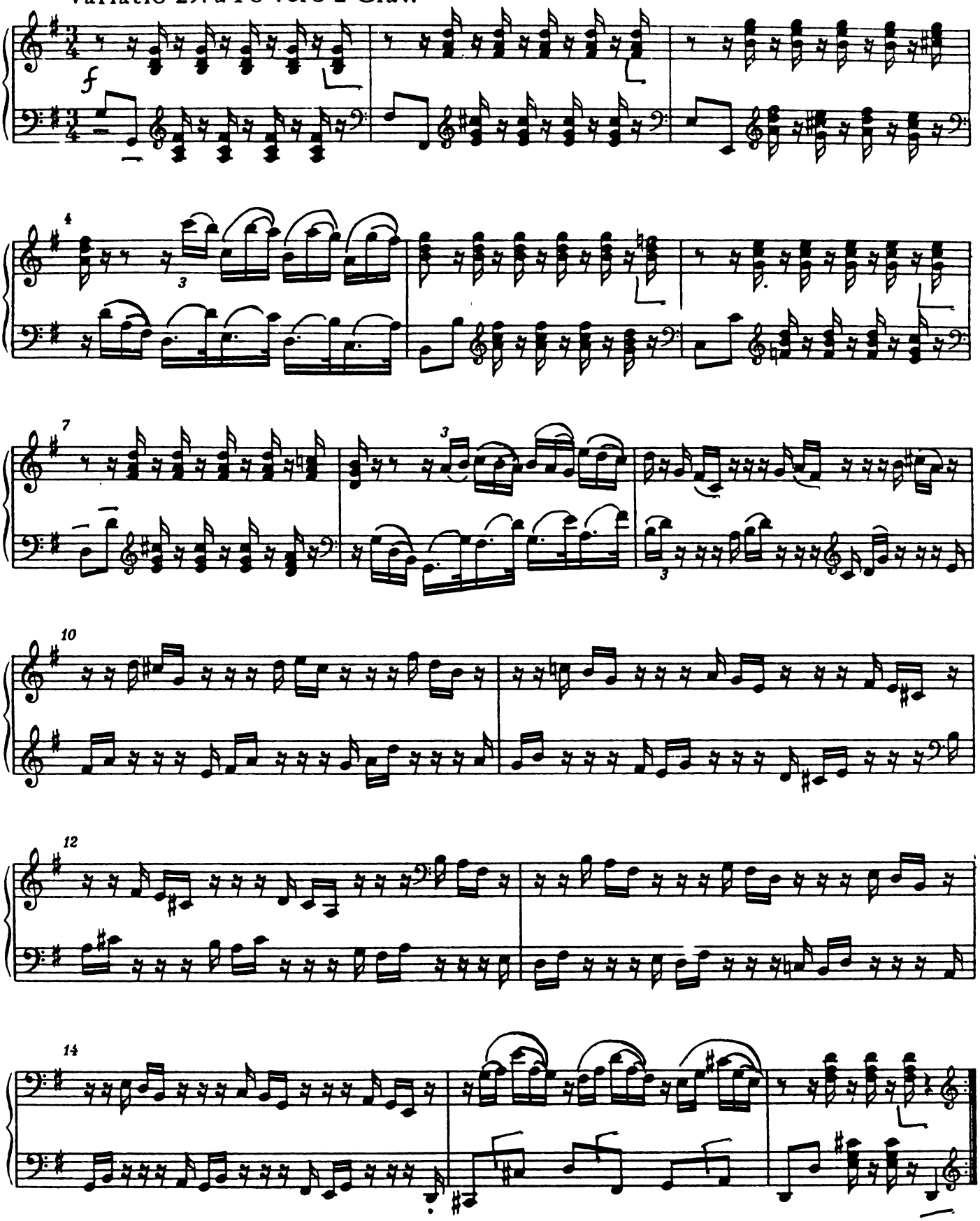

25
29
Variatio 28. a 2 Clav.
O. H. П.:
p
3
5

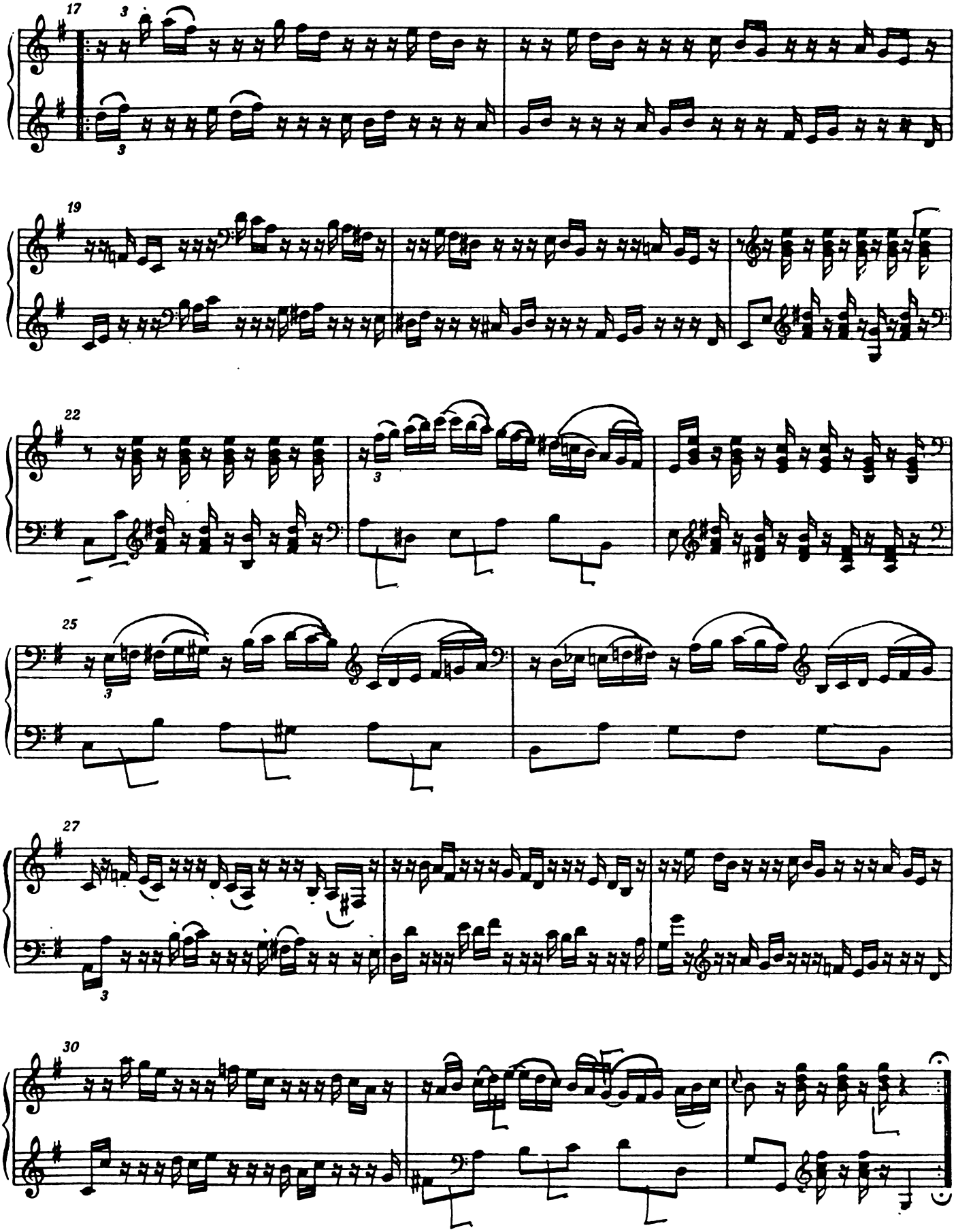

7
9
13
15
17


21
23
26
28
30

O. H. Π.:

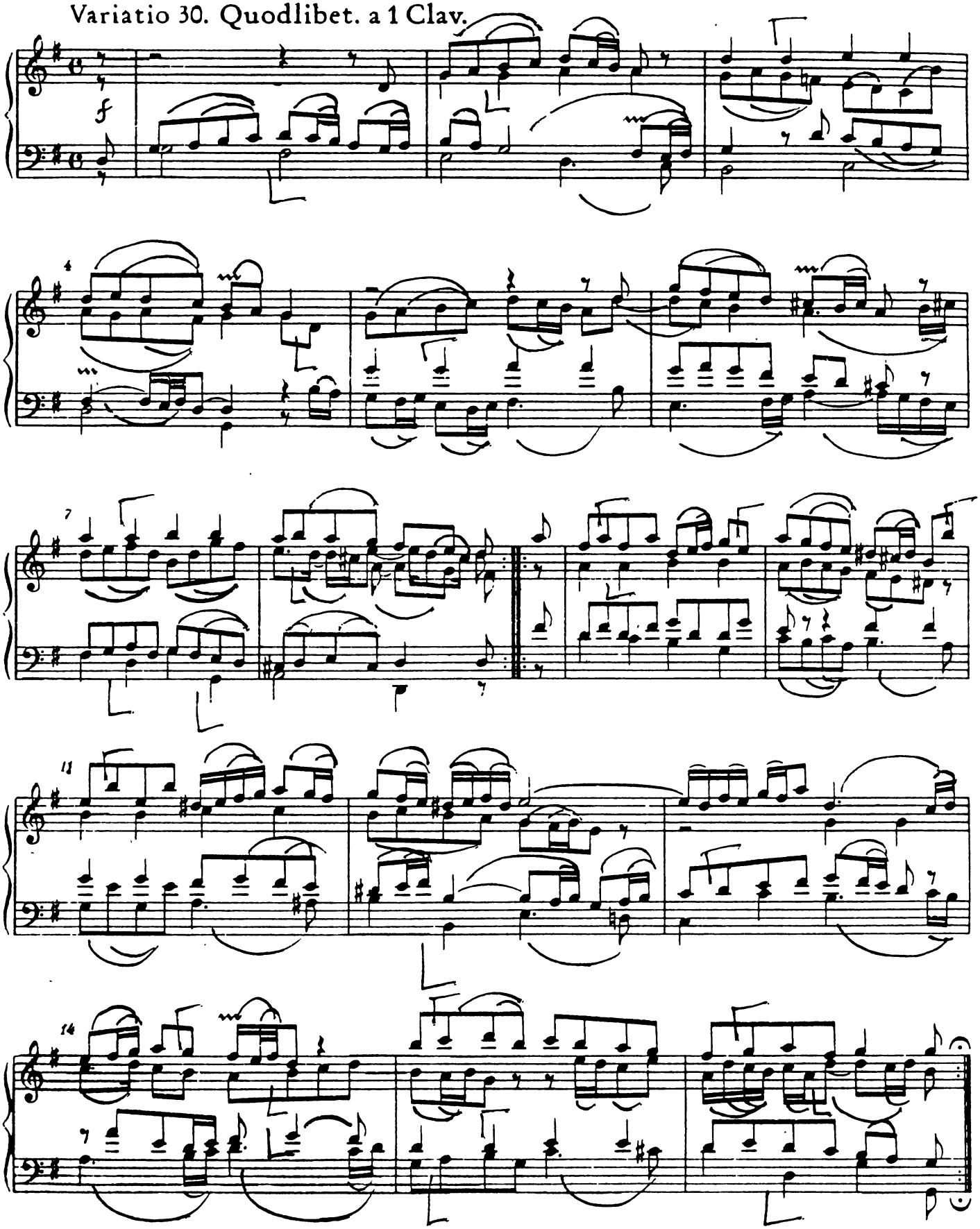
Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.




17
19
22
25
27
30

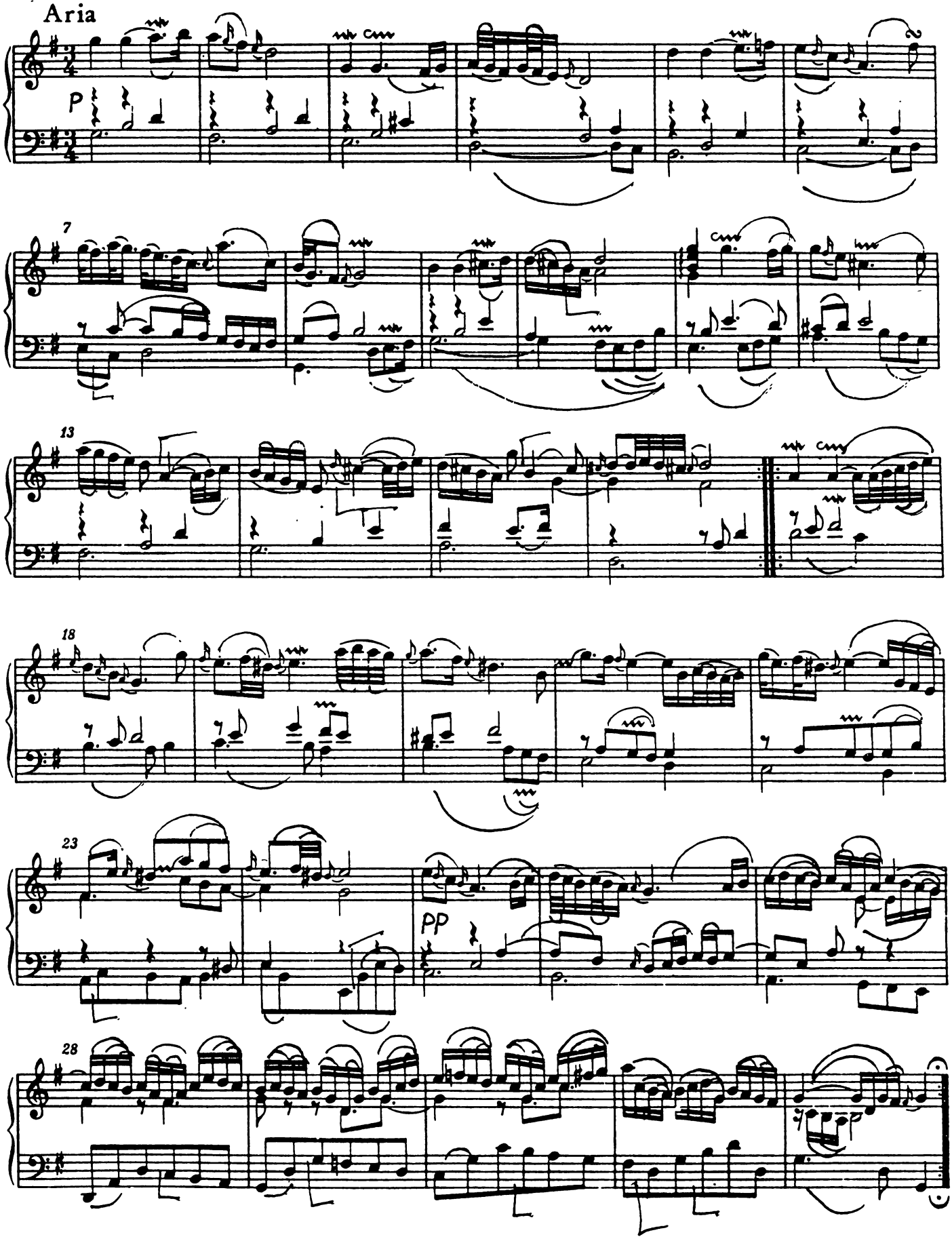
O. H. П.:

Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.



O. H. П.:

Aria



МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ И ОПЫТ НИЧТО

Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complétement constitué.

Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. — Paris: Gallimard, 1945. P. 474.

Сущностное свойство времени — творить себя и не быть, никогда не быть вполне сотворенным.

Мерло-Понти М. «Феноменология восприятия»

Перед аналитиком, занимающимся проблемой времени и ритма, первой существенной задачей является уяснение смысла этих столь знакомых понятий. Парадокс и первая сложность состоит в том, что, например, категория времени принадлежит к фундаментальным, т. е. неопределяемым понятиям, которые употребляются обычно как имеющие очевидный смысл. В действительности, категория времени весьма проблематична, и содержательный разговор возможен только тогда, когда исследователь определит значение этого привычного слова, задаст для себя как бы «систему аксиом», в рамках которой ему придется работать.

Итак, первый и старый, как мир, вопрос: *«Что есть Время?»*. Литература, посвященная этой проблеме, необъятна: начиная с трудов Платона, Аристотеля, Плотина или, скажем, с древнеиндийских («Мокша-дхарма»), древнекитайских («И-цзин») трактатов, через новаторские, уже почти феноменологические по духу и методу размышления Августина в XI книге «Confessionum», вплоть до исследований о природе времени у Канта, Гуссерля, Хайдеггера, Сартра, Мерло-Понти, Бахтина, а также Эйнштейна, Минковского, Пуанкаре, Вернадского, создателя хронософии Д.Т. Фрейзера[2], трудов И. Пригожина и т. д.

Я выбрал достаточно редко применяемую в России феноменологическую парадигму. Поскольку терминология этого мощного философского направления для музыкантов еще не совсем привычна, поясню. Понятия Гуссерля[3] и его школы, такие, как *интенциональность* (понимаемая как творческая направленность, устремленность сознания на свой предмет), *интерсубъективность* (характеристика коммуникативной, культурной основы индивидуальных интенциональных актов), *конституирование* (творческая формообразующая активность сознания), а также особое внимание, унаследованное всей гуссерлианской традицией к проблеме времени, будут использованы мной для описания живой музыкальной структуры так, как она дается в *исполнительском* прочтении нотного текста. Я попытаюсь применить феноменологический метод не столько как философско-эстетический, сколько как аналитически-прикладной. Этот ход достаточно редок в феноменологической литературе. Не часто встречаются ситуации, когда принципы феноменологии могут быть применены на конкретном материале конкретной предметной области.

Представления о природе Времени и о смысле этого понятия менялись от эпохи к эпохе и от автора к автору. Всё это множество представлений и мнений поддается той или иной классификации. Среди различных классификаций я выделил одну, важную для моей темы. На протяжении истории культуры время воспринималось и понималось или количественно, или качественно.

Количественная (квантитативная) концепция связана со счетом и измерением времени, начиная с древних календарей и кончая параметрическими представлениями в математическом аппарате современной науки. Это — статический (он же «метрический» в узком смысле) аспект временных представлений.

Качественная (квалитативная) концепция представляет собой нечто более сложное и менее знакомое для привыкшего к «тик-так» времени (выражение Д. Дьюи) современного человека, что позволило И. Пригожину назвать эту группу представлений «забытым измерением»[4].

---

[2] О междисциплинарном изучении времени см.: The Study of Time I–IV. — New York: Springer-Verlag, 1972, 1975, 1978, 1981. The Study of Time V, Amherst, University of Massachusetts Press. — 1986; The Studi of Time VI, VII, Madison, CT; International Universities Press. — 1989, 1991. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.

[3] Husserliana. Bd. I, X, XIII–XV. — Haag, 1950, 1963, 1973; E. Husserl. Arbeiten an den Phenomenen. Ausgewälte Schriften. — F. a. M: 1993; Гуссерль Э. Картезианские размышления. — СПб., 1998; Феноменология внутреннего сознания времени. — М., 1994; Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. — М., 1999; Шпигельберг Г. Феноменологическое движение // Природа философского знания. Ч. II; Современная феноменология: состояние и перспективы (критический анализ). — М., ИНИОН АН ССР, 1977. Т. 2; Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. — Томск, 1999.

[4] Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. — М., 1986; Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 8.

Если пытаться обобщить, то основной вывод, к которому приходит качественная концепция времени заключается в том, что *каждый процесс может быть понят как определенное время и любое время — как некий определенный процесс*. Развитие этой идеи предполагает вывод: так называемое «реальное», *«онтологическое» время нельзя отождествить с временем физическим*, то есть ни с ньютоновской чистой универсальной длительностью, ни с ходом часов. Время с качественно-динамической точки зрения по существу есть синоним становления как такового. Гераклитовское «все течет» — «panta rei»[5], вполне заменимо на гуссерлианское «все временится». Универсум с этой точки зрения — это «временящаяся структура». Таким образом, время как первичное понятие и процессуальность, в сущности, синонимичны.

Итак, если следовать качественным представлениям, музыкальное становление не только разворачивается в отдельном от него внешнем «чистом» или «физическом» времени (мы часто говорим: «музыка движется во времени»), а само по себе обладает внутренней временно́й формой. Музыкальный процесс и конкретное живое музыкальное время — синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Музыкальное время есть процесс музыкального становления в его многосоставной полноте. Но сказать так — это, значит, ограничиться слишком уж общим определением. Здесь нуждается в осмыслении сама структура музыкального становления. Только тогда можно содержательно раскрыть сущность и самого музыкального времени.

Бытийная сущность, интенциональная структура предмета искусства не ограничивается фактом того, что он «уже есть», уже наличествует, уже полностью предстоит перед нами, — а нам остается только созерцать его чистое присутствие. Это классическая «эйдетическая» точка зрения, и восходит она к античности, но я бы хотел быть менее «платоническим» в этом вопросе. Любой предмет искусства может быть понят в его становлении, то есть в аспекте его внутреннего времени. По существу он сам есть становление, где ставшее — только его результат. Музыкальное произведение живет в процессе его исполнительского, конкретно-инструментального осуществления, то же самое — поэтическое или драматическое произведение: все они, будучи временны́ми искусствами, живут в «исполнительском порыве» (*Мандельштам*).

Но смысл пространственных искусств — скульптуры, архитектуры, живописи, рисунка — так же может быть понят в связи с их исполнительским осуществлением. Наличная пространственная форма — только результат ее живого роста под рукой мастера. В этой заключительной форме опытным глазом может быть прочитан реальный процесс ее рождения. И этот момент становления вряд ли отделим от живого художественного смысла.

Таким образом, становление предмета искусства может быть понято как активное взаимодействие субъекта-мастера и живого объекта-материала. Такое взаимодействие, если и «платонично», то, скорее, с аллюзией на теорию Эроса в «Пире». Другими словами, эстетический объект — это чувственный творческий объект, обладающий деятельной исполнительской структурой.

Всмотримся в структуру слова: *ис-полнение*, которое можно понять как вос-создание самой бытийной сущности произведения, выведение его в *полноту* своего бытия. Этот онтологический момент позволяет сформулировать принцип исполнительской креативности.

Так же как реальный холст для художника не является внешним безразличным пространством, но представляет собой живой материал с определенной существенной для воплощения замысла фактурой, так и музыкальное время, понятое как *внутреннее свойство музыки*, — не параметр и не внешняя абстрактная длительность, а живое и *пульсирующее поле* для развертывания собственно звукового интонационного процесса. Более того, *время* можно и должно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым музыкант работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором или гипсом.

Материал, с которым работает композитор, — упругое *необратимое время*. Такое время — не безразличное последование измеряемых отрезков, но само бытие как процесс, жизненный порыв (Élan vital Бергсона) во всех своих проявлениях — от темных и горячих подсознательных импульсов до процессов становления материальных объектов.

Композитор имеет дело с временем как жизненно эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективных энергий. Время упруго и требует руки Мастера, который пульсационным и мотивным «резцом» придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий.

Меня будет прежде всего интересовать тот специфический тип музыкального времени, который связан с эпохой нововременной (XVII–XIX вв.) музыки, с ее тактовой, акцентной ритмиче-

---

[5] Считается, что корень «*rei*» лег в основу слова «*ритм*».

ской системой, принципиально отличающейся от так называемой квантитативной (времяизмеряющей) ритмики предыдущей культурно-исторической стадии.

Эпоха Нового времени — тот уникальный период в истории искусства, когда музыка впервые обретает самостоятельность. Показателен в этом смысле типично новоевропейский, к сожалению, не прививший у нас термин «абсолютная музыка».

