

СЕКЦИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВРЕМЕННОЙ И РИТМИЧЕСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АНТИЧНОСТИ,
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Орлова Татьяна Сергеевна

к.п.н., доцент

МБОУ ВО «Волгоградская консерватория (институт)

имени П.А. Серебрякова»

Аннотация: В статье рассматриваются специфические особенности организации ритма и, шире – временной организации в эпоху Античности, Средневековья, Возрождения. Выявлены два типа ритмики, первый из которых связан с времяизмерительным аспектом и отсутствием метрической пульсации и акцентности; второй – с существованием не только долгих и кратких длительностей, но и возникающим качеством – акцентностью.

Ключевые слова: Ритм, Время, мензуральная система, модальная система, квантитативная ритмика, квалитативная ритмика.

SOME ASPECTS OF TEMPORARY AND RHYTHMIC ORGANIZATION
IN THE MUSICAL ART OF ANTIQUITY, THE MIDDLE AGES
AND THE RENAISSANCE

Orlova Tatyana Sergeevna

Abstract: The article considers the specific features of the organization of rhythm and, more broadly, temporary organization in the era of Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance. Two types of rhythm were identified, the first of which is associated with the temporal aspect and the absence of metric pulsation and accentuation; the second - with the existence of not only long and short durations, but also the resulting quality - accentuation.

Key words: Rhythm, Time, mensural system, modal system, quantitative rhythm, qualitative rhythm.

Проблемы ритма и, шире, временной организации, являются фундаментальными в музыкальном искусстве и музыкознании, наряду с такими

важнейшими конструктивными принципами, как гармония, лад, мелодия, фактура, структура и т.д. Именно поэтому данной проблеме уделялось и уделяется особое внимание в настоящее время.

Научная литература, содержащая проблемы ритмической организации и, прежде всего, философского обоснования времени, достаточно обширна. Так, на вопрос «Что есть время» пытались ответить Платон, Аристотель, Плотин и другие неоплатоники. В древнекитайских и древнеиндийских трактатах («И-дзин», «Мокша-дхарма») также содержались глубокие размышления на данную тему.

Что касается более новаторских сведений о значении Времени, то их можно обнаружить в трудах Августина (11 книга «Confessionum»), а также в исследованиях Нового времени – в исследованиях И. Канта, Э. Гуссерля, М.Хайдеггера, Ж.П. Сартра, М. Мерло – Понти, М.М. Бахтина, В.И. Вернадского, Д.Д. Фрезера, И.Р. Пригожина и др. [1].

В музыковедческой науке проблемам Времени и Ритма особое внимание уделяется в исследованиях М. Г. Харлапа, М. А. Аркадьева, М. А. Сапонова, В.Н. Холоповой, Е.В. Назайкинского, Л.А. Мазеля, Т.В. Цареградской, Г.А. Орлова, В.В. Цуккермана, К. Закса, К. Дальхауза и др. М.А. Аркадьев говорит о том, что теория музыкального ритма до сих пор представляет собой серьезную проблему, и «в теме ритма и времени переплетены почти все проблемы, когда-либо волновавшие человека» [1, с.5].

Необходимо отметить, что само определение Времени весьма проблематично. По словам Р. Фейнмана, «неплохо было бы найти подходящее определение понятие «время» <...>, время – это одно из понятий, которое определить невозможно, и просто сказать, что это нечто известное нам: это то, что отделяет два последовательных события» [10, с. 87].

По определению А.Я. Гуревича, «...вообще время — не пустая длительность, но заполненность некоторым конкретным содержанием, всякий раз специфическим, определенным...» [4, с.9]. Продолжая данную мысль, автор говорит о том, что «время не столько осознается, сколько непосредственно переживается» [там же, с.78].

В контексте заданной проблемы необходимо несколько подробнее остановиться на эволюции понятия Время.

Так, в эпоху Античности данное понятие основывалось на идее вечного становления. Гераклит размышлял о том, что будущее становится для нас настоящим, а настоящее является удалением от прошлого. В отличие от религиозных представлений, мифологического сознания, господствовавшего в

древнем мире, в период Античности происходит переход к все более возрастающему рациональному подходу в исследовании происходящего. Из кругового, повторяющегося, Время у греков становится векторным. Данную трактовку исследуемое понятие получило в работах Аристотеля.