Я хотел бы показать, что своеобразие *европейской профессиональной музыки XVIII–XIX вв.* заключается в том удивительном факте, что *мы не можем ограничить представление о становящейся музыкальной материи исключительно понятием звуковой материи.* Только ли акустически фиксируемое звучание репрезентирует процесс музыкального становления? Является ли момент нулевого звучания уже чем-то внемузыкальным? Старые вопросы. И ответ очевиден — нет. Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как «нулевые точки», не являются, вернее, если учитывать принцип исполнительской креативности, *не должны* являться нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и структурной роли в музыкальной форме.

Это совершенно очевидное и даже тривиальное наблюдение несет в себе некоторую существенную проблематичность. Пауза не является чем-то само собой разумеющимся, — она есть исторически сложившийся феномен, который в качестве важнейшего осознанного и оформленного элемента музыкальной структуры мог возникнуть только на определенной стадии развития музыки. Феномен паузы, будучи *перерывом* акустического звучания, при этом полностью сохраняя за собой музыкальный смысл, заставляет нас сделать вывод, что представление о музыкальном материале как о чисто звуковом явлении нуждается в корректировке.

Музыкальный процесс в рамках произведения или, если речь идет о цикле, в рамках законченной части носит непрерывный характер, причем как в конструктивном, так и семантическом планах. Что обеспечивает эту непрерывность, если акустически и интонационно музыкальная ткань дискретна? Исходя из того, что перерыв звучания (цезура, пауза) не является перерывом музыкального процесса в его связной структурности, можно сделать следующий вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического звучания, является причиной воспринимаемой нами живой непрерывности музыкального становления. Подчеркнем: *звучащая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непрерывной форме.* Это рассуждение позволяет сделать следующий шаг и ввести основное феноменологическое различение, которое должно лечь в основу анализа.

Я предлагаю различать две базовые формы реального воплощения музыкального смысла. Назову их **«звучащая»** и **«незвучащая»**. Последняя и является тем специфическим и достаточно новым для музыкознания феноменом, который может стать возможным и интересным объектом рассмотрения.

Важно обратить внимание на следующее: в сфере нашего внутреннего слуха мы в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса. И если нам это удалось, в этом внутрислуховом поле уже ничего физически не звучит, т. е. всё превращено усилием нашего сознания и памяти в чисто «психологическую» форму. При этом мы всегда в состоянии отделить то, что *может* физически звучать, от того, что принципиально *не подлежит* акустически звуковому оформлению, оставаясь необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани, «подводной» частью «айсберга», которым является целостная структура произведения. И фундаментальным феноменом, обнаруживаемым нами, оказывается «незвучащая» пульсирующая непрерывность музыкального процесса, выполняющая несущую функцию в становлении целостного музыкального материала.

Необходимо, во избежание недоразумений, подчеркнуть, что «незвучащая» основа музыки **не тождественна паузированию** и **не совпадает** с тем, что имеет в виду, скажем, И. Браудо под цезурным «негативом» произведения, Ж. Бреле в своей работе «Musik and Silence» или Т. Клифтон в статье «The Poetics of Musical Silence»[6]. Незвучащий экспрессивный континуум или музыкальное время в специальном смысле существует на протяжении *всего* музыкального процесса, и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью: паузы же есть только его «просветы» в звуковом интонационном потоке.

Кажущийся столь экзотическим и непривычным, объект на самом деле соответствует нормальной музыкально-практической интуиции, с одной стороны, а с другой — имеет и солидную традицию теоретического осмысления[7]. Краткое изложение теории ставит целью ознакомить с

---

[6] Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. — Л., 1961. С. 192–193; Brelet G. Music and Silence // Reflections on Art, ed. Susanne Langer. — Baltimore. 1958. P. 103–121; Clifton T. The Poetics of Musical Silence // Musical Quarterly 62. — 1976. P. 163–181.

[7] Подробнее см. монографию автора этих строк: Временные структуры новоевропейской музыки. — М., 1992. 2-е изд. — М., 1993.

основной терминологией и общим методом исследования, поэтому ограничусь здесь перечислением базовых структурных уровней феномена:

1. Экспрессивная непрерывность;
2. Необратимость;
3. Пульсационность;
4. Агогичность;
5. Гравитационность;
6. Конфликтное взаимодействие со «звучащей» тканью в его трех основных формах: а) синкопа, в) неметрическая акцентуация, с) агогическая и акцентная вариантность при перемещении «звучащих» структур относительно пульсационного континуума.

Перечисленные уровни структуры «незвучащего» экспрессивно-пульсационного континуума (еще раз обращаю внимание на то, что речь идет именно о «незвучащих», т. е. относительно независимых от звуковой конструкции элементах) должны пониматься, во-первых, как существенно процессуальные характеристики и, во-вторых, как характеристики, связанные с принципом исполнительской креативности. Иначе говоря, они немыслимы без творческого усилия и даны во всей полноте своей реальности только в «исполнительском порыве», опирающемся на подробно прочитанный нотный текст.

Вторая общая проблема, которую я затрагиваю, — проблема артикуляции. Тема артикуляции — одна из спорных тем, обсуждаемых в научной литературе. Блестяще и, с моей точки зрения, логически исчерпывающе эту проблему изложил И. Браудо. Моя задача состоит в том, чтобы связать тему музыкального времени с его метроритмической структурой и тему артикуляции в некое единство. Этому способствует введенный нами принцип креативности. Исходя из него, можно ввести расширенное понятие артикуляции и придать ему фундаментальный структурный смысл.

Я предлагаю понимать артикуляцию прежде всего как процесс музыкального структурирования на всех его уровнях — от микромотивного образования до структуры больших симфонических циклов. Композитор и исполнитель *артикулируют* музыкальный материал, то есть участвуют в процессе его онтологического формирования.

Второе, дополнительное к первому, определение можно сформулировать следующим образом: всё многообразие взаимодействия «звучащей» и «незвучащей» основ в музыке называется музыкальной артикуляцией. Такое тесное взаимодействие приводит к целостному артикуляционному процессу в музыке, который я предлагаю обозначить интегрирующим понятием — **хроноартикуляционный процесс**.

Из предыдущего изложения можно предположить, что понятие «хроноартикуляционный процесс» самым тесным образом связано с понятием **ритма**. В определенном смысле эти категории синонимичны. Исследовать структуру музыкального времени и ритмическую музыкальную структуру — почти идентичные задачи, поскольку в обоих случаях речь идет об описании структуры внутреннего, имманентного времени.

В основу моего рассуждения о генезисе той уникальной временно́й формы, которая определяет ритмическую природу музыкального процесса исследуемого периода, положена разработанная М.Г. Харлапом[8] гипотеза о существовании трех основных стадий в развитии музыки вообще и музыкальной ритмики в частности, а именно:

1) бесписьменной стадии интонационного ритма первичного архаического фольклора;

2) стадии квантитативной, времяизмерительной ритмики профессиональной, но еще синкретической и устной традиции;

3) стадии акцентно-тактовой ритмики музыки как уже самостоятельного искусства эпохи господства письменности и нотопечатания.

Подобный генетический подход позволяет мне показать, каким образом и в каких сложных исторических и культурных перипетиях, связанных в том числе с фундаментальной структурной функцией *письменности*, рождалась новоевропейская временна́я структура, определяемая взаимодействием «звучащей» и «незвучащей» основ.

---

[8] М.Г. Харлап является создателем «музыкально-исторической поэтики» — уникальной по широте и точности теории, в своей целостности еще ждущей своей публикации. Опубликованы основные ее положения: Харлап М.Г. Ритмика Бетховена // Бетховен Л. Сб. статей. — М., 1971. С. 370–421; Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М., 1972. С. 221–273 Метр // МЭ. Т. 3. — М., 1976. С. 567–573: Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. — М., 1976. С. 5–677; Ритм // МЭ. Т. 4. — М., 19. С. 657–664; Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978. С. 48–104; Ритм и метр в музыке устной традиции. — М., 1986; см. также о М.Г. Харлапе: Мазель Л. Новая теория происхождения лада // См. 1973. № 9. С. 85–87; О природе и средствах музыки. — М., 1991. С. 13, 24–27, 33–36.

Здесь важно отдать себе отчет в принципиальной и неустранимой разнице в ощущении и понимании *времени* в эпоху модальной и мензуральной (квантитативной) ритмики и в эпоху ритмики тактовой (квалитативной). Интуиция Времени на протяжении эпохи XIV–XVII вв. из дискретной статичной музыкальной структуры *(время-количество)* постепенно преобразуется в переживаемую непрерывность *(время-качество)*.

Время становится *экспрессивным пульсационным континуумом*. Зарождается феномен «незвучащего» непрерывного музыкального времени, обретший свое полное выражение только (к концу XVI — нач. XVII века) с появлением уже вполне сложившейся новой стадии в развитии музыки. В этот момент происходит эпохальный переворот, который изменил весь облик музыкальной культуры. Музыка становится не только абсолютно самостоятельным, осознавшим себя выразительным искусством, но со временем, к концу XVIII в., обретает положение центрального искусства, выражающего саму экзистенциальную сущность человека Нового времени.

Крайне важно ясно осознать разницу между: 1) количественным измерением, соизмерением и складыванием дискретных отрезков времени, положенным в основу квантитативной (модально-мензуральной) хроноартикуляционной структуры и 2) функциональным, т. е. качественным счетом и делимостью импульсов энергии в непрерывно движущейся временно́й материи, определяющим энергетическую природу тактового мышления.

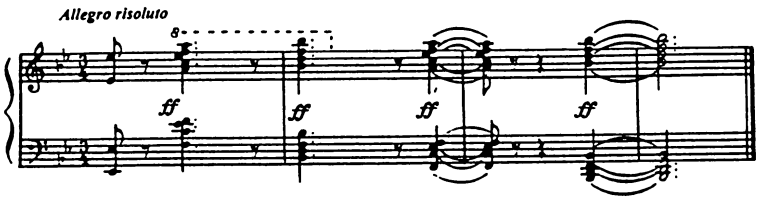
В первом случае в сознании на первый план выступает величина дискретных, складываемых, строго пропорциональных, при этом чаще неравных отрезков (наиболее характерные пропорции 1:2, 2:3, 3:4), где звуковое или мысленное «тактирование» (отсчет минимальных отрезков времени — *мор*, принятых за единицу измерения) служит только для четкого, количественного разграничения «на слух» этих «геометрических» отрезков.

Во втором случае на первом плане основным становится представление о принципиальной непрерывности и, как следствие, «бесконечной» *делимости* аффективного потока времени. Здесь важна не математическая, «геометрическая» величина временно́го промежутка между «ударами», но то или иное соподчинение и *относительная весомость* (гравитационность) импульсов. Эта весомость определяется не количественными, а качественными, энергетическими соотношениями в импульсной метрической сетке. Отсюда — принципиальная агогичность внутри- и межтактовых временны́х отношений, где опорные (тяжелые, гравитирующие) доли являются как бы зонами наибольшей «агогической вероятности».

Внутренняя форма экспрессивного пульсационного континуума в отличие от квантитативной ритмики соответствует соотношению тяжелой и легкой долей, на каком бы уровне пульса мы не остановились. Иначе говоря, это — форма *тяготения*, которая ощущается *независимо* от звуковых построений. Причем такая структура обнаруживается в любой, сколь угодно малой области временно́го континуума. Таким образом, перед нами — *поле тяготения* или *гравитационное поле*. Оно предстает или как бинарно, или как тернарно структурированное, причем бинарная форма (такты на 2 и на 4) в тактовой системе, как известно, доминирует.

Не легко, но крайне важно отдать себе отчет, что простым указанием тактового размера композитор обозначает не структуру динамических «звучащих» акцентов, не структуру мотива, фразировки или, тем более, гармонических соотношений, а независимую и агогически живую функциональную структуру тяготения «незвучащего» временно́го поля. На это метрическое поле композитором будут положены «звучащие» элементы музыкальной ткани со своей собственной, отнюдь не изоморфной метру акцентной инициативой.

Данный вид тяготения необходимо отличать от ладового тяготения. Метрические тяготения *автономны* по отношению к ладовой структуре, хотя достаточно часто эти два типа тяготения выступают параллельно, когда, например, последний тонический аккорд произведения совпадает с тяжелой долей такта и с тяжелым тактом. В таких случаях ощущение общей устойчивости каданса возрастает. Но подобная параллельность отнюдь не универсальна. Один из ярких примеров непараллельности — последние такты Сонаты ор. 106 «Hammerklavier» Бетховена:

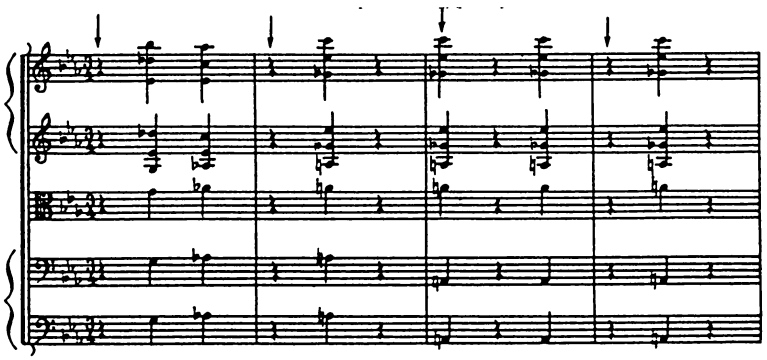


Далее я подробнее остановлюсь на этом эпизоде. Многочисленные текстовые парадоксы подобного рода возможны только в эпоху господства письменного и нотопечатного способа фиксации произведения, когда изменяется коммуникативная структура, а вместе с ней и структура

адресата. Эти парадоксы настолько многочисленны, что составляют правило, а не исключение, так как фиксируют конститутивно значимые структурные конфликты музыкальной ткани. Они-то и заставляют делать вывод, что новоевропейская музыкальная система обладает двумя фундаментальными основами — «звучащей» и «незвучащей», каждая со своей динамической системой тяготения.

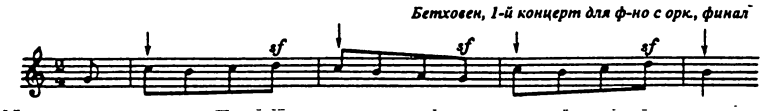
Для того чтобы их терминологически различать, я предлагаю называть феномен временно́го, метрического тяготения, т. е. структуру соотношений: *тяжелое — легкое, устой — неустой* в «незвучащем» (метрическом) темпоральном континууме, — *гравитацией*. А «незвучащие» метрические акценты на сильных долях такта — *гравитационными акцентами*, и строго отличать их от других видов акцентуации. Например, в случаях резкой динамической, громкостной акцентуации на слабых долях, где на тяжелых долях — паузы:

Бетховен. 3-я симфония, 1-я часть (партия струнной группы):



или неакцентированные звуки:

Бетховен, 1-й концерт для ф-но с орк., финал



Гравитационные акценты принципиально отличаются от всех других тем, что являются в полноте своей музыкально-смысловой реальности *независимо* от того, выражены они в физическом звучании или нет.

Наличие синкопы как акцентно-гравитационного феномена в структуре нововременного музыкального языка — момент нетривиальный и нуждается в осознании.

Синкопа в западноевропейском понимании *не могла существовать ни в одной другой ритмической системе*, хотя в каждой были свои способы образовывать конфликтные структуры.

В античной ритмике, ритмике аналитической, дискретной, а также типологически близкой ей средневековой внутренний конфликт создается за счет безразличия жесткой временно́й организации к речевой акцентуации текста, как, скажем, в реальном квантитативном гекзаметре поэм Гомера.

Эти две хроноартикуляционные системы объединяются по одному существенному признаку — по принадлежности к эпохе слитного единства музыки и стиха. Поэтому необходимый для художественного «искусственного», в отличие от природного «естественного», ритма конфликт, наличие обязательных, как минимум двух противоречащих друг другу структурных рядов выражается здесь в конфликте собственно музыкального (ладоритмического) ряда с рядом речевой акцентуации.

Как это ни парадоксально, музыка смогла гибко следовать за речевой акцентуацией стиха только в ее уже совершенно *независимом* от поэзии существовании, что стало возможно в западноевропейской культуре на определенной стадии развития, когда сложился специфический внутримузыкальный механизм, продуцирующий конфликтные образования, временны́е, ритмические диссонансы. То же можно сказать и о поэзии, отделившейся от музыки.

К началу Нового времени, в эпоху протобарокко, родилась тактово-акцентная, континуальная, гравитационная, чисто *музыкальная* ритмика, ритмика аффективного переживания. Параллельно с ней и в поэзии возникла новая ритмика акцентного типа[9], тоническая в широком смысле, обладающая определенными чертами структурного сходства с музыкальной, но и отличающаяся от нее в не менее значительных моментах.

---

[9] Замечу, что в ритмике эллинистической эпохи известны схожие процессы.

Упомянутым внутримузыкальным, продуцирующим временны́е «диссонансы» механизмом стало взаимодействие «звучащей» и «незвучащей» структур. Последняя выполняет роль **метра**, понятого процессуально-энергетически, а не квантитативно-статически. Благодаря этому стали возможны специфические конфликтные образования, типичным проявлением которых является синкопа — «гражданка Синкопа», по выражению Г. Нейгауза.

В этой музыкальной системе мы сталкиваемся с еще одной проблемой — артикуляционных парадоксов или амбивалентных (двойственных) артикуляционных структур. Речь идет о несовпадении формы «хореических» артикуляционных лиг с «ямбической» формой мотива. Данное явление я предлагаю рассматривать столь же конститутивно значимым для всей хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки, как и ритмические парадоксы нотной записи.

Амбивалентность (двойственность, двузначность, парадоксальность) представляет собой одну из существенных особенностей временно́й организации тактовой континуальной ритмики и прямо связана с основной структурой пульсационного континуума. *Само качество непрерывности и непрерывного пульса определяет амбивалентность внутренних процессуальных связей.*

Точно так же как пауза или цезура часто служат функции связи, сохраняя функцию разрыва, так и двойственная лига, связывая, разделяет. Об этом пойдет речь позже, а сейчас замечу, что подобно паузе или цезуре, являющимися «просветом» «незвучащего» времени-энергии, артикуляционная лига несет на себе печать энергетического импульса, по сути, будучи лигой-энергией, квантом энергетического артикуляционного «поля». Лига есть не просто значок в нотном тексте, а некоторая сенсорная исполнительская реальность. Внутри лиги мы ощущаем энергетическое и временно́е напряжение, связанное непосредственно с живым мышечным поведением. В лиге музыкант овладевает живой реальностью музыкального «микромира», артикулируя озвученный квант времени-энергии.

Таким образом, амбивалентность «молекулярных» связей в новоевропейской музыке конститутивна и относится к сущностным проявлениям самой природы музыкального становления. Парадоксальность, конфликтность являются естественным и плодотворным проявлением жизненности музыкального языка и не должны устраняться в теоретическом осмыслении, а наоборот, приниматься как необходимые атрибуты хроноартикуляционного процесса.

* * *

Здесь я хочу сделать небольшой теоретический поворот и предложить своего рода образец музыкально-культурного «психоанализа», если воспользоваться фрейдистской терминологией, или «деконструкции», если вспомнить стратегическое понятие Жака Деррида. Речь пойдет о методе обнаружения некоторых «комплексов» или «слепых пятен» (которые названы мной «предрассудками») во вроде бы хорошо осознанных и хорошо работающих представлениях нашего «естественного» и привычного музыкального, как практического, так и теоретического, мышления. Мягкая, но настойчивая критическая тактика Деррида представляется здесь тем более уместной, поскольку то, на что я хочу обратить внимание музыковедов в их собственных, иногда плохо осознаваемых, ментальных привычках хорошо описывается такими, введенными французским мыслителем понятиями, как «фоноцентризм», «метафизика присутствия» и «репрессия письма»[10].

Я хочу предложить взглянуть под другим углом зрения на саму европейскую метроритмическую традицию и обратить внимание **на подлинную *уникальность* того ритмического языка, который нам всем так привычен, и благодаря чему мы просто не осознаем *неслыханность*, *исключительность* его структуры.**

Не замечаем мы этого, кроме всего прочего, и потому, что *автоматически* пользуемся тем аппаратом описания, который создавался в позитивистскую эпоху и был, в принципе, равнодушен к проблеме уникальности своего собственного предмета. Эта ситуация стала явлением музыкальной ментальности эпохи в силу просто привычки и школьных навыков. Ее осознание между тем пришло тогда, когда само существование музыкального языка уже обозначилось как проблема. Не нужно поддаваться иллюзиям школьной преемственности и мифу профессионализма — необходимо признать, что великая эпохальная традиция новоевропейской музыки давно проблематична как сама для себя, так и в окружающем ее мире, и поддержание ее подлинности в наше время возможно только в результате креативного и теоретического усилия.

Я хотел бы осуществить некоторое «остранение» и предложить аппарат, с одной стороны, как мне представляется, более строго отражающий глубинную структуру западноевропейской

---

[10] Derrida J. De la grammatologie. — Paris, 1967; О грамматологии. — М., 2000; L'écriture et la différence. — P. 1967; La voix et le fhénomene. — P. 1967. Голос и феномен. — СПб, 1999, Эссе об имени. — СПб, 1998; Позиции. — Киев, 1996.

ритмической системы[11], а с другой — позволяющий увидеть *неповторимость* этого удивительного временно́го языка.

Для этого важно обратить внимание на наличие в мышлении музыкантов некоторого слоя «предрассудков», влияющих на восприятие многих музыкальных феноменов.

Первый из них заключается в том, что представление о музыке как исключительно звуковом искусстве возводится в статус не обсуждаемой аксиомы. И эта неосознаваемая «аксиоматизация» неуклонно и незаметно происходит благодаря музыкальному образованию. Назовем его ***«предрассудком звучания» или «фоноцентрическим предрассудком № 1»***.

Понятие фоноцентризма в отношении философской и лингвистической традиции введено, как я уже говорил, Жаком Деррида. Данное понятие описывает некую фундаментальную ситуацию, свойственную, по мнению философа, всему антично-западноевропейскому культурному ареалу. Особенность фоно- и логоцентризма, по Деррида, заключается в том, что мыслящее сознание, начиная с сократических диалогов Платона и кончая лингвистикой Соссюра и онтологией языка Хайдеггера, видит полноту Бытия и полноту реальности в слове — Логосе[12], который благодаря *голосу* и *звуку* воплощает метафизическое «presence», Dasein, «присутствие» («наличие») — другое ключевое понятие в деконструктивном анализе. Посредством этого анализа обнаруживается почти во всех текстах европейской традиции явный или чаще неявный постулат: *данное* в звучащем Логосе «присутствие» дает полноту бытия и сознания, полноту явленности и переживания Божественного, полноту понимания и коммуникации.

При этом игнорируется тот факт, что на самом деле у нас нет прямого доступа к «присутствию», и любой Логос «отсрочен» и дан нам как «след» благодаря самой природе языка как знака и как «архе»- или «прото-письма», то есть опирающегося на феномен означающего и на память. Кроме того, игнорируется не только природа языка как знака и памяти, но вслед за этим и само по себе письмо как таковое. В нашем случае — нотное письмо или «музыка на бумаге». Об этом мы будем говорить, когда речь пойдет о «грамматологическом» предрассудке.

В контексте наших проблем фоноцентризм приобретает особо значимый характер, так как речь идет о музыке, которая всегда мыслилась исключительно как искусство звука и присутствия, то есть мыслила себя звучащей материей, направленной на живого присутствующего слушателя. Это, несомненно, отражает реальность, но с такой неполнотой, что приводит к фундаментальным недоразумениям. Фоноцентризм характерен для школьного образования, причем неограниченно усиливается, когда речь идет уже о теоретическом образовании высшей школы, как в России, так и за ее пределами.