Характерной чертой в восприятии Времени в эпоху Средневековья становится линейность и необратимость. Появляется дифференциация будущего и настоящего в представлениях о действительности. Принципиально новым моментом средневекового понимания проблемы Времени является представление о личном, субъективном времени человека. Так, в работах Августина Великого душа человека становится важнейшей мерой времени, где внутренний мир человека представляет собой в первую очередь – память. Здесь следует сказать и о том, что в средние века представление о будущем связывалось с возможностью предвидеть грядущие события. Отсюда возникает острый интерес к предсказаниям, связанным с понятием Судьбы.

Что касается отношения к проблемам Времени в эпоху Возрождения, то здесь происходит соотношение с человеком и его возможностями и потребностями. Понятие Времени в эпоху Возрождения рассматривается в широком спектре культуры, в соотношении со всей историей человечества. Идеи всеобщей гуманизации, внимание к человеческой личности способствуют распространению данного соотношения.

Следует подчеркнуть, что общая проблематика Времени проецируется и на музыкальное время.

М.А. Аркадьев рассматривает последнее как «целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления» [1, с. 14].

Специфической особенностью понятия музыкального Времени является его связь с понятием ритма. В музыкознании сложилось множество определений данного понятия. Так, ритм (в переводе с греческого – «теку») представляет собой воспринимаемую форму протекания во времени.

По словам Аристоксена, ощущаемое нашим чувством движение таково, что время, занимаемое им, распадается на более мелкие отделы и это называется ритмом.

В музыке значение ритма чрезвычайно велико. Э. Курт определяет сущность ритма как стремление вперед [5].

Являясь сложным понятием, ритм объединяет и вбирает в себя многие свойства и признаки (длительности, акценты, пульсация, тактовая организация и т.д.). Следует также подчеркнуть, что сопутствующие понятия – прежде всего

метр и темп, – являются важнейшими составляющими средствами музыкального языка.

В силу множественности исследуемого понятия современная теория музыкального искусства подчеркивает двойственность в определении ритма: 1. В широком смысле – как синтаксическая организация, т.е. порядок чередования разделов формы; 2. В узком смысле – как соотношение длительностей, организованное посредством метра, в результате чего происходит смешение разных аспектов музыкального языка.

Все это способствует объединению всех элементов музыкальной ткани и необходимости исследования, помимо собственно ритмических особенностей (и сопутствующим им вопросам метра), и других аспектов музыкального языка.

Следует отметить, что из общей теории ритма исследователи выбирают и разрабатывают наиболее близкие их воззрениям и теориям практики. Так, М.А. Аркадьев идентифицирует ритм с реальным звучанием, где паузы рассматриваются в качестве определенных просветов в процессе звучания, через которые можно наблюдать ход незвучащего времени или «незвучащего» континуума [3]. Для А.П. Милки, напротив, метр – это отнюдь не реальная пульсация, он возникает в сознании воспринимающего, а в нотном тексте и в конкретном звучании его нет. [7].

В истории музыкального искусства определились два типа ритмики: **квантитативная**, количественная, и **квалитативная**, качественная. Первый тип связан с времяизмерительным аспектом и отсутствием метрической пульсации и акцентности, образуемый лишь соотношениями длительностей друг с другом. К данному типу принадлежит временная организация всех древних цивилизаций, Античности, Средневековья и Возрождения, т.е. до Нового Времени.

В основе данной организации лежит числовая пропорция, т.е. количественный принцип соотношения длительностей. Этот тип ритмики понимался как всеобщий закон числового соотношения, и сведения об этом содержались в высказываниях различных философов. Так, Кассиодор отмечал, что «музыка – это дисциплина или наука, которая выражается в числах [12, с. 169]. В квантитативной ритмике четкие пропорции стали «главным действующим лицом» в создании музыкальной формы» [8, с.13].

Числовые закономерности настолько естественно входили в музыкальное искусство, что исследователи этого времени для объяснения различных музыкальных явлений прибегали к упоминанию математических знаний. Так,

Роджеру Бэкону (ок.1214-1292 г.г.) принадлежат высказывания о том, что дети лучше и быстрее усваивают математические знания, что очевидно в пении.

Что касается качественной ритмики, то данный тип характерен для новоевропейской музыки, и переводит представления о времени в новое измерение, для которого характерно существование не только долгих и кратких длительностей, но и возникает важнейшее качество – акцентность, т.е. соотношение сильных и слабых долей и метрической пульсации.

М.Г. Харлап выявил истоки ритмики еще в архаической культуре (фольклоре) и ее переход в профессиональную бесписьменную, а затем – письменную традицию. Отталкиваясь от данной классификации, считаем необходимым более подробно остановиться на некоторых вопросах эволюции ритмических систем.

В эпоху Античности подчеркивалось динамическое понимание слова «ритм», происходящее от глагола «течь» [11]. Так, Гераклит, являясь основоположником теории ритма в античности, выразил главную мысль своего творчества тезисом «все течет». В противоположность «философу мировой гармонии» Пифагору, Гераклита принято считать «философом мирового ритма». В ритмической теории Гераклита существуют два важнейших термина: «ано» (что означает «путь вверх») и «като» («путь вниз»), обозначающие две части ритмической единицы (по другому – «арсис» и «тезис»). Их соотношения образуют Ритм.

В эпоху Античности Ритм выражался посредством танца и являлся носителем мужского начала [11], в отличие от противопоставлявшейся ему мелодии, выражающей женское начало.

Следует отметить, что в эпоху Античности количественная ритмика получила классическое выражение. Для создания этой времяизмерительной структуры возникла необходимость в наличии определенной единицы времени, являющейся наименьшей по длительности. Такой единицей ритма была «мора», или «хронос протос» («основное время»), служившая единицей измерения всех ритмических величин. «Хронос протос» представлял собой своеобразный метроном, функция которого состояла в создании точных временных отрезков, «строго пропорциональных, но неравных» [1, с.37]. Следует также отметить, что в количественной ритмике главенствующее значение имели эстетические требования, в которых содержались представления о ритме как о стройности и соразмерности.

Таким образом, вся античная ритмика подчинялась важнейшим принципам эстетики того времени, а именно, – принципам меры, что

выражалось в соразмерности ритмических величин и предполагало времяизмерительный аспект, основанный на повторении определенной постоянной единицы времени. Воплощением данного типа ритмика был античный танец, ритм которого заключался в смене позиций или «схем», и мог переноситься на музыкально – стиховые жанры, где стихотворный текст служил мерой ритма. Ритмика в Античности не фиксировалась и эта система сохранялась еще продолжительное время.

Так, в эпоху Средневековья не было фиксированной записи ритма в грегорианском хорале. Как известно, отсутствие ритмической фиксации музыкальных произведений предполагает ритмическую гибкость и свободу мелодии. В хорале, по аналогии с ладоинтервальными схемами, складывались особые ритмические формулы, имеющие различные функции в тех или иных разделах богослужебного пения. Однако, не исключается возможность самостоятельного метроритмического движения в хорале, подчиняющегося представлениям о ритме, господствовавшем в то время, так как данный жанр во многом представлял собой искусство устной традиции, предполагающей большую ритмическую свободу [6].

Необходимо отметить, что вплоть до эпохи «Ars nova» и деятельности Пьера де ла Круа и Франко Кельнского в музыкальном искусстве существовала модальная система. Ритмику музыкальных произведений этого периода характеризовали ритмические модусы. В средневековой музыкальной теории термин «модус» имел множество значений. Применительно к теории ритма выделяются следующие: 1. Мера. 2. Род, способ. 3. Ритм, размер. Таким образом, во всех значениях данного термина подчеркиваются разные аспекты. По определению В. А. Федотова [9], в первом значении обнаруживается связь с термином «мензура». Второе может рассматриваться как один из вариантов организации ритма, т.е. ряд ритмоформул, образующих модусы. В третьем значении подчеркивается связь со стихотворными размерами.

Появление ритмических модусов означало появление процесса завоевания контроля над временем [9].

Таким образом, модальная система оказалась очень мощной организацией, в рамках которой было создано огромное количество ранних полифонических произведений в разных жанрах: органум, кондукт, клаузула, мотет. Однако по мере развития музыкального искусства данная система начинает тормозить естественный процесс движения музыкальной мысли, в частности, за счет невозможности деления на более мелкие длительности, т.к. композиторы, пользуясь «готовыми» формулами, лишь комбинируя их тем или

иным способом, не имели возможности создавать свои, что во многом ограничивало свободу в сочинении музыкальных произведений.