Не нужно недооценивать известного факта — именно образование, обучение является идеальной средой для возникновения неосознаваемых предпосылок, которые мы, вслед за Гадамером, называем пред-рассудками, иначе говоря, той оптикой, благодаря которой осуществляется ви́дение и интерпретация музыкальных явлений. Еще раз подчеркнем, эта оптика, доказав свою жизненность и вполне приличную «разрешающую способность», с эмпирической точки зрения вполне приемлема. В этом смысле не нужно считать, что описываемые нами предрассудки носят только негативный характер. Предрассудки по своей сути — то, что еще на уровне предрефлексии обеспечивает процесс понимания[13]. Но есть некие, причем базовые явления, когда «разрешающей способности» этой оптики явно недостаточно, и как раз природа временно́го, метроритмического языка принадлежит к таким тонким неуловимым прежней оптикой явлениям. Таким образом, необходимо усовершенствовать эту оптику, то есть сам *инструмент ви́дения* музыкальной реальности, тем более что для этого не нужно совершать сверхусилий, настолько это близко, на самом деле, к естественной музыкальной интуиции.

Музыкальное образование вообще, и теоретическое в частности — *фоноцентрично*. Не только вся система сольфеджио, — вся система гармонического и структурного анализа строится на тезисе слуха и слушания. Само по себе — это замечательно, так как обостряет слышание деталей и тонкостей текста, но подчас приводит к игнорированию некоторых принципиально важных для музыкальной системы парадоксов, которые просто не замечаются.

Здесь возникает необходимость перейти к разговору еще об одном предрассудке, тесно связанном со всеми остальными, — ***«предрассудке восприятия»*** или ***«предрассудке квазипассивности или инерционности»***. Тезис о восприятии пронизывает собой всю литературу о музыке, как теоретическую, так и описательную. Вспомним хотя бы типичный пассаж из «Логики му-

---

[11] Термин «глубинная структура» упоминается мной со ссылкой на исследование Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста». — М., 1995.

[12] Понятие Логоса как имени Второго лица Троицы в первых стихах Евангелия от Иоанна и в церковном Предании, хоть и связано, несомненно, с логоцентрическим мышлением, но эти связи слишком сложны, чтобы иметь их в виду в данный момент.

[13] Гадамер Г. Истина и метод. — М., 1988.

зыкальной композиции» Е. Назайкинского. Цитата показательна своим фоноцентрическим акцентом: «...для полноценного адекватного *восприятия* произведения слушателю необходимо умение схватывать возникающие... новые свойства... Создатели же музыки — композитор и исполнитель — должны вводить новое, учитывая *"направленность формы на слушателя"*».

В специальной литературе по проблеме восприятия отводится значительное место теме его активности. Но принципиальная пассивность установки на восприятие *не преодолевается* только введением тезиса о его активности, поэтому я ввожу термин «квазипассивность». В любом случае мы имеем дело с возобладанием роли *инерции восприятия*, о чем свидетельствуют многочисленные исследования. Инерционность же и креативность, с моей точки зрения, противоположны.

Подчеркну, что исследование восприятия — вещь совершенно законная и необходимая, и моя критика направлена не на область научного знания, а на те неосознаваемые предпосылки, которые влияют на оптику теоретической мысли. Замечу, существует огромное количество структурных явлений в музыке и в музыкальном тексте, в частности, которые просто *не схватываются при теоретической установке на восприятие*. И речь идет именно о несхватывании базовых структур, а не о стандартно понятых «исполнительских», то есть, как принято думать, случайных особенностях прочтения текста. Необходимо корректировать установку и исходить из представления о *самом тексте и самой анализируемой структуре произведения как о креативно-исполнительски организованном феномене*. Другими словами, есть явления, которые просто невозможно ни увидеть, ни описать, если с опорой на понятый таким образом нотных текст их не продуцировать, не породить, не создать в процессе музицирования — инструментального или ментального. Иначе их как бы нет, они не *ис-полнены* к бытию, они *не даны*. И именно метроритмические, временные структуры относятся к этому типу явлений.

Говоря феноменологическим языком, нотный текст — это мощный *интенциональный оператор*. Его структура подробно *предписывает определенное* ***креативное ментально-исполнительское поведение*** *читающего. И это поведение ис-полняет, то есть доводит до полноты бытия те структуры, которые только и могут таким образом стать предметом видения, осознания и анализа.*

Так мы подходим к проблеме адресата. Приведенная выше цитата из Е. Назайкинского очерчивает ее вполне определенно. Я формулирую эту проблему как еще один предрассудок — ***«предрассудок слушателя», «предрассудок редуцированного адресата»*** *или* ***«фоноцентрический предрассудок № 2»***. Он заключается в следующем: явно или неявно считается самоочевидной истиной то, что музыка пишется и исполняется для слушателя. Всё предшествующее этому, в том числе нотный текст, — некое предварительное условие для полноценного существования музыкального произведения в момент исполнения, направленного на живого присутствующего, а следовательно, открытого к постижению Истины слушателя.

Всё это очень близко к правде, но именно то, что **не соответствует** такому подходу, на самом деле сигнализирует о фундаментальных проблемах. Есть такие элементы в нотном тексте, причем базового характера, которые не доступны для слушателя, даже подготовленного профессионально, если он не читает в данный момент нотный текст или не знает, ***каким образом*** записана музыка, которую он слышит, или, как справедливо заметил Стравинский, не видит дирижера (при этом ведь необходимо знание смысла дирижерского жеста, то есть, в конечном счете, смысла нотного письма). И это не является свидетельством несовершенства записи или самого процесса воспроизведения, но, наоборот, относится к самой природе музыкального искусства Нового времени как искусства *письменного* по своей внутренней форме и по своему, что не менее важно, *генезису*.

Я утверждаю, что адресат музыкального произведения и музыкального процесса имеет *многосоставную структуру*. Это нерасчленимое единство *слушателя — читателя — исполнителя*. В некоторых особых случаях к этому триумвирату присоединяется и персонаж *теоретика*. Классический музыкальный адресат, начиная с барокко и кончая большинством явлений в музыке XX века, — указанное нерасторжимое единство именно этих трех элементов. Поэтому тотально распространенное и в любительской, и в профессиональной среде убеждение о направленности всего процесса на слушателя (даже понятого иногда более глубоко и менее пассивно), представляет собой *«предрассудок редуцированного адресата»*.

Насколько проникли эти *предрассудки* даже в область самых серьезных исследований и в исполнительское сознание, на самом деле привыкшего пристально относиться к нотному тексту, свидетельствует известная статья О.М. Агаркова[14], дирижера и ученого. Остановимся подробнее на этой репрезентативной и очень содержательной работе.

---

[14] Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. — М., 1970. С. 95–135.

С самого начала статьи Агарков вводит нас в самую суть обсуждаемой проблемы. «В настоящей работе автор исходит из гипотезы о том, что восприятие слушателем метроритмических компонентов музыкального произведения не всегда соответствует замыслу композитора, что иногда встречаются случаи расхождения замысла и восприятия. Задача исследования — установив это, выяснить на экспериментальном материале, какие именно факторы способствуют или препятствуют адекватности восприятия метра»[15].

Отметим акцент Агаркова на проблеме восприятия, что, с моей точки зрения, неизбежно приводит его к недоразумениям. И не потому, что его интересует проблема восприятия, а потому, что он использует это понятие в форме именно *пред-рассудка*, то есть как нечто само собой разумеющееся. В результат тщательно и убедительно проведенных экспериментов на восприятие метрической формы разных, специально отобранных музыкальных фрагментов он приходит к следующим выводам: «...авторы не всегда достаточно заботятся о *слушателе* (курсив везде мой. — *М. А.*), впервые знакомящемся с произведением и *невидящем нотного текста*. Находясь под влиянием *примысливаемой* ими сильной доли, недостаточно ясно или совсем невыраженной в *реально звучащей* фактуре, они нередко или вводят слушателя в заблуждение, или дают возможность нежелательного многозначного восприятия. Опыты убедительно показывают, что, например, *восприятие* синкоп в начале увертюры «Манфред» Шумана *невозможно*, так же как невозможно услышать в Фортепианном концерте Равеля (речь идет о второй части Концерта Соль мажор. — *М. А.*) соответствующий авторскому замыслу вариант. Подобные примеры можно смело назвать *просчетами* композиторов. Почти такой же просчет есть и в начале Третьей симфонии Шумана. ...через восемь тактов слушатель исправит свое впечатление, но в увертюре «Манфред» и в Концерте Равеля — ошибка почти неисправима. Аналогичное положение выявляется в квартетной фуге Бетховена (речь идет о Большой фуге B-dur. — *М. А.*). Синкопы главной темы при первом ее проведении воспринять *невозможно*».

В этом тексте сконцентрированы почти все обозначенные мною проблемы. «Предрассудок слушателя или редуцированного адресата» проявляет себя в принимаемой в качестве очевидной, но на самом деле недоказуемой и, главное, не проясненной презумпции того, что композитор почему-то должен заботиться о восприятии слушателя, и, следовательно, если слушатель не схватывает авторскую идею, то это — просчет автора. Вот этот «иррациональный» фрагмент из Большой фуги B-dur op. 133 Бетховена:

Нет сомнения в том, что Бетховен не заботился не только об удобстве слушателя — вот уж было бы действительно забавное предположение, — но даже об удобстве исполнителей. «Какое мне дело до вашей скрипки!» — сказано, как известно, по поводу одного из поздних квартетов. Если уж о чем-то композитор и заботится в своей жизни, так это о совершенстве воплощения замысла, структуры самого нотного текста произведения во всей его многосоставной, многозначной полноте и *сложности*, которая не исключает высшую простоту, а предполагает. Подходить к поздним квартетам Бетховена с точки зрения «какого-то там» (как выразился бы сам Бетховен) удобства восприятия как-то не вполне серьезно.

Но серьезно то, *на чем* основаны такие претензии к записи композитором своих идей. Основаны они на указанном предрассудке, редуцирующем *читателя* (а затем, следовательно, и ответственного за свои действия *исполнителя*) из комплексного адресата музыкального произведения[16].

*Ви́дение нотного текста, **чтение** его входит реально всегда в саму структуру нашего **музыкального слуха**. Наш слух организован с опорой на письменность, причем «с самого начала» и даже независимо от того, умеем ли мы читать нотный текст или нет.* Сама «бессознательная» структура европейской музыки, которую мы, хотим того или нет, слушаем с самого детства, которая входит в нас, как родной язык, «обременена» письменностью, участво-

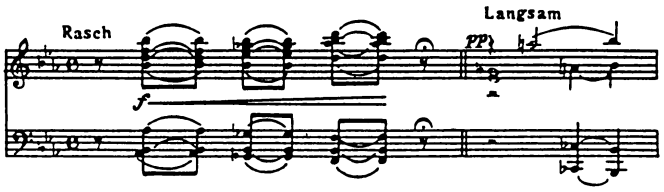
---

[15] Ibid. С. 95–96.

[16] Ситуация становится особенно интригующей, когда этот предрассудок обнаруживается в высказываниях самих композиторов. А. Оннегер критиковал и Бетховена, и Мессиана за «ненужную усложненность» ритмической записи. Но сам Мессиан постоянно говорит, что идет на компромисс, нотируя свой ритм в чуждой ему тактовой системе, надеясь, что слушатель-то как раз и получит правильный результат. Но такие «фоноцентризмы» стали возможны только в XX веке.

вавшей в самом рождении музыки как самостоятельного искусства[17]. Это касается в настоящее время всех жанров и видов музицирования, даже, на первый взгляд, имеющих бесписьменную природу[18].

В сложных ритмических случаях, о которых говорят все цитируемые мной авторы, умение читать нотный текст дает возможность проникнуть в тонкий ритмический замысел композитора всем своим телесно-ментально-творческим существом. Скажем, знаменитое в связи с обсуждаемой проблемой начало увертюры «Манфред»:



Это вступление — вызов креативно-исполнительскому усилию нашего внутреннего слуха. Очевидно, что если бы эти аккорды были просто записаны четвертями на основных долях, то оркестр играл бы их совершенно по-другому. Тут многое зависит, говоря о ситуации оркестрового исполнения, от дирижера. Только при создании им мощного столкновения выраженных сначала в тексте, а затем в жесте «незвучащих» долей и «звучащих» аккордов оркестр сможет сыграть их именно как напряженные синкопы, что повлияет даже на внутреннюю громкостную характеристику звучания. А вот насколько полно слушатель сможет воспринять происходящее, — в большой степени проблемы слушателя. В Германии для этого перед концертом покупают Studienpartituren — то есть с самого начала признается право читателя входить в структуру адресата.

«Чистый» же слушатель ***воспринимает принципиально неполную реальность***, и с этим нужно смириться, и не просто смириться, а *принять как фундаментальный теоретический факт*. Эту базовую ситуацию не может изменить ни изощренный слух, ни профессиональная подготовка. Я убежден, что ни один в мире теоретик с самым тонким абсолютным слухом и самой сильной теоретической подготовкой не сможет в качестве диктанта с любого, заметим, количества проигрываний[19] записать метроритмическую форму начальных тактов «Парсифаля», если он заранее не знает авторской записи:

И, конечно же, это — вовсе не исключение. Многие примеры такого рода приведены у Агаркова, у Харлапа, в моей монографии. Количество таких примеров можно увеличивать *неограниченно*.

Интересно, что Агарков говорит о «примысливаемой» сильной доле — не выраженной в реальном звучании. Но это примысливание и есть, собственно, креативный акт. Композитор не только «примысливает», что совершенно естественно — а что же еще делать композитору? — но и записывает, предписывает нам определенное исполнительское *усилие*. Мы, читающие, исполняющие, слушающие, анализирующие, *должны продуцировать* сильную долю. Но это невозможно при пассивной, инерционной, созерцательной слушательской установке.

Сама *реальность* этой доли дается в двух формах — выраженной в тексте «на бумаге» и в тех творческих *усилиях*, которые читатель-исполнитель приложит для воплощения и продуцирования этой реальности. Поэтому факт *невыраженности в звучании* метрической структуры надо понимать и принимать как *фундаментальный*.

Все эти примеры и рассуждения неизбежно приводят нас к необходимости признать, что метрическая структура, выраженная тактовыми чертами и тактовым размером, представляет собой *интериоризированную экспрессивную и креативную по форме реальность, существующую помимо звучания, независимо и часто «вопреки», «в конфликте» с ним*. Но это тот конфликт,

---

[17] Надо отдавать себе отчет, что для представителя иной культуры то, что для нас кажется неотъемлемой частью музыки, включая классическую гармонию и ритмику, может вообще показаться почти шумом, как чужая речь.

[18] Например, джазовой импровизации.

[19] Система диктантов при всей своей видимой полезности является триумфом фоноцентризма в музыкальном образовании. Тем более, что педагоги сольфеджио, сами того не замечая, превращают эту систему в миф о профессиональном музыкальном слухе, полностью лишая последний креативной сущности.

который создает уникальное и неповторимое богатство и «иррациональность» метроритмической жизни.

Новоевропейская ритмическая система основана на существовании ***«незвучащей» материи музыки, «незвучащего» пульсационного континуума, «незвучащего» времени-энергии.*** С психологической точки зрения — это есть *интериоризированная*, а с феноменологической — *интерсубъективная интенциональная* структура. Радикальное превращение, происшедшее в истории музыки к середине XVII века, заключается в том, что ***метр стал насквозь экспрессивным незвучащим образованием.*** В новоевропейском метре уже почти ничего не осталось от измерения времени. Вернее, это «измерение», простите за каламбур, перешло в «новое измерение» — «неевклидовое» — и стало переживаться и твориться *экзистенциально.*

Я утверждаю, что если теория ритма не примет данный способ описания новоевропейских метрических феноменов вообще и метрических аномалий в частности, ее попытки адекватно выразить эту ритмическую систему как были, так и останутся приблизительными и необязательными.

Я утверждаю, что вследствие мощных предрассудков сама *реальность* незвучащего пульсационного континуума хоть и ощущалась, и творилась, и записывалась, но не осознавалась в качестве таковой, вернее, *не допускалась к осознанию.*

Именно поэтому, и не по какой другой причине, до сих пор не существует общепринятой теории ритма. Она и не могла возникнуть, так как сама реальность, которую она должна воплотить в понятиях, закрывалась внутренними бессознательными механизмами вытеснения. Я бы назвал эту теоретическую фобию ***«страхом незвучащего»***. «Страх незвучащего» — одно из проявлений фоноцентризма европейского теоретического сознания.

Но мы еще не закончили «деконструкцию» предрассудков музыкального менталитета. Следующий важнейший из них — ***«предрассудок громкостного акцента»*** или ***«акцентно-динамический предрассудок»***. Несмотря на все попытки в литературе говорить об акценте как о неоднозначном явлении, сознание музыкантов всё же остается в плену фоноцентрических представлений. Всё-таки *акцент* и *акцентность* мыслится как явление звукового порядка или, в тех случаях, когда далее отступать невозможно, как «воображаемое» явление[20].

Определяющую роль в описании сложности и многосоставности акцента сыграла работа В. Холоповой о ритмике XX века. Вводя различение внешних и внутренних акцентов, в разделе «Сущность музыкального акцента» автор делает важный шаг в сторону осознания реальной природы акцентного континуума. К «внешним», бесспорно, — относится громкостный акцент, а также фактурный; к «внутренним» — акценты и гармонии мелодической линии и в соотношении длительностей[21]. Таким образом, исследователь вплотную подходит к формулировке незвучащей природы акцентности, однако отступает в последний момент, оставаясь в плену фоноцентрических представлений.

Мало того, что внутренний акцент благодаря нотному тексту вообще не нуждается в поддержке какими бы то ни было звуковыми средствами, необходимо осознать, что сама природа акцентности некогда претерпела радикальное превращение, *«овнутрение»*[22], интериоризацию. Приоритетом обладает в этой уникальной системе именно глубинное внутреннее явление — *движущееся незвучащее акцентное поле*, незвучащий *акцентный континуум*. Причем акцентность здесь совершенно специфична, представляет *гравитационный* тип акцентуации, радикально отличающийся от всех известных видов акцента своей *неакустической* сущностью.

С моей точки зрения, определение Г. Риманом метрического различия не по принципу силы, а по принципу тяжести (leicht — schwer) следует сохранить с некоторыми уточнениями[23], полностью избавив от фоноцентрической интерпретации и связи с гармонией, что, по-моему, просто недоразумение.

---

[20] Э. Курт был одним из немногих, кто понимал особую роль незвуковых, неакустических процессов в музыке, но он подчеркнуто психологичен. Вот одно из его описаний, свидетельствующих, как остро он чувствовал природу «незвучащего»: «Акценты пульсируют в нас как ощутимые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука». — Основы линеарного контрапункта. — М., 1931. С. 68.

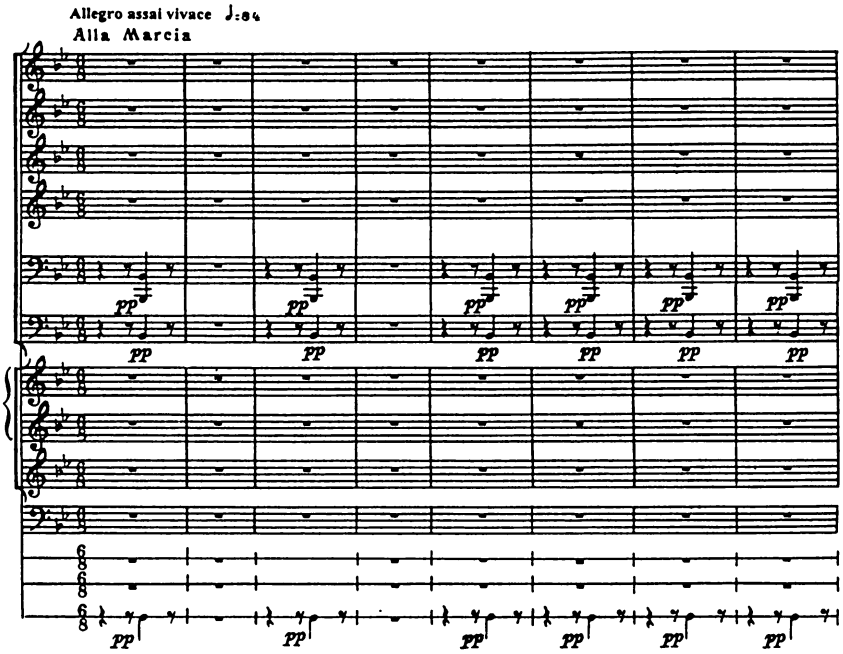
[21] Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. — М., 1971. С. 74.

[22] Полностью осознаю неблагозвучие этого неологизма.

[23] Одно из таких существенных уточнений состоит в том, что по сути «легких» моментов в метре как бы не существует, так как любая доля может быть потенциально разбита еще на более мелкие. Ограничение этого принципа исходит опять-таки только от *письма* — «длительности» меньше 1/128 обычно не используются, хотя никаких запретов в этом отношении не существует.

Итак, на самом деле чередуются не «легкие» и «тяжелые» доли, а всегда только «тяжелые» и относительно «менее» или «более тяжелые». Данное обстоятельство чрезвычайно существенно не только для теоретического, но и для исполнительского понимания ритма. При этом смысл «тяжести» заключается *в процессе «гравитирования» долей. Доли — это как бы зоны-источники гравитационной энергии.* Недаром в технике дирижирования подчеркивается необходимость показа каждой счетной доли «вниз».

Риман чувствовал, что в музыке метр связан с гравитационными процессами. Подверженный «фобии незвучащего», он не допускал мысли, что метрическая гравитационная структура, метрическая система тяготений, выраженная в самостоятельной жизни такта и внутритактовых долей, существует *автономно* по отношению к звучащим конструкциям и гармонической системе тяготения, при том относится к «незвучащей» форме существования музыкальной материи и достаточно точно и тонко фиксируется исторически сложившейся тактовой нотацией. Для пояснения сказанного достаточно следующего примера из финала Девятой симфонии Бетховена:



Совершенно очевидно, что здесь никакие средства, за исключением жеста дирижера, не могут помочь слушателю, не знающему нотный текст, т. е. занимающему пассивную позицию, воспринять метрическую и ритмическую форму происходящего. Инерция метрического восприятия здесь не действует, потому что это начало нового раздела формы. Попробуем учесть основные элементы текста приведенного фрагмента. Бетховен задает здесь прежде всего *темп*, используя традиционную итальянскую терминологию, причем дополняет ее метрономическим указанием и указанием на жанр, имеющий для Бетховена конститутивный смысл: *Alla Marcia*. Что касается *метронома*, то известно, что Бетховен ориентировался на него в определении темпа только в самом начале произведения (известное примечание Бетховена к одной из своих песен). Затем Бетховен указывает структуру *такта*, основной размер — 6/8. Указание *Alla Marcia* выделяет *бинарность* (на дирижерском слэнге «на два») как основную форму пульса. Таким образом, композитор задает основную структуру незвучащего пульсационного континуума, подчеркнутую впечатляющим видом насквозь паузированной партитуры. И для внимательного читателя, и для дирижера, имеющего дело со всеми элементами процесса, эти структура является *абсолютно реальной* в своей креативной структуре еще *до всякого звучания*. На этот задаваемый всем понятийным и *визуальным* рядом континуум Бетховен бросает звучащие элементы, которые сразу вступают в конфликтные взаимоотношения с пульсационной структурой сначала на уровне внутритактовом — все эти 12 тактов до вступления деревянных духовых — *звучащий ряд ни разу не совпадает с сильной долей*. Само собой понятно, что для Бетховена здесь был важен синкопированный характер звучания и что при этом он очевидным образом весьма мало заботился о слушателе в том смысле, в каком об этом говорит О. Агарков. Опять просчет композитора? Забавное предположение. Ведь для исполнителей и креативно-активных читателей, а также для слушателей, которые могут следить за авторской партитурой (то есть для читателей-слушателей) незвучащие (здесь — в буквальном смысле, так как они паузированы) сильные доли обладают явно выраженным характером внутренних гравитационных опор. В подобных случаях (а их неограниченное количество) мы встречаемся с наиболее обнаженными примерами отличия «внутренних», неакустических по природе гравитационных акцентов от всех других.

Но Бетховен не ограничивается, естественно, внутритактовым гравитационным уровнем. Здесь перед нами типичный образец иерархического строения тактовой структуры, пример, ко-

торый ставит под вопрос и ямбическую теорию Римана как теорию собственно *метра*, и анализы метрических структур у Ю.Н. Холопова как собственно *метрические*[24].

С моей точки зрения, в тех случаях, когда такты образуют сверхтактовую структуру, речь идет именно о **сверхтактовой** структуре, то есть она полностью *изоморфна внутритактовой* в том смысле, что, скажем, *первый* такт в четырехтакте соответствует по гравитационной функции *первой* доле четырехчетвертного такта. И это логично, что мы и видим в этом примере. Бетховен подчеркивает этот факт еще и тем, что 2-й и 4-й такты, тяжелые, по Риману, *полностью паузированы*. С точки зрения теории незвучащего континуума это не столь важно, но с точки зрения самой римановской теории может быть рассмотрено как решающий аргумент **против** ямбического строения четырех- или восьмитакта, если понимать этот ямбизм именно как метрический. Я готов согласиться с гармоническим, синтаксическим ямбизмом периода, но ни в коем случае *не с метрическим*. Незвучащий метрический континуум — *фундаментально хореичен*, если мы говорим о гравитационном соотношении нечетных и четных уровней пульса, что и обеспечивает (в силу амбивалентной природы четных долей) собственно континуальность временно́го развертывания. Одновременно, на самом глубинном уровне, где побеждает чистая необратимость временно́го потока, фундаментально ямбичен, но не в стопном смысле, а метафорически — в смысле своей необратимости и устремленности. Другими словами, он амбивалентен, что и присуще живым структурам искусства вообще.

Любая четная доля или такт (являющийся в некотором смысле долей высокого порядка) в метрическом континууме амбивалентны, по крайней мере, по двум причинам: 1) она может стать относительно сильной для пульса на более мелком уровне; 2) она является хореически связанной с предшествующей долей и ямбически — с последующей. То есть *одновременно несет функцию «слабого»* хореического окончания и активного ямбического начала. Обе эти особенности подчинены *принципу непрерывности*.

Отношение Римана и многих других, считавших, что тактовое письмо нуждается в корректировке, определяет еще один теоретический предрассудок, который можно назвать **«предрассудком несовершенства нотации» или «грамматологическим предрассудком»**, представляющим собой классическое проявление эффекта репрессии письма, описанного Деррида в своей главной работе конца 60-х — «О граммотологии».

Чтобы пояснить, как такая репрессия, причем из самых лучших побуждений, становится возможной, хочу обратить внимание читателя на следующее. Скажем, описания метра как «гармонии временны́х структур», как «размеренности и сплочения» временны́х длительностей «в крупные органически растущие цельности», как закон геометрической прогрессии приводит Ю.Н. Холопова к изменению авторской нотации, пусть даже ради демонстрации аналитических выводов[25]. Всё это, на мой взгляд, есть почти бессознательное (несомненно, опирающееся на глубокую, оправданную психологически, эстетически и этически потребность в Красоте и Гармонии) распространение статических представлений по сути дотактового квантитативного, «геометрического» временно́го мышления на мышление абсолютно противоположного типа. Метр как квантитативное, модально-мензуральное образование и метр качественный, акцентный — *и функционально, и структурно совершенно различные явления*[26].

---

[24] Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978. С. 105–163.

[25] Ibid.

[26] Стоит подчеркнуть, что сами аналитические результаты Ю.Н. Холопова совершенно убедительны и, несомненно, соответствуют реальности. Вопрос — какой именно реальности? И вопрос этот — в языке описания. С моей точки зрения, его результаты, называемые им вслед за Риманом анализами метрической структуры, всё же не имеют отношения к метру. Это — порожденное Риманом и сильно затянувшееся недоразумение. Структура восьмитакта со всеми модификациями — вещь, несомненно, существующая, но имеющая синтаксическую, а не метрическую природу; недаром здесь используются аналогии со знаками препинания. Кроме того, «фоноцентрические предрассудки» привели Римана, с моей точки зрения, к прямо противоположным реальности описаниям гравитационных функций. На самом деле, обычно гармонические каденции в восьмитакте и его ближайших изоморфизмах попадают не на метрически тяжелые такты, а, наоборот, на «легкие», что благодаря возникающему таким образом противоречию хореичности метра и синтаксической остановки (ямбичность) обеспечивает *непрерывность течения внутреннего музыкального времени*. В противном случае, что, впрочем, часто и бывает в неумелом исполнении, мы получаем реальные остановки разной степени «увесистости» на кадансах, а это противопоказано континуальной природе европейской ритмики и временно́го развертывания. Именно качество фундаментальной непрерывности отличает ритм музыкальный как от ритма прозы (внеметрического), так и ритма стихового. В акцентном стихе метр служит *динамизации* процесса высказывания и в этом — его сходство с музыкальным, но основные метрические стиховые цезуры, выражаемые обычно на письме сменами строк, — это дополнительный к синтаксическому способ *членения*. Музыкальный же такт ни в коем случае не является таковым — это не указание на место цезуры, как конец строки стиха, а, наоборот, указание на точки-импульсы непрерывного энергетического перехода. (Хотя, я уверен, что чтецы ранга С. Юрского, внимательные к «музыкальному» противоречию метра и синтаксиса в стихе, могли бы с этим поспорить, обратив внимание скорее на близость межстиховой цезуры к тактовой черте.) Музыка (новоевропейская) — царство непрерывности,

В эпоху квантитативной (то есть античной и средневековой) ритмики метр регулировал точные (в количественном отношении) и дискретные временны́е структуры и именно *тогда* служил средством стабилизации, средством заковывания времени в органические статические формы, составленные, заметим, из строго пропорциональных, но *неравных* временны́х отрезков, измеряемых «хронос протос». Кроме того, метр выполнял стабилизацию времени во имя, в конечном счете, *мнемоники*, то есть ***письма, записи, фиксации*** произведения мусического искусства (недаром музы, давшие имя античной синкретической музыке, были дочерьми богини памяти Мнемосины).

В эпоху качественной, квалитативной, акцентной ритмики метр полностью меняет не только свою форму, но, что гораздо существеннее, функцию. Из стабилизирующего фактора он становится ***динамизирующим, конфликтным, «диссонантным»***[27], ***порождающим эффекты непрерывности энергетического тока и пульса, эффекты ритмических диссонансов — синкоп, «неметрической» акцентуации и агогической нюансировки.*** Это стало возможным вследствие *мнемонической революции*, произошедшей в результате эпохального изобретения Гуттенберга. Фиксирование музыкального текста полностью взяла на себя новая письменность и нотопечатание и тем самым *освободила музыку* от функции стабилизации, *о-формления* других временны́х искусств — поэзии и танца. Нотопечатание как новая техника письма сделало существование фиксированных, то есть стабильных музыкальных текстов *«массовым»*. Эта «массовость» привела к тому, что простой и раздражающе «внешний» факт изменения технических средств *вос-произведения* письменных текстов стал определяющим для рождения музыки как свободного, «абсолютного», т. е. независимого искусства. До этого *порождение конфликтов* в ритмической ткани всегда было связано с независимостью и несовпадением речевых ударений текста с интонационной, как в архаическом фольклоре, или с квантитативной метрикой (как это было в древнегреческом эпосе, где квантитативный гекзаметр, напомним, не имеет ничего общего с акцентными переводами его на европейские языки). Теперь, как я уже говорил, освободившись от обязанности быть «археписьмом»[28], музыка должна была найти свои, уже абсолютно внутримузыкальные, *то есть письменные* механизмы порождения конфликтных образований. Они изобретались композиторами, исходя, в том числе, из новых возможностей, предоставленных самим этим письмом. Стали появляться эксперименты с ритмикой, где ***слух уже был нерасторжимо и бессознательно слит со зрением. Синкопы, метрические аномалии, неметрическая акцентуация, все известные нам ритмические парадоксы — это одновременно и слуховые, и письменные явления по самой своей природе.*** Вариантность, связанная *с перемещением звуковых образований по горизонтали (как угодно вдоль видимой тактовой сетки)*, — что это — слух или зрение, музыка для уха или «музыка на бумаге»? Однозначно решить невозможно, по сути — *и то, и другое*. Нежелание это осознать в силу специфически музыкальной «метафизики присутствия», фоноцентризма и «страха незвучащего» приводит буквально к «репрессии письма», то есть к попыткам изменения, деструкции тех сложившихся в результате опыта поколений мастеров форм письма[29], которые и привели, в конечном счете, музыку к самостоятельному существованию. Парадокс «абсолютной» музыки в том, что свобода от поэзии и танца определяется ее письменной природой, то есть принципиальной несвободой по отношению к письму и нотопечатанию. В попытках забыть, игнорировать этот сущностный акт проявляется ностальгия по дописьменной «чистоте» музыки, ностальгия по «присутствию». Но дописьменная музыка сама была письмом. Таким образом, «выгони» письмо «в дверь», оно «пролезет в окно». Именно поэтому Деррида вводит понятие «archiécriture» — «археписьма» (в других переводах — «архиписьма», «протописьма»), отражающее неустранимость «следа» и памяти из человеческой культуры. Сам язык, сама устная речь есть след и память. Отсрочка значения неизбежна, непосредственность недостижима. Но, заметим, именно это является условием свободы.

Такова парадоксальность реакции человека на рождение новых систем пи́сьменности вообще. Этот эффект зафиксирован еще Платоном в диалоге «Федр», в «репрессивном» для письма мифе о вреде изобретения письменности. То же было выражено Ж.Ж. Руссо в его рассуждениях

система, где развертывание временно́го потока подчиняет себе (естественно, в рамках произведения или его замкнутой части) все виды остановок, цезур, *все попытки синтаксической и гармонической ткани разорвать эту непрерывность*. Проблема разрыва непрерывности в момент кристаллизации опуса или его части — самостоятельная проблема, решение которой выходит за рамки данного рассуждения, хотя, несомненно, имеет непосредственное к нему отношение. Я сознаю, что проблема формы как кристалла приобретает в рамках моего подхода парадоксальный характер. Подробнее об этом см.: Аркадьев М.А.. Феномен музыкального времени и наука XX века // Временные структуры. С. 98–109.

[27] Так же как и гармония стала, скорее, «дисгармонией» в том смысле, что основана на диссонансах и их разрешениях, как, впрочем, и полифония. Но роль диссонанса оказалась, в конечном счете, более значительной, что показало развитие романтической гармонии, ее кризис и рождение атональности.

[28] Я сознательно сужаю смысл, данный этому понятию Деррида.

[29] Имеются в виду, естественно, не столько поиски новых типов нотаций в XX веке, сколько попытки Римана и других теоретиков менять авторскую метрическую запись.

о пагубности письма для «естественности» устного общения. Это, несомненно, ждет нас сейчас, причем в особо напряженных формах, после эпохального изобретения нового, послегуттенберговского типа письменности — электронного. Всё это понятно и «естественно», но из этого не следует, что нам не нужно осознавать механизмы репрессии различных видов письма. Напротив, в нашем случае это просто необходимо для работы над проблемой «аномалий» и парадоксов западноевропейской ритмической системы и ее нотации, принадлежащих самой сути, самому «нерву» существования этой системы, с целью совершенствования теоретической оптики и вообще теоретического инструментария.

Рассмотрим еще два *предрассудка* теории ритма, ключевых для нашего анализа: ***«предрассудок длительности»*** или ***«тик-так-предрассудок № 1»*** и ***«предрассудок равномерности»*** или ***«тик-так-предрассудок № 2»***.

Оба эти предрассудка — самые очевидные и при этом самые навязчивые. В любом учебнике элементарной теории музыки о длительностях, во-первых, говорят так, как будто само это понятие совершенно очевидно и однозначно; а во-вторых, подчеркивают относительность их значений.

Я предложил бы вообще отказаться от употребления в музыкальной теории понятия «длительность» в силу его принципиальной терминологической неточности, заменив его понятием «весомость». Конечно, это предложение носит дискуссионный характер и требует конкретного обсуждения.

Поясню свою позицию по этому вопросу. Существуют, по крайней мере, два типа измерения. Одно — собственно измерение, когда мы сопоставляем нечто, принятое за эталон, с тем, что нам нужно измерить, то есть используем ту или иную «линейку» для измерения. При этом у нас есть некая единица измерения. В связи с длиной — это, скажем, миллиметр, а со временем — секунда. Но существует и другой тип измерения, который мы обычно называем счетом.К примеру, первый тип измерения — это «пять секунд», где каждая секунда равна другой, а другой тип — счет «четыре яблока». В последнем случае нас интересует только количество яблок, поэтому не важна величина каждого отдельного яблока. Счет долей или длительностей в тактовой системе напоминает, скорее, пересчитывание яблок, чем измерение времени. Яблоко может быть маленьким, а может быть большим, при этом в нашей ситуации важно, что это именно первое или четвертое яблоко. Если мы поставим в такте фермату над восьмушкой или четвертью, они от этого не превратятся в другие длительности, так как сохранят свое ***тактовое «место»***[30], а следовательно, *функцию*. Так обстоит дело в случае с ферматой, когда агогическое изменение выписано автором. А как быть с бесконечной агогической вариантностью реального исполнения, не нарушающем, однако, наше чувство «правильности» ритмического рисунка и метроритма вообще?

Вслед за М. Харлапом я утверждаю, *что в тактовой ритмической системе нотные «длительности» перестали обозначать не только абсолютные, что уже давно принято теорией,* ***но и относительные временны́е значения***. Это не значит, что точные математические отношения по длительности совершенно исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко; а значит, что эти отношения становятся второстепенными, *вспомогательными*.

Процитирую фрагмент статьи Харлапа, специально посвященной этой проблеме[31]: «...нотные знаки постепенно из обозначений строго соизмеримых реально звучащих длительностей превратились в обозначения психологической весомости. В акцентной ритмике длительность теряет самостоятельное значение и становится дополнительным средством выявления акцентной струк-

---

[30] Появление здесь понятия «места», «топоса» — не случайно. На самом деле, очень соблазнительно описать и незвучащую метрическую структуру и ритм вообще как структуру *топологическую*. Проблема в том, что мало кого может увлечь такая идея в силу ее сложности. Хотя именно она, если уж сопоставлять музыку и математику, наиболее близка структуре метрики музыкального искусства, а вовсе не школьная геометрия или школьная теория чисел (арифметика). Я бы хотел обратить внимание теоретиков также на другие отделы высшей математики в связи с проблемой континуума и оценить красоту аналогии, которая с таким блеском и артистизмом была проведена еще в начале XX века О. Шпенглером. (См.: Закат Европы, пер. К.А. Свасьяна, т. 1. — М., 1993. С. 212–213.) При этом речь не идет, ни в коем случае, о применении «математических методов» в описании музыкальных закономерностей. Применение таких методов, скорее, разрушает специфическую строгость гуманитарного исследования. Наоборот, речь идет о метафорических «поэтических» аналогиях, помогающих увидеть экзистенциальное единство науки и искусства. Но также и интуитивное единство их конструктивных идей. На возможность и даже необходимость использовать язык как поэтическое, метафорическое описание явлений, недоступных непосредственному наблюдению в физике высоких энергий обращал внимание Н. Бор. (См.: Бор Н.. Атомная физика и человеческое познание. — М., 1961.) Тем более уместны тонкие метафоры из области естественных и точных наук по отношению к искусству, если мы пользуемся ими, отдавая себе отчет, что речь идет о параллелях креативно-образного характера. Это не исключает, между прочим, возможную точность метафор или, наоборот, возможную их поверхностность.

[31] Последняя опубликованная при жизни замечательного ученого работа, которую он сам был уже не в состоянии подготовить ни к докладу на конференции, ни к печати. Подготовку эту проделал автор настоящего исследования по желанию автора, доклад на конференции был прочитан в отсутствии автора, редактирование осуществила И. Барсова. После смерти М. Харлапа был издан полный вариант этой статьи: Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная академия. — 1997. № 1, 2. Подготовка текста М. Аркадьева.

туры, понимаемой как система чередования между собой более «тяжелых» и более «легких» моментов. Если соотношения длительностей оказываются средством выявления соотношений звуков по их психологической, аффективной весомости, то тем самым открывается путь к пониманию возможности агогических отклонений... Временные соотношения можно варьировать как угодно сильно, если при этом акцентные, «весовые» соотношения достаточно ясно выражены другими средствами. Секрет ритмической ясности при таких деформациях, очевидно, заключается в сохранении того же акцентного инварианта, *тех же уровней весомости*. Интуитивное понимание нотных величин как указаний на такие уровни заставляет иногда композиторов нарушать традиционные правила музыкальной орфографии и предполагаемые этими правилами арифметические соотношения. ...именно представление о чисто психологической весомости звука побудило Рахманинова нотировать фигурации фортепианной партии Второго концерта в одних случаях восьмыми, в других — шестнадцатыми, причем в метрической доле (половинная нота) число восьмых может доходить до 9, а число шестнадцатых падать до 7... странные 8 шестнадцатых на четверть имеются в «Дон Жуане» Р. Штрауса... Из последних примеров видно, что соблюдение указанных в нотах длительностей иногда оказывается не только не нужным, но и вообще *невозможным*. Конечно, в огромном большинстве случаев такое арифметическое соблюдение возможно, но при этом оно будет восприниматься как «не музыкальное». *Но необходимо осознать, что обычная теория просто пренебрегает фундаментальным противоречием между весовыми и временными представлениями, противоречием, существовавшим еще со времен развитой барочной нотации...* специфически музыкальный метр — такт со всеми его делениями и подразделениями в отличие от средневековой мензуры служит для измерения только собственно музыкального, внутреннего времени. По отношению к физическому времени эта «линейка» оказывается резиновой, способной как в целом, так и в отдельных частях растягиваться и сжиматься в самых широких пределах»[32].

Подытоживая высказанное М. Харлапом рассуждение, я предлагаю для определения новоевропейской акцентной музыкальной ритмики ввести более точное понятие — **гравитационная ритмика**[33]. Длительности — на самом деле не длительности, а «весомости», но, повторно, изменение этого термина я считаю слишком радикальным, оно не приживется. Вместе с тем необходимо просто помнить об условности понятия «длительность». Метр в этой системе — гравитационно-пульсационный континуум или гравитационное время-пространство[34], где любой пульсационный элемент (место, топос, *доля*[35]), «элемент весомости» этого «поля», вне зависимости от того, звучит он или нет, соответствует «стоимости» или «длительности» звука или паузы в прежней терминологии. Время-пространство — именно в таком порядке понятий, так как качественно-временная, процессуальная сущность этого континуума для нас принципиальна. *Это не континуум «длительностей»*[36], *а **континуум-дление**, если говорить о темпоральном аспекте, и **континуум «весомостей»**, если речь идет об гравитационном*[37].

Как видим, предлагаемый мной способ описания является, на самом деле, просто более последовательным проведением фундаментального гравитационного принципа Римана. Отличие состоит, во-первых, в приписывании соотношений «легкое-тяжелое» метру, понятому не как воплощение регулярности гармонических каденций, а как автономный пульсационный континуум, во-вторых, я приписываю эти качества не только метрике, но всей новоевропейской ритмике как таковой.

---

[32] Харлап М.. Нотные длительности и парадокс их реального значения. (Заметки о специфике музыкального времени и его нотации.) // Ars Notándi. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского, сб. 17. — М., 1977. С. 83–84.

[33] Обращаю внимание на удивительную параллель между гравитационной природой новоевропейского музыкального времени и вообще значением теории тяготения для этой культуры. От фундаментальных открытий Ньютона это привело к Общей теории относительности Эйнштейна, являющейся и теорией гравитации, и теорией пространства-времени. Парадокс заключается в том, что новоевропейская музыка в своем глубинном отношении ко времени *опередила* временны́е и гравитационные открытия XX века. Подробнее об этом культурном парадоксе и возможности его разрешения см.: Аркадьев М.А. Временные структуры... С. 100–101.

[34] Идеальным здесь был бы термин Бахтина «хронотоп», если бы не его загруженность совсем другими ассоциациями. Метр как «гравитационный хронотоп» — очень точное понятие. Предлагаю его на обсуждение.

[35] Понятие «доля» в применении к метру на самом деле из всех применяющихся в стандартной теории понятий наиболее точно выражает сущность гравитационной метрической структуры. Метрическая доля, доля времени, мыслимого как бергсоновское «дление», должны пониматься так, как нам обычно и хочется их понимать —на долю времени может приходиться либо пауза, либо звук. Надо признать, что последовательность живых пульсирующих долей *независима* от звукового наполнения, континуальна и не хронометрична по природе. «Доля» — это именно гравитационное место, топос, но не абстрактное место и не отвлеченный топос, а элемент непрерывного и живого временно́го потока, несущего на себе звуковую конструкцию и взаимодействующего с ней.

[36] Еще и еще раз напомню, что музыкальное время не хронометрично и не метрономично. Я предлагаю свой термин — «хроноартикуляционная структура». Артикуляция времени не предполагает его измерения в обычном смысле этого слова. О природе счета долей мы уже говорили.

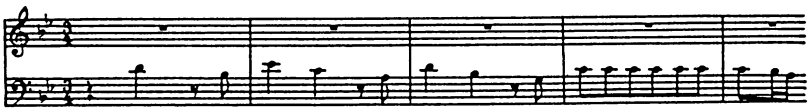
[37] Подробнее о понятиях «длительность» и «дление» см.: Аркадьев М.А.. Временные структуры новоевропейской музыки. С. 9.

Временные отношения в этой системе носят не количественный, но качественный, иррациональный, принципиально агогический характер. Агогика, рубато, вариантность временны́х соотношений — не эксцессы, а фундаментальное свойство этой системы. Эксцессом в этой системе будет именно «метрономичность» исполнения. Одно из устойчивых недоразумений музыкального сознания заключается в отождествлении метричности и метрономичности. Это отождествление встречается даже у самых крупных музыкантов, например у Г. Нейгауза. Предлагаю четко различать эти понятия. С точки зрения природы нововременного метра, ***метроном аметричен***, а не только «аритмичен», как справедливо говорил Г. Нейгауз. Потому и невозможно играть под метроном, что он нарушает агогическую природу гравитационного *метрического* континуума. Метроном не метричен, а хронометричен. Природа же хроноса и метра *в музыке* прямо противоположна природе физического времени и его измерения, за исключением одного объединяющего момента — непрерывной структуры. Правда, современной физике не чужда идея квантования времени. Но это уже совсем другая история.

Фундаментальная структура ритма выразима именно как взаимодействие незвучащего экспрессивного континуума с его пульсационной структурой и «брошенных» на него звуковых образований. Вся сопротивляемость, осязаемость и гибкость временной ткани определяется здесь жизнью «незвучащей» материи, незвучащего «времени-энергии», которую необходимо сотворить и как непрерывность, и как пульс. Все *accelerando* и *ritenuto* осуществляются на уровне незвучащего пульса — это принципиальное требование нашему слуху, нашей креативности и «исполнительскому порыву».