Развитие музыкальной ритмики в сторону обогащения все более мелкими длительностями и разнообразными ритмическими рисунками, потребовало новых средств организации музыки, когда модусная система оказалась менее подходящей для каких-либо нововведений.

Мензуральная система, пришедшая на смену модальной, предоставила более широкие возможности для ритмической организации музыкальных произведений. В отличие от модальной ритмики, мензуральная давала возможность экспериментировать с ритмом, фиксировать результаты индивидуальной композиторской и исполнительской работы. Основные принципы мензуральной системы разрабатывали и описывали в своих трудах И. де Гарландия, Ф. Кельнский, И. Моравский, Ф. де Витри, И. Тинкторис и др. Следует отметить, что возникновение мензуральных обозначений чаще всего объясняют следующими причинами:

1. Требованиями полифонии, когда возникла необходимость точного указания длительности каждой ноты при одновременном сочетании нескольких голосов.

2. Происходило освобождение от власти стиха и, соответственно, его ритмики. В результате этого процесса появилась самостоятельность музыкальной ритмической организации, когда происходило создание ритмов в музыке, не зависящих от ритма стиха.

3. Мензуральная система давала возможность все большего деления длительностей. В этой системе произошел переход от принципа соединения различных временных отрезков к принципу деления ритмических величин на более мелкие длительности [1].

4. Запись нотного текста производилась не партитурой (как записывались органумы до первой трети XIII века), а отдельными партиями, что требовало особой точности в исполнении.

В переводе с латинского языка мензура означает – мера. Если в модальной нотации все регистрирующие длительность знаки нотного письма сводились только к длинным и коротким, то в мензуральной системе выработались определенные отношения длительностей друг с другом.

В эпоху Ars nova проявились новые художественные тенденции. Начало данной эпохи условно даруют манускриптом «Роман о Фовеле» (1316г.), который составлен в соответствии с содержанием поэмы о Фовеле. Собрание дает представление о музыкальных произведениях, находящихся на рубеже

эпох *Ars antique* и *Ars nova* и включает 96 одноголосных и 36 многоголосных сочинений на латинские, французские и смешанные тексты. В это время в творчестве композиторов разных национальных школ установился ряд нововведений, главное из которых относится к ритмической организации голосов в музыкальных композициях.

Причина нового подхода к проблеме ритма связана с новым этапом в практике и теории ритмической нотации, излагаемой в трактате Ф. де Витри «*Ars nova*» (1320г.). Учение, предложенное в трактате, поясняет, что музыканты 20-30-х годов XIV века под понятием «*Ars nova*» подразумевали новый этап в развитии прежде всего ритмической нотации. Однако, впоследствии первоначальное значение термина расширилось, сделав его символом целой эпохи.

К концу XIV века композиторы стали осознанно фиксировать и темповые изменения. Для этого существовала система пропорций. *Proportio* – это пропорциональные изменения всех нот основной длительности на протяжении данного раздела произведения с пропорционально соответствующими изменениями остальных длительностей.

В наиболее законченном виде мензуральная система нашла воплощение в творчестве Г. де Машо и его последователей (Жакоб де Санлеш, Антонелло и Филиппо де Казерта и др.).

На исходе эпохи мензуральной ритмики (в частности, в творчестве Палестрины) происходит упрощение в сторону большей унификации и регулярности.

Таким образом, в данной статье были затронуты некоторые аспекты реализации Времени в многообразии ритмообразующих систем культурно-исторических эпох Античности, Средневековья и Возрождения, которые имеют свою специфику, и, несомненно, данная тема требует дальнейших исследований.

Список литературы

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. – М., 1992.
2. Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные вопросы ритма: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 2003.

3. Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И.С. Баха. Музыкальная академия. 2000, N2.
4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры - М., 1972.
5. Курт, Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. — 2001, М., МГК. — 228с. — С.7-54.
6. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. — Изд. 2-е, Т.1. — М., 1981.
7. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. — Л.: Музыка, 1982.
8. Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо// Проблемы музыкального ритма. — М.,1978.
9. Федотов В. А. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века // Laudamus. — М., 1992.
10. Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике: Т.1: Современная наука о природе. Законы механики. - М.: Мир, 1976.
11. Харлап М. Г. Ритм и метр в устной традиции // Вопросы истории, теории, методики. — М.,1986.
12. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. — М.,1966.