Что означает это требование креативной работы с «незвучащей материей»? Ни что иное как внимание к *дирижерскому* прочтению текста, необходимость «отслаивания» в сознании исполнителя «внутреннего дирижера» от самого процесса звукоизвлечения. Это, между прочим, совершенно не отвлеченное, а сугубо практическое, чисто профессиональное требование. Только обладая в сознании двумя независимыми структурными рядами, вернее двумя пластическими и выразительными потоками — незвучащим и звучащим, исполнитель обретает возможность воплощать всю полноту их взаимодействий. Дирижерское искусство, фигура дирижера оказывается глубинно репрезентативной для всей западноевропейской музыкальной системы. Дирижер как высший тип музыканта-исполнителя, не издающий *ни одного звука* в процессе исполнения, — зримая материализация незвучащего экспрессивного континуума. Он и появился в истории развития исполнительства как воплощение двойственной природы музыкальной материи. Структура дирижерской мануальной техники, структура дирижерской сетки, поиски пластического образа которой осуществлялись на протяжении всего XIX столетия, представляет собой реализацию экспрессии, непрерывности, пульсационности и агогичности временно́го потока. «Философия дирижирования» приобретает в связи с этим особую строгость. Дирижер действительно оказывается некоей «*метафизической*» фигурой в том смысле, что репрезентирует глубинную временну́ю структуру музыкального процесса, саму незвучащую природу музыкального времени.

Все паузы получают свою реальность и семантику, всю свою тематичность только как *следствие* внутренней жизни «незвучащего» на протяжении всего произведения. Паузы — лишь *просветы* «незвучащего» в ткани музыкального развертывания. Рассмотрим с этой точки зрения несколько примеров:



В соль-минорной фуге из 2-го тома WTK мы обнаруживаем, что мотив четвертной ноты, тон *d* взят *изолированно* на второй доле трехчетвертного такта, в котором на первой доле — *пауза*. Благодаря соотношению между первой в буквальном смысле «незвучащей» долей и тоном обнаруживается внутритактовая функциональная структура. Первая доля должна быть для нас (момент долженствования здесь связан с исполнительским заданием, выраженным в тексте) *тяжелее второй*. И она реально тяжелее в тернарной пульсационной структуре, которую мы продуцируем, конституируем нашим целостным музыкальным слухом несмотря на несомненно интенсивное, риторическое произнесение звука *ре*. Невнимание к этому конфликтному соотношению уничтожило бы весь напряженный экспрессивный смысл темы.

Уточним еще раз — в каком смысле первая доля этого такта тяжелее? Первая доля — это как бы точка притяжения, *гравитирующая* зона во временно́м потоке, который мы воспринимаем только в том случае, если одновременно творим его нашим внутренним интенциональным

слухом, опирающимся на авторскую запись. Конечно, для слушателя, не знающего баховской записи и потому находящегося в пассивной позиции, эта структура не будет воспринята вплоть до появления других голосов, которые «озвучат» тяжелую долю такта.

Разве из этого следует (и здесь мы вновь возвращаемся к проблеме «предрассудков»), что начальное взаимодействие акцентов — внутреннего незвучащего гравитационного и звучащего динамического — менее *реально*? Допустить такое невозможно просто из элементарного уважения к намерению композитора, выраженного в нотном тексте. Более того, я полагаю, что мы имеем дело здесь *с тематической функцией паузы*. Здесь тематично, не только *соотношение* паузы и тона, но упругое столкновение как бы *двух независимых сингулярных мотивов — экспрессивной паузы и риторического возгласа*. Подробность работы Баха с паузой, которая, еще и еще раз подчеркнем, является только «просветом» незвучащего континуума, раскрывается *в различной функции* первого и второго паузированного момента в рассматриваемой теме. Синкопированный тон *d* связан не только с первой паузой в такте, но и с последующей, энергично вторгающейся своим акцентированным упругим молчанием, и «срезает» его звучание. Мало того, что тем самым тон оказывается в напряженной пульсирующей среде и начинает с ней интенсивно взаимодействовать. Мало того, что эта двойная связь обнаруживает сам факт непрерывности временно́го потока как бы еще до и независимо от «брошенного» на него звукового материала. Структура происходящего здесь определяется тем, что первая пауза — тематична, сингулярна, представляет собой *паузу-мотив*, а вторая пауза — нетематична, несингулярна и несет амбивалентную функцию разрыва-связи в потоке развертывания. Благодаря интенсивности этой паузы произнесение следующего далее квартового мотива становится упругим и оформленным. Эта пауза-«восьмушка», благодаря тому, что находится на третьей, относительно неустойчивой доле такта, становится точкой упругого отталкивания для этого ямбического возгласа. Еще один уровень пульсации проявляет себя в озвученном виде в четвертом такте темы — это «осевой» пульс восьмых, данный здесь в виде пульсирующей звучащей точки (звук *c*).

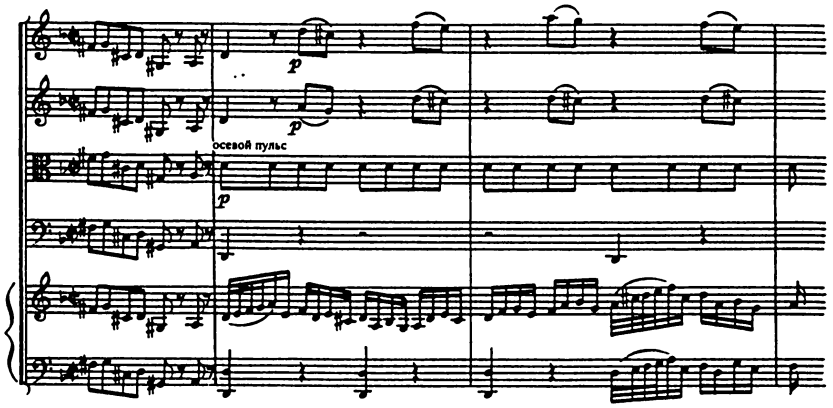
В приведенном примере обнаруживается основной тип пульсации, присущий не только музыке Баха, но характерный и для барокко в целом. Он генетически восходит к мензуральному времяизмеряющему пульсу. Это — внутритактовый мелкий пульс, который я предлагаю называть осевой пульсацией или осью непрерывного пульса. В отличие от мензурального пульса, служащего средством количественной соизмеримости дискретных длительностей, здесь внутритактовая пульсация образует экспрессивную структуру непрерывно развертывающейся временно́й ткани, с которой начинает интенсивно и конфликтно взаимодействовать линеарная мотивная ткань. Можно говорить о проявлении особого типа барочного «незвучащего» времени, отличающегося и от классического, и от романтического стилистического типа.

По поводу моего утверждения может возникнуть вопрос о наличии здесь именно «незвучащего» временно́го континуума, ведь в данном примере очевидна именно «звучащая» форма.

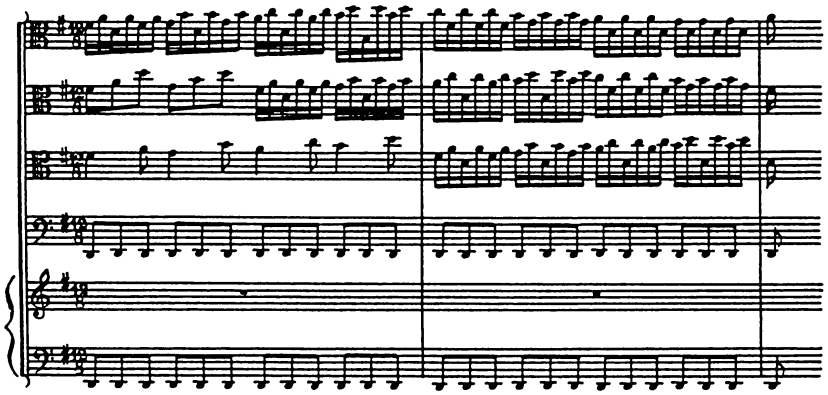
Принять отвлеченно, теоретически необходимость такого понимания пульса не просто. Я предлагаю прежде всего вслушаться и, внутренне управляя пульсом и временем, исполнить эту тему во всех ее интенсивных интонационных и метроритмических связях, пытаясь максимально адекватно воссоздать внутреннюю форму, заложенную в авторском нотном тексте, пытаясь услышать разные пульсационные варианты.

Тогда становится очевидным, и дальнейшее изучение творчества Баха это подтверждает, что постоянный внутренний пульс, в данном случае — восьмых, сосуществующий с пульсацией четвертей и возникающий уже в момент выписанной начальной паузы, доминирует в баховской ткани, организует внутреннюю аффективную жизнь временно́й материи, ее экспрессивную непрерывность. Он только проявляет себя в звуковой форме, на самом же деле существует как реальность **до этого**. Осевой пульс выходит из виртуального состояния благодаря нашему креативно-интенциональному усилию еще до его озвучивания в интонационной ткани, становится реально присутствующим и структурно необходимым для баховской ткани именно в своей уже развернутой во внутреннем слухе «незвучащей» форме.

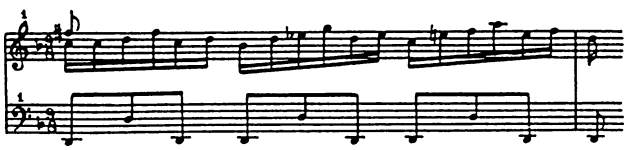
Проявление время от времени в звучании, как бы «всплывание» на звуковую поверхность постоянно присутствующего внутреннего осевого пульса вообще характерно для Баха, особенно в камерных, оркестровых и хоровых произведениях, где та или иная группа инструментов может в какой-то момент взять на себя функцию осевого пульса, как например, в первой части Концерта ре минор для клавира и оркестра:



или в финале Бранденбургского концерта № 3:



В клавирной музыке, где возможности такого «звучащего» проявления осевой пульсации гораздо более ограничены, типичный пример — Прелюдия из Английской сюиты ре минор:



Подробнее об осевом пульсе будет идти речь в следующем разделе, посвященном анализу хроноартикуляционного языка Баха. Сейчас мне важно продемонстрировать основные особенности ритмического процесса нововременной музыки на различных примерах.

Что касается Баха и того, как в его ткани проявляются типичные для барокко черты, здесь я хотел бы добавить еще несколько соображений. Одно из них заключено в выдвинутой мною гипотезе о том, что структура музыкального времени в «незвучащей» форме аналогична структуре барочного пространства, выраженного, в частности, в архитектуре, в «динамической» ветви барокко, и в музыке проявляется уже на «молекулярном» уровне ткани, который в нашей работе является основным уровнем рассмотрения.

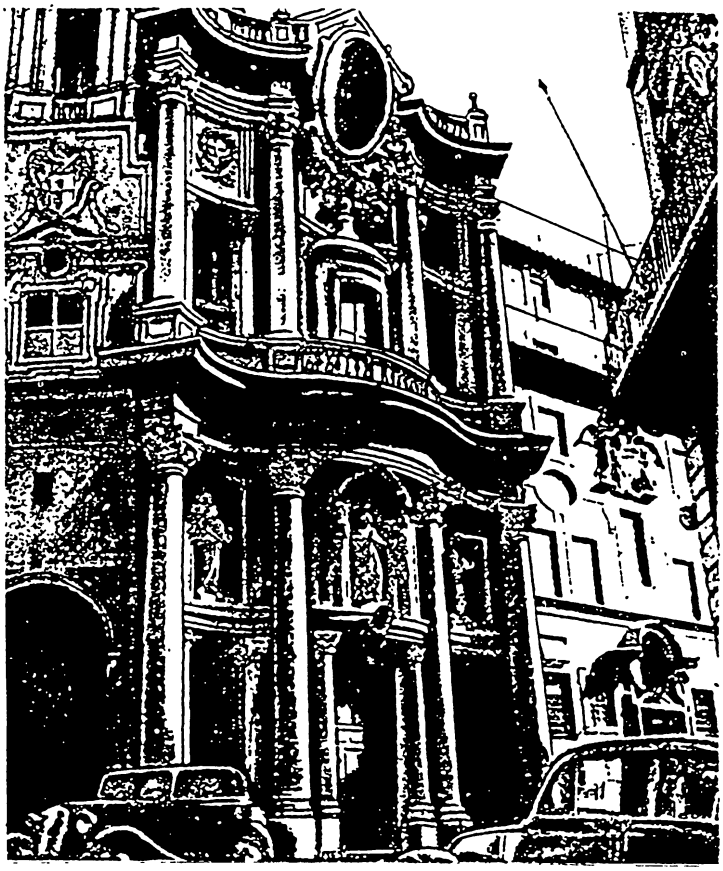
В качестве наиболее характерного и яркого примера динамики барочного архитектурного мышления рассмотрим знаменитый фасад церкви Сан Карло алле кватро фонтане Франческо Борромини в Риме.

Вот что пишет о нем З. Гидион[38]: «Стена собора... выражает движение. Отдельные фрагменты фасада не отделены друг от друга; непрерывная цепь связующих элементов пересекает их... все это создает впечатление движения... Не просто отдельный элемент, но вся стена была трактована посредством волнообразного движения; волнистая поверхность... явилась великим изобретением Борромини.

...В настоящее время легко различить те силы, которые проявляются во всем архитектурном облике Сан Карло, в напряженности стен, в разрывающих плоскость стены нишах, в гармонии контрапунктирующих элементов».

---

[38] Гидион З. Пространство, время, архитектура. — М., 1984. С. 86–87.



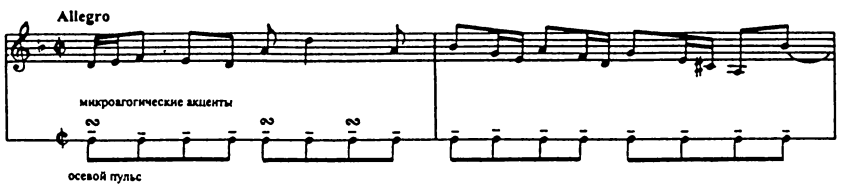
Р. Арнхейм[39] замечает: «...Борромини, ...для того чтобы оживить архитектурную форму, использовал противоположные отношения выпуклой и вогнутой поверхности. ...По-видимому, внешнее пространство, вступая в соприкосновение с плотным массивом здания, оказывает сопротивление энергичной форме архитектурного сооружения».

В этом рассуждении Арнхейма нам важен не только момент, связанный с конкретным анализом архитектурной формы, но и сам методологический ход, позволяющий более строго проводить аналогии между структурой музыкальной ткани и архитектурой. Имеется в виду базовое различие в современном архитектуроведении пустого пространства и массы, а также их активного взаимодействия. Как раз Арнхейм один из первых указал на реальность воздействия пустого пространства на воспринимаемую нами внутреннюю жизнь архитектурных и скульптурных форм.

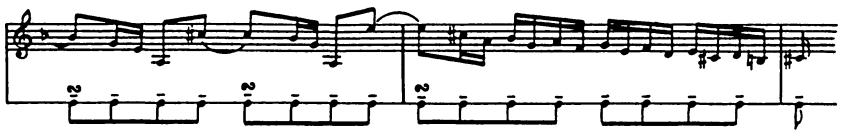
Таким образом, оппозиция «пространство-масса» в архитектуре аналогична оппозиции «незвучащей» и «звучащей» материи в музыке. Разница заключается в том, что «незвучащий» временно́й континуум в музыке еще более активен, сложно организован и дифференцирован по сравнению с пустым архитектурным пространством. Но системное сходство позволяет проводить серьезные, структурно обоснованные параллели.

Возвращаясь к конкретным особенностям барочного пространственно-временного мышления, я хочу обратить внимание на тонкую форму временны́х модификаций в баховской ткани.

В 1-й части ре-минорного клавирного Концерта первое проведение темы tutti в унисон пронизано двухуровневой формой осевого пульса, причем непрерывный пульс восьмых доминирует, что показывает всё развертывание части. Вследствие этого возникает конфликтная структура:

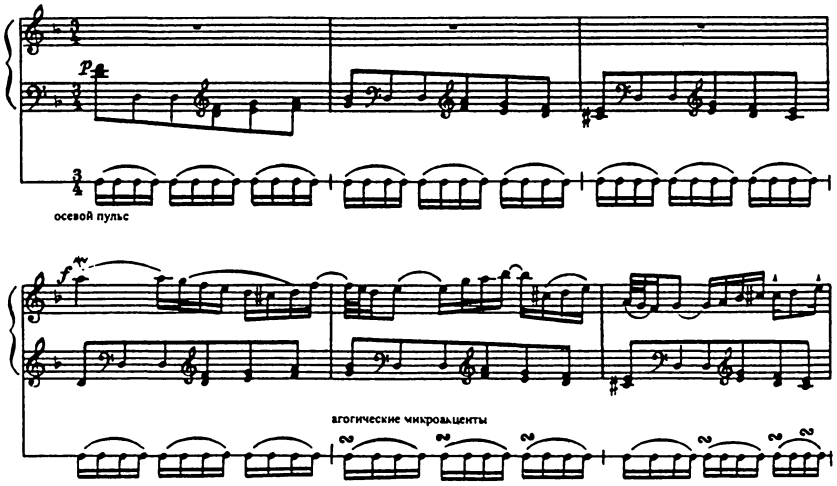


[39] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974. С. 237.



Существенно, что в моменты синкоп конфликтное напряжение достигает такого уровня интенсивности, что мы ощущаем, как в точках метрических гравитационных устоев (благодаря скрытому осевому пульсу и синкопам это ощущение тяготения переживается в момент каждого нечетного пульса восьмых) время растягивается, возникает агогический микроакцент, сосредотачивающий в себе колоссальную энергию. Микровременная континуальная структура как бы искривляется, перестает быть «евклидовой», уподобляется структуре архитектурного пространства Борромини.

Аналогичная феноменологическая структура обнаруживается во второй части «Итальянского концерта», сопоставление которого с итальянским барокко представляется еще более оправданным:



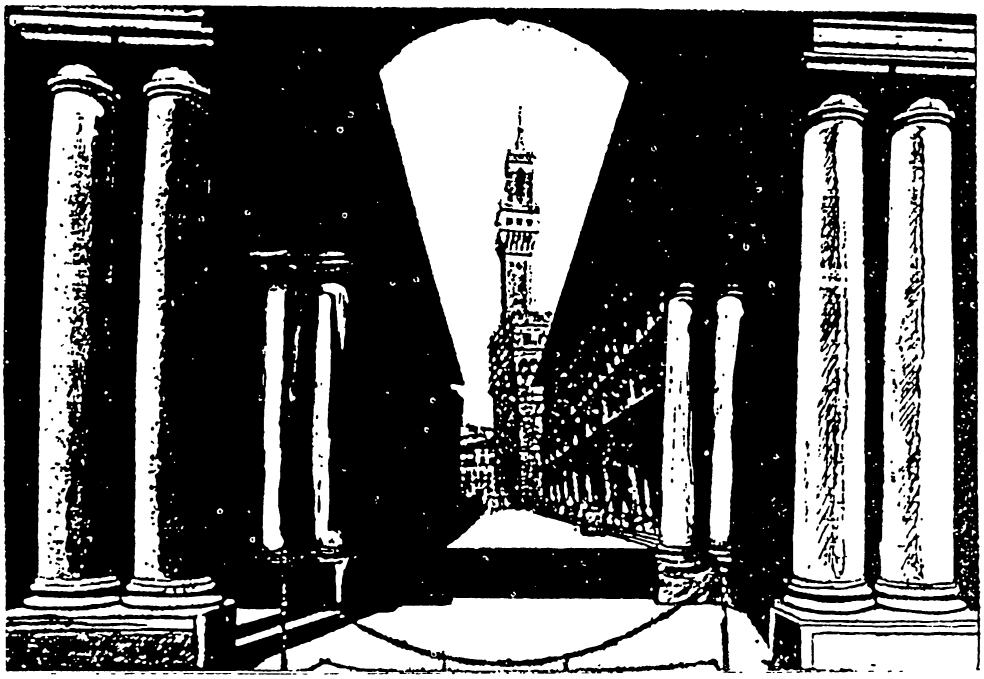
Здесь осевая пульсация отнюдь не совпадает с акустически слышимой — знаменитый пульс восьмых в этой части внутренне пронизан напряженным «незвучащим» пульсом 16-х, на которых «держится» вся изощренная орнаментальная ткань, изложенная экспрессивными пластическими 32-ми и синкопами. Здесь тоже почти в каждой точке возникают временны́е аномалии — агогические «искривления», превращающие экспрессивную временну́ю структуру этой части в прямой аналог волнообразному, предельно напряженному пространству барокко.

В упомянутой части «Итальянского концерта» звуковая ткань обнаруживает еще одну неожиданную аналогию с барочными архитектурными мотивами. Остинатный мотив двух повторяющихся восьмых в басу представляет собой, по моему мнению, прямое соответствие *мотиву сдвоенной колонны*, характерному для итальянского барокко и благодаря которому выявляется напряжение и экспрессия барочного пространства.

Всю структуру этой части можно уподобить улице Уффици во Флоренции, построенной Вазари. Она представляет собой «шедевр глубокой барочной перспективы» (З. Гидион), созданной чередующимися парными колоннами и пилястрами, причем в перспективу включена башня синьории.

Созерцание улицы с парящей и доминирующей в этом уникальном ансамбле башней — причем созерцание в динамике движения, в процессе прохождения, приближения к ней — точно соответствует развертыванию баховской звуковой конструкции. Движение терциями в среднем голосе — это тихие шаги прохожего, мотив ostinato восьмых в басу повторяющихся, как капли времени, что парадоксально символизирует неотвратимость вечности, — это сдвоенные колонны с их пространственно-энергетическим напряжением и мистической барочной символикой, а парящая, насыщенная одиночеством и сдержанной медитацией мелодия подобна созерцаемой башне флорентийской синьории.

Подобные структурно-семантические параллели возникают, конечно, не потому. что их специально задумывал композитор. Бах не видел улицу во Флоренции. Но так проявляется природа ментальности — бессознательной, интерсубъективной структуры культурного мышления.



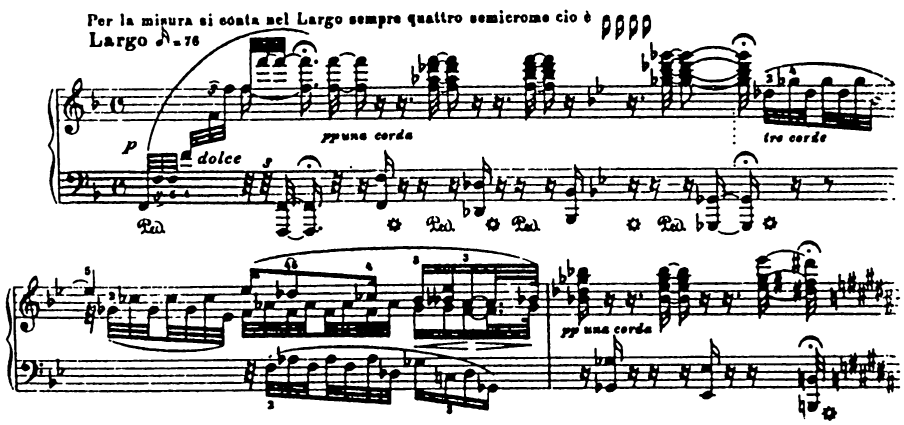
Барокко обладает некоторыми собственными «архетипами коллективного бессознательного» (я намеренно варьирую здесь К.Г. Юнга), общими для большинства творящих в рамках этой эпохи. Неожиданное совпадение структуры раннего итальянского архитектурного барокко со структурой позднего немецкого музыкального барокко на самом деле не случайно и демонстрирует ментальное стилевое единство, которое не до конца осознавалось самими творцами.

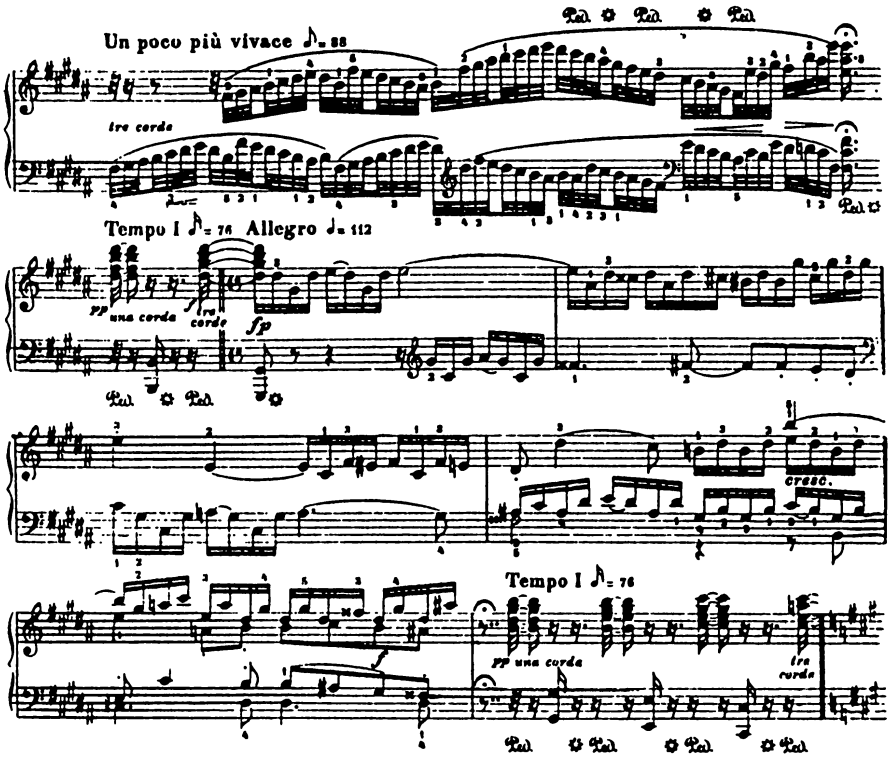
Таким образом, давая эскизную общую характеристику барочного музыкального времени, можно сказать следующее: оно характеризуется высокой экспрессией и напряжением, доминирующая пульсационная выдержана в форме мелкой внутритактовой пульсации, обозначенной как осевая пульсация.

Мотивная полифоническая ткань находится в постоянной напряженной борьбе с осевой пульсацией — чем интенсивнее линеарная энергия мелоса с его сложной микромотивной структурой, тем сильнее гравитационное сопротивление пульсирующей временно́й среды. Временна́я ткань становится здесь как бы напряженно выгнутой, искривленной подобно барочному пространству. Чем изощреннее линеарная орнаментика мелоса, тем сильнее экспрессивная «выгнутость», выраженная в микроагогических и акцентных аномалиях временно́го потока в каждой его гравитирующей точке.

Взаимная насыщенность, плотность, сопротивляемость «незвучащего» временно́го потока и микромотивной ткани переживается реально и в некоторые моменты достигает уровня, когда предельная экспрессия становления, данная в креативном усилии музыканта, соответствует барочной символике страдания.

Идея осевого пульса как способа работы с незвучащим континуумом позволяет перейти мне к анализу примера из Largo Сонаты ор. 106 Бетховена.





Пример уникален для истории европейского нотного письма тем, что Бетховен собственной рукой — словами и длительностями — указал здесь «незвучащий» внутритактовый уровень осевой пульсации. Отвлечемся от интересного самого по себе факта уникальности этих указаний и зададим вопрос — для чего, собственно, это сделано Бетховеном? Ответ не вызывает сомнения: для реализации *синкопирования* на микроуровне ткани, при сохранении возможности тонкой агогики исполнения. Вот уж, действительно, образец «музыки на бумаге», не уступающий даже Веберну в изощренности и «смягчении ритмических переходов», по выражению Стравинского. В конце эпизода (Tempo I) — пауза на тяжелой доле такта в момент полной смены темпа, да еще с ферматой, и с продолжением синкоп шестьдесят четвертыми на фоне «незвучащего» пульса шестнадцатыми. Насколько для Бетховена был тематически важен этот синкопированный ритм, насколько он мало в этом отношении заботился о слушателе, и насколько он полагался на эффект «музыки на бумаге», направленный на преобразование исполнительского процесса, — говорят приведенные выше последние такты финала «Hammerklavier» (см. стр. 11).

Мало того, что эти синкопы в такой темповой и гармонической ситуации почти невозможно услышать и записать под диктовку. Но они, эти сверхнапряженные синкопы, поставлены Бетховеном в момент *заключительного каданса громадного сонатного цикла*. Речь идет действительно об удивительном случае, понятном только в горизонте исключительной тематической значимости синкоп в «Hammerklavier».

В этих примерах я пытался продемонстрировать общие особенности уникальной по структуре метроритмической системы Нового времени. Но необходимо сказать, что несмотря на свою уникальность и связанность с конкретной культурно-исторической эпохой новоевропейское музыкальное мышление в наше время носит характер почти универсальный, пронизывая собою все уголки мира. Трудно сейчас найти культуру, которая так или иначе не испытала на себе, пусть неосознанного и косвенно, сильнейшее влияние европейской музыкальной мысли.

Музыкальная временна́я структура, которая в данном анализе предстает как взаимодействие «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи, не представляет собой, как уже говорилось, нечто «*уже данное*» и «*уже существующее*». По сути всю временну́ю структуру музыки можно представить как некую виртуальность, которая только *имеет шанс на бытие*, и впрямую зависит от уровня творческого усилия исполнителя. Причем здесь речь идет не о тривиальной необходимости «озвучить» нотный музыкальный текст, а о подлинной экзистенциальной драме, неком стоянии в точке бытия-небытия, без которого невозможно музыкальное *событие*.

Структура времени не возникнет, если усилием исполнительской воли не будет порождена во всей своей сложности и многопорядковости в данном акте *исполнения*. А это зависит также и от того, что отличает подлинное музыкальное событие от обыденного, инерционного музицирования. Различие подлинного и неподлинного здесь носит принципиальный характер. Подлинное «метафизическое» в исполнительстве рождается из той же самой точки, что и подлинное в ком-

позиторском творчестве — из точки «Ничто» (das Nichts), из того «просвета бытия», где у творца уже нет и не может быть опоры в сущем, то есть из первичной точки онтологического ужаса (die Angst)[40] и фундаментальной свободы. Обыденное в искусстве, что может выглядеть вполне респектабельно — творится из «чего», из «материала» в широком смысле этого слова — из всего того, что для музыканта близко, знакомо, сподручно, из того, за что он может всегда «уцепиться».

Подлинное же и уникальное — Творение из Ничего; и материал — эмоциональный, психологический, структурный, звуковой, инструментальный и так далее — только скрывает под собой метафизическую драму творца, которая является выражением фундаментальной необеспеченности человеческой экзистенции. Это, вспоминая Сартра[41], можно назвать фундаментальным креативным проектом, проектом креативной божественности. Это источник той совершенно специфической гордыни европейского художника, с которой всегда так трудно было ужиться христианской культуре. Последнее рассуждение так же верно для Бетховена, как и для Стравинского или Штокхаузена. При всем внешнем благочестивом протестантизме Баха, неимоверность его творческой силы только с расстояния могут показаться бюргерски-смиренными.

Этот «инфернальный» или, как сказал бы Гёте, «демонический» проект, однако, имеет свое, фундаментальное же ограничение, что только и позволяет понять структуру креативной экзистенции. Данное ограничение связано с ответственностью и глубинным смирением мастера как перед трансценденцией так и перед искусством, к которому он принадлежит, парадоксальным образом его «неантизируя» (радикально отрицая и преобразовывая) (Сартр). Это отнюдь не ответственность перед чем-то внешним, ведь как Трансценденция, так и Ремесло для Мастера — вещь интимная и носит глубоко противоречивый экзистенциальный характер.

Парадоксальная структура особенно проявляется в подлинном исполнителе, который, выходя на сцену, должен быть одновременно и полностью свободным, творческим существом — то есть творить из Ничего, воплощая фундаментальный проект, радикальное трансцендирование, и вместе с тем должен быть носителем уже написанного произведения, сотворить и породить которое он должен во всех неизмеримо сложных его подробностях, осуществляя фундаментальную ответственность. Исполнитель на сцене должен совершать опасный, парадоксальный и ничем не обеспеченный акт — именно потому, что он, будучи проводником Священного, сам, однако, не Бог. Этот акт несет в себе постоянный экзистенциальный риск, и стремление избежать его таит трудно уловимую, но, тем не менее, глубокую опасность для произведения. Музыкант, переставая идти на риск, может тем самым забыть о Священном, о Бытии, которое ему приоткрывается только в пограничном опыте Ничто, в том самом опыте о котором Пастернак говорил как о «полной гибели всерьез», а Рильке как об ужасе при встрече с ангелом — «Ein jeder Engel ist schrecklich» — из 1-й и 2-й Дуинской элегии:

Ибо сама красота —
только вестница страха, уже нестерпимого сердцу.
Ею любуемся мы, ибо, надменная, нас пощадила. Каждый ангел ужасен.

В этой пронзительной парадоксальности, где отрицание и позитивность равномощны и одновременны в своих проявлениях, только и может родиться то, что новоевропейская культура называет творчеством.

---

[40] Хайдеггер М. «Что такое метафизика в кн. «Время и бытие». М. 1993. С. 16–41.
[41] Сартр Ж.П. Бытие и Ничто. М. 2000.

ХРОНОАРТИКУЛЯЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. БАХА.

Теперь я приступаю к анализу временны́х и артикуляционных закономерностей в музыке И.С. Баха — высшего представителя барокко, в котором сконцентрировались и достигли полного выражения все особенности великой эпохи новоевропейской музыки.

На конкретном материале я попытаюсь применить основные принципы, в общем виде изложенные выше. В мою задачу будет входить анализ, в основном, клавирного творчества Баха (с особым вниманием к Гольдберг-вариациям, новый тип редакции которых я предлагаю. Речь пойдет в первую очередь об основных особенностях взаимодействия «звучащей» и «незвучащей» основ, о роли амбивалентных мотивно-артикуляционных структур — всё это с учетом принципа креативности, то есть неотделимости исполнительского и аналитического подходов.

Я думаю, не вызовет споров предположение, что рассмотренные выше общие законы временно́й ткани новоевропейской музыки XVII–XIX вв., то есть законы взаимодействия «звучащей» и «незвучащей» основ не исключают того, что каждая из эпох — барокко, классицизм, романтизм — обладают своей специфической формой как собственно «незвучащего» пульсационного континуума (времени-энергии), так и формой их взаимодействия[42]. Кажется вполне вероятным, что подобное предположение будет верным и в отношении индивидуальной манеры композитора.

Таким образом, творчество Баха будет исследовано на нескольких уровнях, представляющих: 1) общие закономерности новоевропейской музыки; 2) общие закономерности барочной музыки; 3) закономерности, отражающие специфику баховского творчества вообще; 4) закономерности, специфичные для баховской клавирной музыки, конкретно воплощенные как в «Гольдберг-вариациях», так и в некоторых других цитируемых по ходу изложения сочинениях.

В качестве конкретного результата проведенной работы я представляю не только аналитический материал, выраженный на вербальном языке, но и нотный текст в виде особого типа редакции «Гольдберг-вариаций», который предлагаю назвать ***«синтетическим уртекстом»***.

Редакция представляет собой по замыслу трехслойную структуру, в которой каждый следующий слой отличается от предыдущего более сложной формой внесенных в него обозначений.

Первый слой — это *оригинальный уртекст* Баха, который, по моему мнению, вообще всегда должен быть включен в издание как основа любой предлагаемой редакции[43]. Это дает возможность самому исполнителю вносить те обозначения, которые он считает приемлемыми.

Второй слой — *«обозначенный метауртекст»* придает «необозначенному» уртексту Вариаций вид уртекста обозначенного. К «необозначенному» типу уртекстов, принадлежат те, в которых почти отсутствуют какие бы то ни были обозначения темпа, динамики и артикуляции. К ним относится, как известно, большинство клавирных уртекстов Баха.

Это значит, что на основании выявления общих артикуляционных закономерностей посредством сравнительного анализа мотивных и артикуляционных структур возможна реконструкция такого баховского текста, который содержал бы в себе исполнительские обозначения *только* в той форме, в какой их употреблял сам Бах.

Я, по возможности, стремился к тому, чтобы облик «обозначенного метауртекста» принципиально не отличался от формы авторских обозначенных уртекстов, и музыкант, знакомый с оригинальными текстами Баха, не испытывал бы ощущения необоснованного внешнего вмешательства и очередного столкновения с тем, что называется «редакторской работой»[44].

Третий слой «синтетического уртекста» («линеарно-аналитический метауртекст») представляет собой дальнейшее усложнение первоначального баховского текста. По своему виду он **должен быть максимально приближен** к тем принципам временно́го и мотивно-артикуляционного развертывания, которые служат главным предметом настоящего исследования. Здесь используются обозначения осевого пульса, примерно в той форме, которая встречается у Бетховена в его барочной стилизации — в Largo 29-й сонаты «Hammerklavier», а также сложная иерархия артикуляционных обозначений — многопорядковых амбивалентных лиг. Их смысл и значение будут подробно рассмотрены. Кроме того, мной использованы знаки, указывающие *начало* и *направление* ямбических мотивных и микромотивных образований.

Все три слоя вместе должны по замыслу составить некое сущностное единство и быть своеобразным музыкальным «кентавром»: служить одновременно *практической* цели овладения пианистом «Гольдберг-вариациями» Баха, основными особенностями баховского хроноартикуля-

---

[42] Подробнее см.: Аркадьев М. Временные структуры...

[43] В данном случае мы использовали издание, вышедшее в 1977 г. в Лейпциге, VEB Deutscher Verlag für Musik.

[44] Среди отечественных редакторов, насколько я могу судить, схожих принципов придерживается С. Диденко.

ционного языка, но также представлять собой зафиксированную непосредственно в нотном тексте *аналитическую работу* автора редакции. Знаки, используемые в данном случае, являются одновременно исполнительскими указаниями и микроструктурным анализом.

Об этом еще будет разговор в процессе изложения, сейчас же я попытаюсь обратиться к основным особенностям временно́го и артикуляционного строения баховской музыкальной речи.

В процессе работы над сочинениями Баха, в процессе исполнительского и интеллектуального вживания в мир его музыки в конце концов приходит осознание, что существуют некие основные законы бытия этого мира, которые едины и существенны для всех составляющих его частей. Прежде всего обнаруживается, что каждое сочинение живет в поле волевого развертывания, в некой пульсирующей среде, внутри которой разворачивают свою энергию элементы звуковой ткани. Эта пульсирующая, своеобразная энергетическая среда, составляющая как бы скрытую жизненную сущность произведения, названа мной **временем-энергией**, или **«незвучащим» экспрессивно-пульсационным континуумом.**

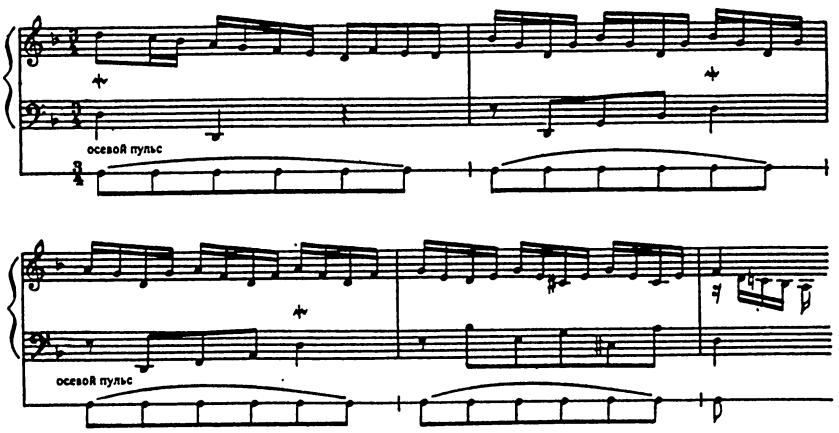
«Незвучащая материя» является «несущим фундаментом» всего потока музыкального становления в его непрерывной и необратимой форме и творится направленной и организованной внутренней энергией и волей музыканта

У Баха первый этап подчинения себе «незвучащего» временно́го потока есть внедрение в него организующего пульса, некоей *живой оси*, на которой будет держаться вся ткань произведения. Этот пульс внутренне присутствует в каждой пьесе, и, в основном, в «незвучащей» форме. Важно, что интенсивность этого пульса определяется исполнительским усилием: музыкант должен почувствовать и воссоздать его как нечто вполне реальное, упругое и независимое, как то, с чем взаимодействует и борется звуковая мотивная и микромотивная ткань.

В связи с этим так важно осознать уже упомянутую форму пульсации у Баха, которую я назвал **«осевой»**, **«осью непрерывного пульса»**, или проще — **«осью непрерывности»**. Каждая замкнутая определенным движением пьеса обладает своей осью непрерывности. Установление оси непрерывности является первым этапом овладения композитором необратимой стихией времени, вместе с тем выражением этой стихии внутри сочинения, так как во взаимодействии с ней проявляет свою акцентную и агогическую инициативу мотивная ткань.

А.А. Александров обратил внимание на то, что основной пульсирующей временно́й единицей обычно служит длительность, по своему достоинству вдвое больше самой короткой, явно превалирующей в данном сочинении[45]. Иначе говоря, если в тексте в качестве самых коротких длительностей господствуют шестнадцатые, то осью станут пульсирующие «незвучащие» восьмые, если преобладают тридцать вторые, то пульсировать будут шестнадцатые и т. д., и т. п.

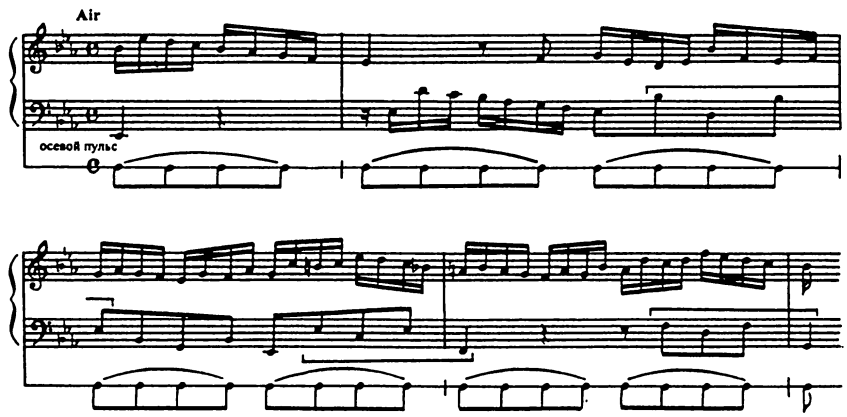
«Осевой» характер пульса проявляется в том, что в подавляющем большинстве случаев пульсируют именно средние по достоинству длительности из представленных в пьесе, как например, восьмые в Прелюдии d moll из II тома WTK:



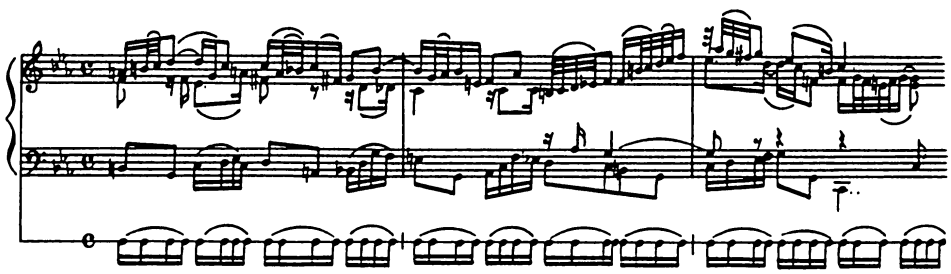
Air Французской сюиты Es dur:

---

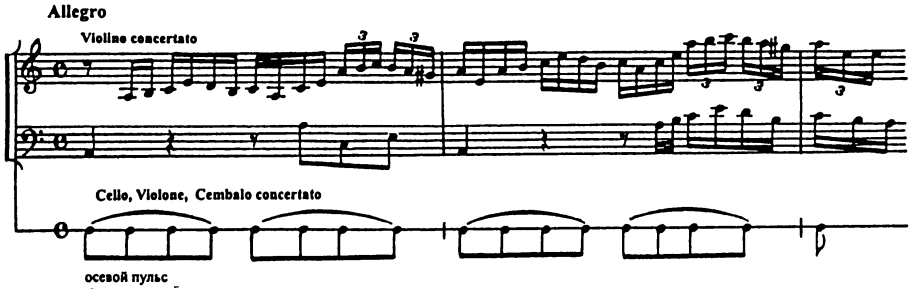
[45] Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений И.С. Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. — М., 1989. С. 123.



Air и большинство пьес в «Гольдберг-вариациях» (в частности, № 13, 25, 28, см. редакцию, 3 слой), или шестнадцатые в Allemande из Французской сюиты c moll:



Этот критерий нужно дополнить для случая, когда частичное или основное звуковое движение идет триолями восьмых или шестнадцатых в нетернарном метре, как в Тройном концерта BWV 1044:



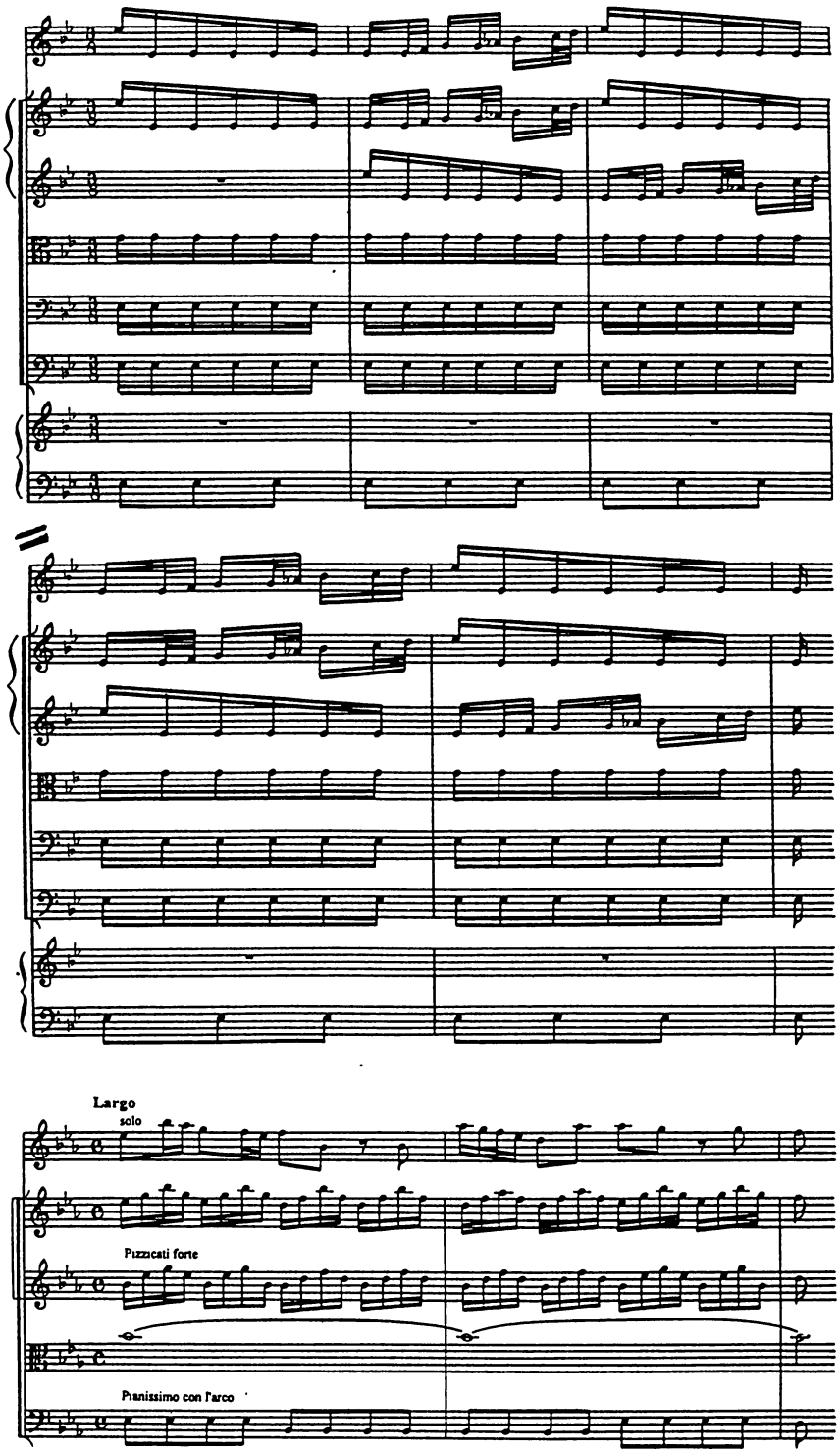
В подобных случаях функцию осевого пульса выполняет длительность, служащая осевой для «нормальных» бинарных стоимостей, в примере такой осью непрерывности будут восьмые.

Ось непрерывности по отношению к стоимостям бóльшим, чем она сама, выполняет функцию экспрессивного насыщения, тем самым делает их внутреннюю структуру полной скрытой временнóй жизни.

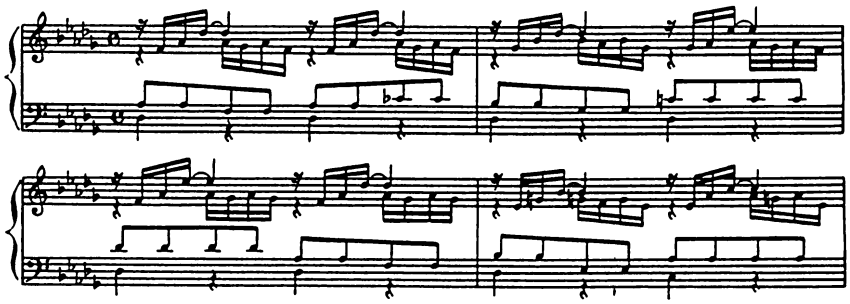
Поиск осевого пульса обязательно должен, кроме всего прочего, опираться на исполнительскую интуицию необходимой стержневой пульсации. К указанным выше критериям, следует добавить еще один обобщающий принцип: соседние длительности *могут служить друг другу осевым пульсом*. Кроме того, возможны случаи, когда наряду с основным осевым пульсом возникает потребность в наличии пульсационного ряда второго плана, что отражает вообще стремление нововременного метра к многоплановости. У Баха — пульс второго плана обычно мельче, чем основной, как например, в 4-й и 7-й вариациях.

Сложность обнаружения и прочтения пульса в самом уртексте состоит в том, что, судя по всему, для Баха было в определенной степени безразлично, проявится ли он непосредственно в звучании и как именно проявится, особенно в сочинениях для скрипки, виолончели solo, или в клавирных сочинениях. Этот мелкий пульс всегда был для него реален и естественен, так как такого рода латентная пульсация связана с традицией организации времени, общей всему современному Баху барокко, особенно итальянскому, которым он так восхищался. Такой мелкий внутритактовый осевой пульс мы встречаем почти в каждой партитуре Вивальди:

Concertato Es dur для скрипки с орк. "II Ritiro", III ч.:



Только опыт исполнительского общения с текстом и пристального наблюдения может нам помочь в осознании реальности этого латентного пульса и его исключительной важности для баховской ткани. При этом Бах, конечно, совершенно не стремится его сознательно скрыть. Во многих клавирных и в большинстве ансамблевых сочинений он его прямо выводит на звучащий уровень, но с нашей точки зрения, это именно выведение на поверхность того, что во внутренней конструкции, в подводной части айсберга существует вполне независимо. Необходимость постоянного его существования в «звучащей» или «незвучащей» форме доказывается особым впечатлением аутентичности ритмической формы, которое мы получаем в тех случаях, когда Бах действительно реализует в звуке внутреннюю пульсационную форму. В этих случаях мы осознаем, что классическая тактовая сетка здесь не применима, и метр себя проявляет на более низком внутритактовом уровне организации. Типичный пример такого рода — Прелюдия Des(Cis) dur из II т. WTK:



Я уже говорил, что присутствие пульса становится особенно явным в оркестровых и хоровых произведениях, где у Баха всегда есть возможность поручить какой-нибудь инструментальной группе функцию мелкого осевого пульса, как например, в упоминавшемся финале 3-го Бранденбургского концерта. В клавирном Концерте d moll непрестанный пульс восьмых, необладающий никакой тематической нагрузкой, то выходящий на звуковую поверхность, то скрывающийся под ней, становится воплощением идеи неостановимого времени человеческих страданий и тревожного, но стоического приближения к вечности и смерти.

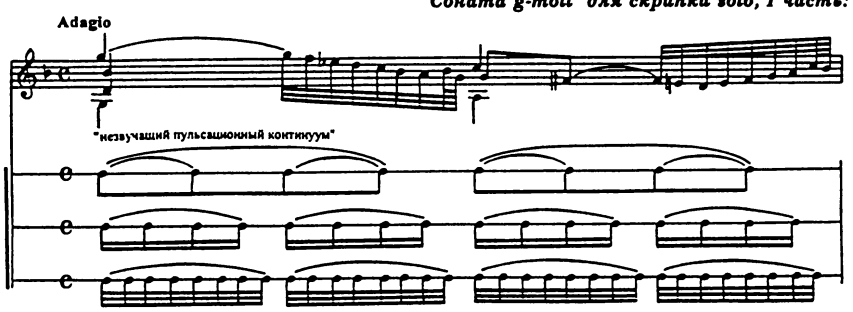
Внесение в непрерывный временнóй поток пульсирующей точки, членящий этот поток на мгновения-импульсы и оформляющий его, я называю первичной артикуляцией (Urartikulation) времени-энергии. Так рождается первоначальная баховская хроноартикуляционная структура, которая будет нести на себе все интонационные конструкции. Внедрение во временную среду пульсационных и мотивно-артикуляционных элементов дробят и оформляют время подобно тому, как дробят и оформляют мрамор удары резца скульптора, только композитор имеет дело с гораздо более подвижным, пластичным и неуловимым материалом[46].

Критерий интуитивно прост: если «внутренний» или «внешний» дирижер начнет, скажем, тактировать в манере классического тактового пульса, то есть с опорой на «нормальную» тактовую долю, и «нормальный» такт, что с формальной точки зрения как будто бы не противоречит тексту, он уничтожит — и мы это сразу безошибочно почувствуем — уникальную барочную форму времени-энергии. Эта форма обнаруживается в присущем ей осевом пульсе. Но кроме того, классическое трактирование может уничтожить и совершенно особый тип напряженного взаимодействия мотивных и микромотивных образований с мелким пульсом, который так характерен для баховского барокко.

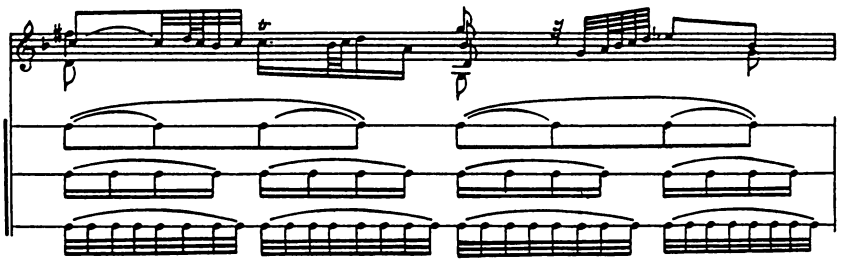
Для музыканта чрезвычайно важно внутренне ощущать, уметь творить, конституировать осевую пульсацию, с которой напряженно взаимодействует артикулируемая мотивная ткань. Ось непрерывности не есть абстракция и не может быть предметом отвлеченного знания. Она есть полноценная музыкально-энергетическая реальность. Здесь мы ощущаем плодотворный конфликт между постоянством и жизненным порывом пульса и тенденции к акцентной независимости линеарно-артикулируемого мелоса.

Особенно очевидна необходимость реализации осевого пульса в его «незвучащей» форме там, где он принципиально *не может* быть выведен на звуковую поверхность — в баховском одноголосии, в начальных проведениях тем в клавирных фугах, нефугированных частях сольных скрипичных сонат и партии или виолончельных сюитах. Кроме того, наличие конфликтных ритмических образований, синкоп и неметрической акцентуации на разных уровнях времени в этих сочинениях является одним из самых сильных аргументов в пользу реальности существования «незвучащего» метрического континуума, без которого эти конфликтные структуры в одноголосии были бы просто невозможны:

Соната g-moll для скрипки solo, I часть:

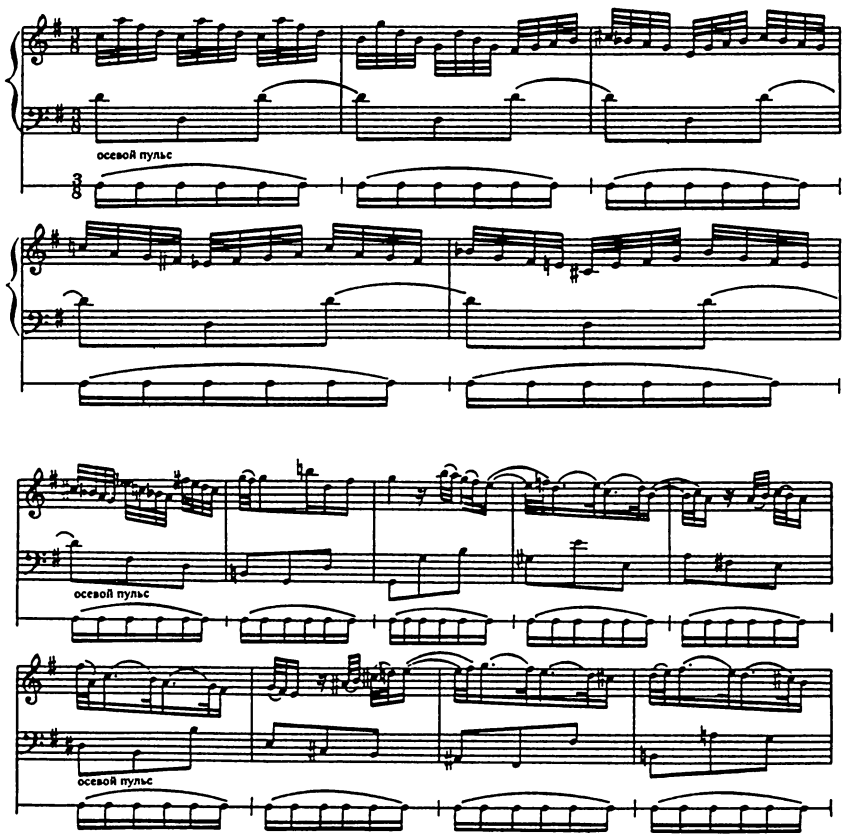


[46] Еще раз подчеркну, что речь идет о реальном, но именно о «незвучащем» интенциональном уровне существования пульса. Реализация его в звучании может только косвенно подтвердить наличие и интенциональную необходимость «незвучащей» осевой пульсации. Суть заключается в присущем ей характере несущей темпоральной конструкции, которая должна проявится сначала в структуре «внутреннего дирижера», и только затем — в жесте дирижера реального.



Различие между метрической пульсационной структурой представленного Бахом барокко и другими стилевыми проявлениями основной хроноартикуляционной структурой европейской музыки заключается не только в типичном для Баха мелком осевом характере пульсационной основы, но и в другом характере *гравитационного* соотношения импульсов. Для Баха не характерно явное преобладание основной гравитационной структуры такта[47] и межтактовых отношений, о чем говорили уже и Вестфаль, и Швейцер, и что так энергично отстаивал Курт[48].

Именно благодаря тому, что метрическая пульсационная основа у Баха стремится к микроуровню своей организации, в отличие от противоположной тенденции классического пульса, стремящегося к своему макроуровню, возможны такие типичные «молекулярные» амбивалентные и синкопические образования, как, скажем, в Corrente Партиты e moll[49]:



[47] Курт Э. Основы линеарного контрапункта. — М., 1931. С. 145–148.

[48] На самом деле «незвучащая» гравитационная структура такта вполне сохраняется (здесь я хочу ослабить слишком полемически заостренные утверждения Вестфаля и Курта), но напряжение гравитационного поля становится, повторим, как бы более равномерно распределенным в пульсационной основе, и «незвучащее» метрическое соотношение «легкое-тяжелое» не столь резко дифференцировано, как в музыке послебарочной, хотя несомненно существует и отнюдь небезразлично для мотивной ткани. Наличие «незвучащего» осевого пульса свидетельствует о факте более равномерного распределения гравитационной энергии на каждую пульсационную мелкую долю. Если пульсируют восьмые, как в большинстве случаев, то возникает впечатление относительной гравитационной «устойчивости» каждой пульсационной восьмушки. Но именно поэтому нет ощущения столь явной, как в венском классицизме, гравитационной выделенности первой доли такта, что увеличивает переживание непрерывности временно́й структуры.

[49] Эта тенденция метра к организации на мелких уровнях незвучащей пульсационной структуре определяет особую экспрессию временно́го потока. Это можно считать одним из важных типологических признаков барочного музыкального времени. Судя по всему, принцип мелкого пульса действительно унаследован, правда, в динамически преображенной и конфликтной форме, от принципа «хронос протос» (моры) квантитативной временно́й структуры. Она постепенно эволюционировала от модальной дискретности и статичности к динамичности и непрерывности в эпоху ритмики мензуральной.

Рассматривая особенности структуры «незвучащего» времени-энергии в творчестве Баха, мы уже охарактеризовали почти все ее феноменологические уровни: *непрерывность и необратимость*, *пульсационность*, *гравитационность*, упомянули о специфике конфликтности со звуковыми структурами. Заострим же внимание на последнем фундаментальном качестве — специфике баховской временно́й *агогики*.

Агогичность, как я уже говорил, свойственная временно́й организации новоевропейской музыки, является ее неотъемлемым структурным качеством. Баховская и вообще барочная агогика специфична и имеет две основные формы проявления:

1) отклонение мелодической линии от одновременного совпадения с опорной линией генерал-баса, что неоднократно отмечалось исследователями как особенность барочного rubato[50];

2) рубатная агогика самой «незвучащей» пульсационной метрической основы барочной ткани.

Достаточно хорошо известно, что зоны наибольшей «агогической вероятности» в барочной музыке вообще и в баховской в частности — заключительные кадансы. В эти моменты незвучащий осевой пульс может замедляться, как бы постепенно останавливая течение времени, причем с этим связано переживание почти физического напряжения, некоего сознательного волевого усилия, без которого мощное развертывание экспрессивного временно́го потока было бы неостановимо. Очень важно, что замедляется здесь именно осевая метрическая пульсация, которая «держит» на себе как непрерывную временну́ю, так и артикулируемую мотивную ткань. Поэтому слышимое нами замедление звуковой структуры — только следствие замедления «незвучащего» осевого пульса. Если уровень пульсации выбран неправильно — убедительно задержать поток музыкального развертывания не удастся.

Интересны и принципиально важны также микроагогические особенности баховского пульсационного времени, которые определяют его «неевклидовость» как характерно барочное качество. Подчеркну, что осевой пульс не метрономичен, но это не означает свободу звуковых построений от внутренней метрической формы. Вся тонкая микроагогика сложной орнаментальной баховской ткани определяется и взаимодействует с агогической жизнью внутреннего «незвучащего» осевого пульса. Особенно это важно при понимании и воспроизведении временно́й жизни уже упомянутых одноголосных сочинений Баха, которые одноголосны только в своей «надводной», непосредственно звучащей части, но обладают внутренней формой ансамблевой многоголосной ткани, как бы ушедшей в данном случае «под воду», где существует в своей виртуальной «незвучащей» форме, включая форму пульсационного континуума.

В *одноголосии* обе формы барочной агогики могут сложно взаимодействовать в креативном сознании музыканта: собственная, независимая агогика осевого пульса в таком случае должна сочетаться с умением осуществлять первую форму rubato — несовпадение и неодновременность опорных точек пульса и мотивной ткани тогда, когда музыкант считает возможным совместное использование этих форм. Здесь ничто не поддерживает его интенциональную волю, не «облегчает жизнь», как в клавирной или ансамблевой музыке, когда пульс может быть звуково реализован. В данном случае, необходимо крайняя форма креативного усилия, иначе полнота структуры, ее плодотворная органическая сложность не будут достигнуты и воспроизведены. Итак, ось непрерывности — это характерная для барокко метрически-гравитационная и экспрессивно-агогическая «незвучащая» структура. Именно с ней интенсивно взаимодействует и борется мотивная ткань, чья акцентная инициатива, о чем я уже неоднократно говорил, отнюдь не изоморфна этой пульсационной основе.

Переходим к следующему уровню строения баховской ткани — к уровню мотивного и микромотивного становления. Исследователями уже давно и неоднократно отмечалась распространенность ямбического строения мотивной ткани у Баха. Курт в «Линеарном контрапункте» специально посвятил рассмотрению типических баховских мотивов целый раздел. Само понятие мотива он определял так: «Мельчайшие единства замкнутого линейного оформления суть музыкальные м о т и в ы»[51]. Основным типическим мотивным образованием у Баха Курт считал затактовый ямбический мотив из четырех нот (см. Пример 6), особенно характерный для интерлюдий в фугах, который И. Браудо также специально выделил и назвал «дважды затактовым мотивом» или «расширенным ямбом»[52].

Курт писал об этом мотиве: «Он... является носителем восходящего развития всей формы... Этот, бесконечно раз повторяющийся мотив представляет простейшее движение... Эти линейные образования имеют у Баха огромное значение не только в интерлюдиях; они тесно связаны со

---

[50] См. например: Х а р л а п М.Г. Ритмика Бетховена // Бетховен Л. Сб. ст. — М., 1971. С. 384.

[51] К у р т Э. Основы... С. 49.

[52] Б р а у д о И. Артикуляция. С. 61–66; Об органной и клавирной музыке. – Л., 1976. С. 29–30.

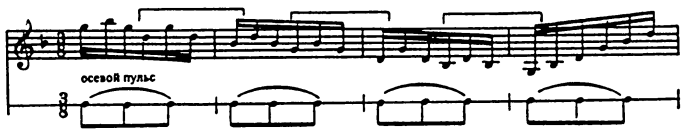
всем процессом движения и исходят из него»[53]. Далее Курт дает образец применения принципа исполнительской креативности: «Понимание динамики движений и сил, ... прежде всего приводит к соответствующей передаче их на инструменте: *исполнение* должно быть *сотворчеством*, каждый раз воплощать их из формующей энергии...»[54] (курсив мой. — *М. А.*). Бесспорно, энергетизм Курта не носит «мистического» характера, а связан с принципом креативности, имеющим для Курта скорее онтологический, чем интерпретационный смысл.

Браудо также придает затактовой ямбической мотивной структуре конститутивный характер для баховской ткани: «Предшественники его (Баха. — *М. А.*) не знали *притяжения*. Их темы не знают *тяготения*, вместе с тем они не знают и сопротивления, а значит, — и мускулов, преодолевающих сопротивление. У них еще не сформированы затактовые мотивы, носители энергии»[55] (курсив мой. — *М. А.*).

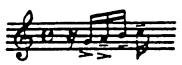
Здесь Браудо совершенно справедливо связывает гравитационность (притяжение, тяготение) с энергетической устремленностью, выраженной на звуковом уровне «прочными затактовыми», «четкими мужскими» мотивами[56] . Ямбическая устремленность мотива к основной гравитирующей доле через взаимодействие с промежуточными опорами является основным элементом, основным «квантом» временно́го поля музыкального произведения. Такой элемент уже на микроуровне несет в себе все основные особенности новоевропейской хроноартикуляционной структуры вообще и баховской в частности.

В характерном для Баха непрерывном движении мелкими длительностями, в наиболее распространенном типе ткани шестнадцатых, как например, в Presto из Сонаты для скрипки solo g moll, в фуге G dur из II тома WTK, Прелюдии dis moll из того же тома, в Гольдберг-вариациях (№ 5, 17, см. редакцию) и так далее до бесконечности — везде в потоке развертывания обнаруживаются органические микрообразования — ямбические мотивы, непрерывно цепляющиеся друг за друга.

В примерах и в редакции (3-й слой) я специальными знаками отметил структуру затактовых мотивов. Без них баховская ткань слишком часто в исполнении приобретает аморфный и, как следствие, грубо метрический (часто не соответствующий метрическому намерению композитора) характер. Это происходит вследствие свойственной человеку спонтанной субъективной метризации. Например, поток шестнадцатых в Presto баховской скрипичной Сонаты g moll большинство воспримет как движение триолями, в то время как авторский метр этому принципиально противоречит:



Эти затактовые структуры обладают специфической акцентной формой, которая определенным образом отражает взаимодействие осевого пульса и мотивной ткани у Баха. Речь идет о соотношении *трех видов акцента* при произнесении любого дваждызатактового мотива:



А. Начальный акцент-неустой, приходящийся на первую слабую долю дваждызатактовой группы, чрезвычайно важен и наименее осознан. На его необходимость энергично указывает в своих работах Браудо. Связан он как с начальным ауфтактным пальцевым микродвижением пианиста, так и с аналогичным движением смычка и с начальной артикуляцией возможного словесного текста.

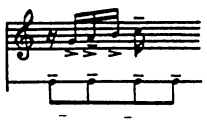
В. Второй тип акцента — это акцентирование второго звука мотива, совпадающее с промежуточной относительно сильной долей. Этот акцент наиболее сложен и наиболее структурно, конститутивно важен. Он обладает амбивалентной структурой, связанной с уже известной нам амбивалентностью внутренней организации пульсационного континуума[57] .

---

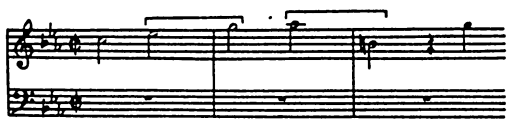
[53] Курт Э. Основы... С. 244–248.
[54] Там же. С. 248.
[55] Браудо И. Об органной и клавирной музыке. С. 24.
[56] Там же.С. 23–24.
[57] Это акцент должен быть одновременно устойчивым и неустойчивым. Устойчивость связана с относительной гравитационной опорностью любой, кроме 1/128, доли пульсационного континуума (в этом смысле микроамбивалентностью обладает и начальный акцент). Неустойчивость связана с тем, что точкой гравитационного притяжения дваждызатактового мотива является четвертый звук, совпадающий всегда с более гравитационно сильной долей такта.

Парадокс заключается в том, что как раз в силу своей неустойчивости плюс фактор совпадения с относительной промежуточной опорой, этот акцент наиболее интенсивен (диссонантен) в мотивной группе. Относительная диссонантная интенсивность внутреннего акцента на четной доле осевого пульсационного континуума, тяготеющей к следующей нечетной, — важная и парадоксальная особенность баховской ткани. И в этом, в известной степени, можно усмотреть черты, напоминающие некоторые особенности джазового ритма[58] .

С. Третий акцент, приходящийся на нечетную, гравитационно-опорную долю осевого пульса, наиболее спокоен и устойчив, как и подобает разрешению диссонанса. Этот заключительный акцент мотива — центр гравитационного притяжения, определяющий ямбичность мотивной структуры. Соотношение этих акцентов и тяготений можно выразить схематически:



На схеме ясно видно, что эти соотношения представляют собой микроструктуру взаимодействия «незвучащего» осевого пульса с его гравитационной автономией и «звучащего» мотивного произношения. В практической работе артикуляцию затактовых мотивов необходимо осуществлять на всех временных уровнях: от мотивов, изложенных целыми или половинными, как, скажем, в Ричеркаре из «Музыкального приношения»:

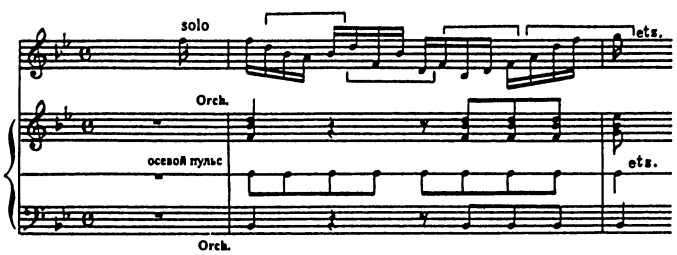


до микромотивов в ткани 32-х, или 64-х — «Гольдберг-вариации», № 25:

В последнем случае необходимо при использовании владеть микроартикуляционными приемами в виде микроакцентов и микроцезур.

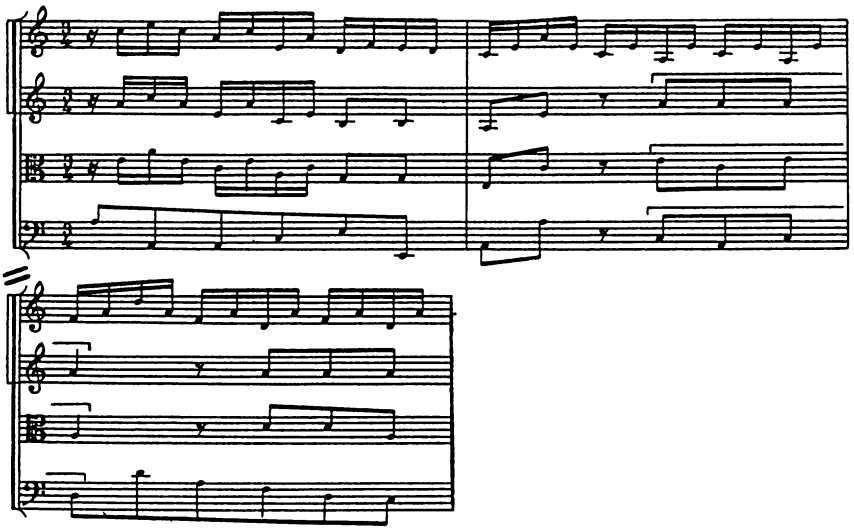
Стремление баховской мотивной ткани к ямбическому типу организации в различных ее формах — давно замеченная особенность его музыкальной речи. Тем более интересно обнаружить, что и непрерывный осевой пульс сам стремится к ямбическому типу соподчинения пульсаций. Например, в пьесе, где ось непрерывности — восьмые (наиболее распространенный вариант), как в Аллеманде из Партиты B dur, пульсация естественным образом принимает ямбическую форму.

Если бы Аллеманда была написана для ансамбля такого типа, как, скажем, в концертах, оркестровых сюитах или ораториях, Бах мог бы этот внутренний дважды затактовый ритм вывести в реальное звучание таким, например, образом:

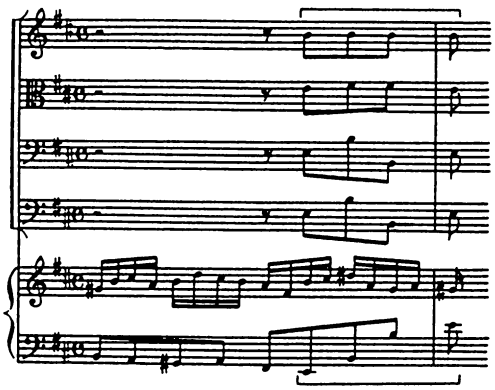


[58] Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — М., 1974. С. 244.

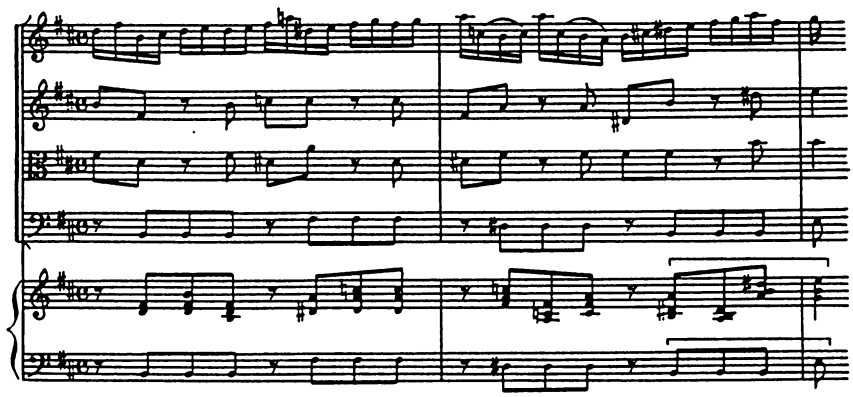
Вот как это сделано Бахом в № 43 Рождественской оратории:



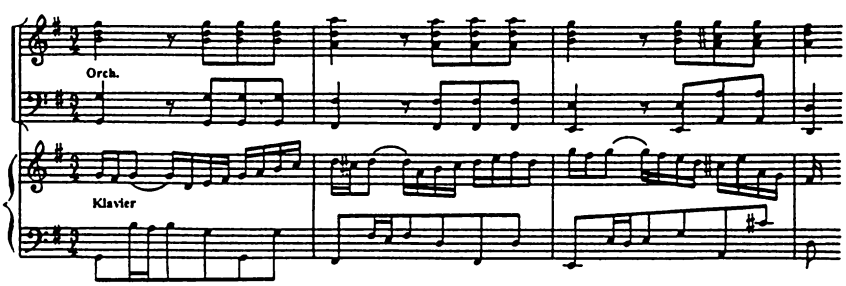
или в 5-м Бранденбургском концерте, 1 ч.:



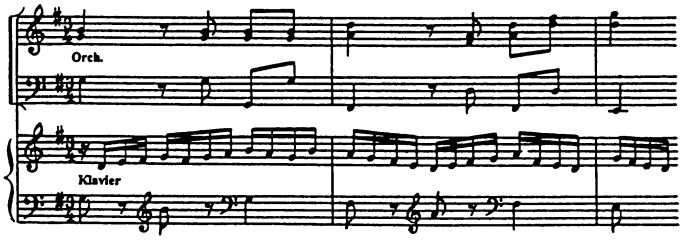
или в 3-й оркестровой сюите D dur, 1 ч.:



и вот как это может выглядеть в 1-й вариации:



или 5-й:



Таким образом, можно говорить об особом значении дважды затактовых структур как пульса, так и мотивной ткани в языке Баха. И это — один из основных принципов организации баховской ткани на «молекулярном» уровне. Заметим, что у Баха устремленность, векторность временно́го развертывания делает ямб главенствующим ритмическим явлением. Ямбичность — суть временно́го потока, само время у Баха ямбично. Его устремленность к кадансам и в конце концов к мощному заключительному кадансу, собирающему в себе всю энергию предшествующего развертывания, образует макроямб, который содержит в себе все уровни ямбичности вплоть до микроямбов в потоке мелких длительностей.

В связи с этим проясняется и роль тактовых черт у Баха. Ясно, что для непрерывного осевого пульса с относительно равномерно распределенной гравитационной энергией, начальные доли такта, как видно из всех приведенных примеров и отчетливо наблюдается в «Гольдберг-вариациях», служат точками наибольшего притяжения, но это не должно выражаться в громкостных акцентах. В результате всего сложнейшего комплекса акцентных, гравитационных, агогических, интонационных взаимодействий в сознании креативно настроенного музыканта образуется динамичный и подробный гештальт живой баховской инструментальной речи.

В этом контексте важно понять нетривиальность лиги в артикуляционном мотивном потоке. Я уже говорил, что лига есть энергетически сенсорная реальность, квант экспрессивного артикуляционного поля. Кроме того, была подчеркнута фундаментальная роль амбивалентных артикуляционных структур. В баховском языке все эти качества приобретают особую значимость в силу исключительной роли артикуляционных процессов.

В большинстве случаев в тех уртекстах Баха, где встречаются или подробно выписаны артикуляционные указания (партитуры Пассионов и ораторий, некоторых кантат, концертов и т. д.), мы видим, что Бах предпочитал пользоваться так называемыми «хореическими» лигами, т. е. лигами, которые заканчиваются перед сильной или относительно сильной долей. Это вроде бы противоречит утверждению об основной роли затактовых ритмических структур у Баха. Здесь мы опять сталкиваемся с амбивалентностью, парадоксальностью в мотивной и артикуляционной структурах.

Эта проблема в общем виде решена была И. Браудо, который узаконил явления двузначности в интонационном и артикуляционном процессе. Он ввел понятие *обращенной цезуры* или *разделяющей лиги*, заострив внимание на явлении двухфункциональности тонов в мотивном потоке[59]. Его смысл заключается в том, что лига, визуально и технически соединяющая для нас две ноты

, на самом деле реально несет в себе функцию энергетического *отделения* второй ноты от первой, где вторая становится активным затактом к началу следующего мотива.

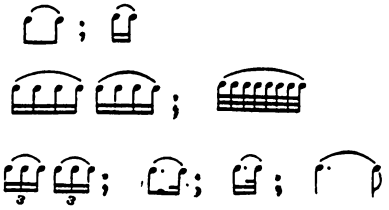
Я предлагаю подобные явления называть амбивалентными или парадоксальными и хочу показать их конститутивную, фундаментальную роль в хроноартикуляционном процессе новоевропейской музыки вообще и в творчестве Баха в частности.

Особенность этих амбивалентных лиг-энергий межмотивного перехода заключается в сложности внутреннего энергетического процесса, который можно описать так: на протяжении времени от тона А до тона В лига обозначает процесс накопления энергии для активного векторного перехода к В как затакту С, то есть по существу лига внутри себя очерчивает временно́й ямбический процесс. Лига, несомненно, соединяет А и В, но соединяет активным импульсом, заставляющим вторую ноту стремится к преодолению силы притяжения первой и к переходу через энергетически активную микроцезуру на «орбиту» третьей. Сложность ситуации заключается в том неожиданном факте, что ямбический временно́й процесс разворачивается в пространстве от сильной доли к слабой, причем последняя вовлекается в этот процесс, приобретая активность и энергию для перехода «с орбиты на орбиту». Тем самым подобные группы несут в себе некое противоречие и конфликт, что вызывает ощущение того, что это живой организм, живая клетка

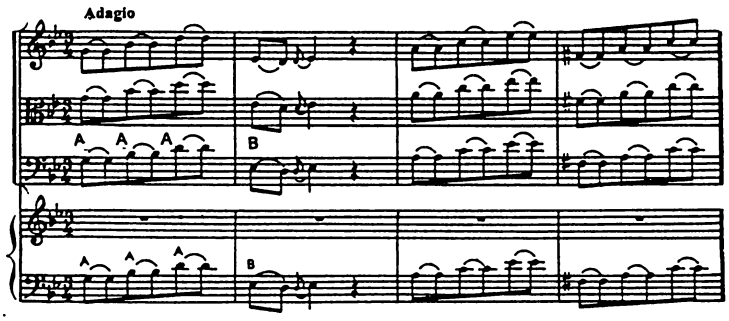
[59] Браудо И. Артикуляция. С. 91–102.

в потоке музыкального становления. Сцепление подобных микроорганизмов порождает всю жизненную ткань произведения.

Напомню, что формы амбивалентных и парадоксальных лиг в обозначенных уртекстах Баха встречаются, в основном, такие:



В абсолютном большинстве случаев лиги заканчиваются не хореически пассивно, а *ямбически активно*, что особенно сложно и необходимо осуществлять в исполнительском процессе. Эти лиги-энергии вополняют функцию выявления затактовых структур, а не сглаживания их. Сглаживание их происходит, только если следовать хореической, а не амбивалентной их интерпретации. Но бывают случаи, когда необходимо сугубое подчеркивание именно хореичности мотива. Один из ярких и редких образцов этого — 2-я часть клавирного Концерта d moll:



Здесь есть тонкая, почти неуловимая разница между лигами типа А и типа В.

Лиги типа А — «абсолютно» хореичны. Это значит, что первая нота должна исполняться несколько более продленно, а вторая — максимально тихо, три piano, как тень, внутри звучания первой ноты. По опыту знаю, как это трудно исполнить и пианисту, и струннику. Таким образом, мотивная структура первого такта строится скорее на последовательности четвертей. Лига же типа В теряет свой чисто хореический характер и приобретает черты амбивалентности. Это происходит вследствие того, что выразительный мотив восьмых здесь выходит на первый план. Технически это означает необходимость большей временно́й эквивалентности первой и второй восьмой, причем вторая восьмая исполняется достаточно выразительно, с ощущением устремленности к следующей ноте — длинному форшлагу. Кстати, я предлагаю последний исполнять как шестнадцатую, а не как восьмую. Это, с моей точки зрения, нарушая инерцию восьмых, приводит к большей внутренней напряженности высказывания.

Именно амбивалентная лига в самых разнообразных ее формах является тем, почти универсальным инструментом, который оформляет гибкую речевую ямбичность мотивной ткани Баха. Феномен микроартикуляции — умение в сколь угодно малых длительностях отчетливо слышать и сенсорно, мышечно осуществлять затактовые речевые структуры, используя амбивалентные связи между тонами, остается одной из самых существенных исполнительских задач прочтения уртекстов Баха. Роль парадоксальных лиг очень хорошо прочитывается во всех обозначенных уртекстах Баха, где они вписаны рукой самого мастера, что позволяет переносить их в уртексты необозначенные, как и сделано во 2-м слое синтетического уртекста.

Но попытаемся еще глубже проникнуть в недра баховской ткани и столкнемся еще с одним парадоксальным явлением, а именно — с явлением многопорядковости, иерархичности внутренней структуры лиг. Дело в том, что если проанализировать интенциональную энергетическую мотивную структуру в такой группе:

то придем к выводу, что здесь сосуществуют чуть ли не все возможные мотивные варианты и связи. Эти варианты, все эти сложные и противоречивые отношения, именно сосуществуют, иначе связь, тесная интонационная энергетическая спаянность группы будет распадаться[60]. Можно предположить такую многозначную запись:

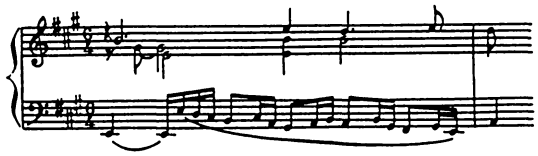
---

[60] Сравним с «методом вариантов» Браудо: Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Цит. изд. С. 74–77.

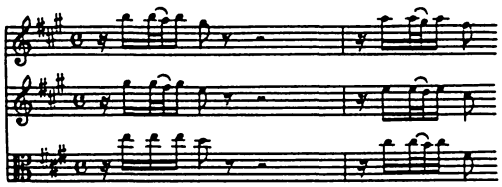
и т. д. и т. п.

Эта полифункциональность лиг, способность фиксировать мотивные единства разных уровней и противоречивых структур, позволила их использовать в 3-м слое синтетического урекста. Здесь сделана попытка провести линеарный анализ мотивного потока, но так его обозначить, чтобы он был абсолютно понятен и полезен музыканту, который будет осуществлять свой «анализ» (на самом деле — синтез) в процессе исполнения. Для этого использована иерархическая система лиг, находящихся в постоянном взаимном «комментировании» и дополнении, что позволяет осознать мотивный поток как многозначный, при этом четко организованный. Например, группа с лигами трех порядков реально интонируется на инструменте так, чтобы музыкант слышал и ощущал в единстве все указанные лигами противоречивые связи.

Анализ оригинальных текстов Баха позволил прийти к выводу, что Бах вполне мог знать способность лиг указывать единства разных уровней, где единства более высокого порядка вбирают в себя реально существующие и интонируемые единства низшего порядка. Бах применял и «макролиги», и «микролиги». У него можно встретить лиги, которые обозначают мотивные единства высшего порядка, как в Английской сюите A dur:



и лиги, фиксирующие микроуровень мотивной ткани, как в № 49 Рождественской оратории:



или в Adagio скрипичного Концерта E dur. Лиги высокого порядка не отрицают, а, наоборот, предполагают скрупулезное артикулирование на всех уровнях мотивной структуры, поэтому пассаж из Английской сюиты можно представить в таком виде:

не нарушая тем самым, а детализируя баховское указание.

Интересно, что двухпорядковые лиги становятся весьма характерным приемом в смычковой и не только смычковой музыки более позднего времени. Довольно часто подобными лигами пользовался Брамс, как например, в финале Сонаты для скрипки и ф-но G dur:

или в 3-й части фортепианного Концерта B dur:

В приведенных примерах лиги выписаны не только в партии струнного инструмента, но также в первом случае — в партии фортепиано, во втором — в партии фагота. Это подтверждает, что для Брамса такая лигатура носила принципиальный характер: законы артикуляции значимы

для любого инструмента. В линеарно-аналитическом метауртексте (3-й слой синтетического уртекста) я просто расширил применение лиг подобного рода, так как это дает возможность зафиксировать в нотном тексте на основе традиционных обозначений сложную амбивалентную жизнь баховской мотивной ткани. Важно подчеркнуть *практический* смысл этих обозначений: умение пользоваться в педагогической и исполнительской работе парадоксальными и многопорядковыми лигами, умение вычленить, выявить в уртексте все указанные связи должно, по нашему мнению, стать неотъемлемой частью целостного профессионального аппарата музыканта.

Вспомним в связи с этим о проблеме *легато*. Легато как штрих не проигрывает от того, что в общем потоке мы будем слышать и произносить все мельчайшие сопряжения звуков и мотивов, — это создает непрерывную тягу развертывания и, следовательно, саму содержательность легато как такового. Баховское дифференцированное, а вовсе не романтически сплошное легато выигрывает от применения техники микроартикуляции, включая и микроакцентуацию, и умение пользоваться микролигами, пальцевыми микроцезурами.

Несмотря на фундаментальный анализ артикуляционных явлений Браудо почти совсем не упоминает явление микроартикуляции внутри единого артикуляционного потока. Клавирное артикуляционное мастерство, на наш взгляд, определяется как умением передать цепляемость и сложность мотивной ткани, так и умением реализовывать незаметные со стороны микроакценты и микроцезуры, не разрывая единства интонационного потока. Каждое микрообразование должно быть исполнено конкретным и незаметным пальцевым движением. В орнаментальной баховской мелодике, где микромотивы сцеплены в сложную линию, необходимо умение внутри объединяющего движения кисти, чисто пальцевыми средствами, пальцевыми волевыми импульсами реагировать на каждый квант мотивного поля, на каждую клеточку ткани. Такое, например, амбивалентное образование, как четырехпорядковая мотивная структура в 4-м такте 13-й вариации можно точно и органично исполнить только владея техникой микроцезуры:

Подобная артикуляционная скрупулезность ни в коей мере не является отвлеченным педантичным требованием, а есть реальная необходимость музыкального становления. Проблема последовательного развертывания мотивно-энергетического процесса путем пластичного сцепления сколь угодно малых интонационных образований в их взаимодействии со сколь угодно малыми пульсационными уровнями, когда процесс жизни, тяга эмоциональной энергии оформляется через напряженность каждого мгновения времени, есть наиболее необходимая и сложная исполнительская задача.

Сущность мотивной и временно́й ткани Баха в том, что они обладают способностью жизни на любых уровнях собственной организации. Бах помещает единый в своих структурных и энергийных особенностях материал на разные «этажи времени». Он дробит время как ювелир, придает ему форму асимметричного, или, как в канонах «Музыкального приношения», симметричного многогранника, где каждая молекула живет общими с другими законами формообразования. Если попытаться найти более точный образ, то нужно представить, скорее, древних мастеров по слоновой кости, которые вырезают сложнейшие формы внутри подобных им форм большего размера. Если же вернуться к образу ювелира, то следует представить фантастического мастера, чеканящего драгоценные многогранники внутри подобных многогранников, при этом каждый многогранник обладает не жесткой молекулярной структурой, а пульсирует как пластическая живая форма.

На каком бы уровне не рассматривать, или не вслушиваться в линеарную ткань, мы обнаружим единство интонационно-временно́го языка. Мотив ведет себя как живая клетка, порождая себе подобные в любом временно́м выражении. Так возникают явления многопорядковых амбивалентных мотивных образований. Если внимательно проинтонировать, в том числе на инструменте, внутреннюю четырехпорядковую структуру в уже приводившемся примере 13-й вариации, то получится следующая сложная артикуляционная и мотивная картины:

1 — амбивалентный мотив и лига первого порядка —

2 — двухпорядковый амбивалентный мотив и лига —

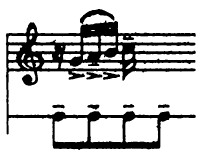
3 — трехпорядковый амбивалентный мотив и лига —

4 — четырехпорядковый амбивалентный мотив и лига —

Именно эта форма — не частое явление, зато трех- и двухпорядковые образования очень употребительны (см. редакцию, 3-й слой).

Я попытался описать и проанализировать своеобразие хроноартикуляционного языка Баха, которое состоит в активном взаимодействии непрерывной осевой пульсации в ее экспрессивно-континуальной «незвучащей» форме и сложного мотивного потока с его автономной временно́й и акцентной инициативой.

В заключение, обобщая основное об особенностях баховской временно́й и мотивно-артикуляционной речи, подчеркну взаимодействие «незвучащего» пульсационного континуума в его стремлении к микроуровням организации, что выражается в активности мелкого пульса в ткани и амбивалентной артикуляции сложной сети многопорядковых затактовых мотивов как основной формы «звучащего» материала. Здесь фундаментальной, первичной формой является дваждызатактовый мотив в его борьбе с пульсом нижележащей осевой длительности:



Подобные закономерности обнаруживаются вообще в зрелой барочной музыке у таких композиторов, как Вивальди, Корелли, Гендель. Другие эпохи — венский классицизм и романтизм выдвинули собственные формы взаимодействия «незвучащего» временно́го пульсационного континуума и звукового интонационного потока. Но фундаментом и образцом явилась хроноартикуляционная форма, в совершенстве и предельном разнообразии воплощенная в творчестве И.С. Баха.

Содержание

ОДИННАДЦАТЬ ПРИНЦИПОВ ПРИ РАБОТЕ ПИАНИСТА
С КЛАВИРНЫМИ УРТЕКСТАМИ И.С. БАХА 3

И.С. БАХ. «ГОЛЬДБЕРГ–ВАРИАЦИИ». **Синтетический уртекст**
Уртекст 9
Метауртекст 1 55
Метауртекст 2 103

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ И ОПЫТ НИЧТО 151

ХРОНОАРТИКУЛЯЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. БАХА 176

Нотное издание

И.С. Бах

ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ

«Синтетический уртекст»

Концепция и комментарии
Михаила АРКАДЬЕВА

Редактор Э. Плотица
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x84$^{1}/_{8}$. Печ. л. 24,0.
Уч.-изд. л. 26,4. Изд. № 10570.
Цена договорная.
Заказ 98.
Издательский Дом "Композитор"
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

115598, Москва, ул. Ягодная, 12
Типография Россельхозакадемии