

Л. В. ГУРЬЯНОВА

Воронежская государственная академия искусств

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТРОРИТМА В ЦИКЛЕ ИГОРЯ РЕХИНА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ГИТАРЫ»

УДК 781.62

Диалектика музыкально-исторического процесса – явление многомерное, всеохватное и во многом определяемое с позиций конкретного временного отрезка. Различные его составляющие могут претерпевать значительные и незначительные оценочные коррективы, равно как и обладать достаточной устойчивостью в своём фактическом и вербальном выражении. Одной из таких составляющих, не подлежащих сомнениям и оспариванию, безусловно, является жизнеспособность отработанных временем жанровых и структурно-стилистических моделей. Феномен одной из них вот уже несколько столетий занимает умы и приковывает внимание не одно поколение мыслящих музыкантов. Речь идёт о структурной модели прелюдий и фуг, заданной «Хорошо темперированным клавиром» И.-С. Баха.

Активное обращение композиторов XX столетия к форме полифонического макроцикла во многом срежиссировало тенденцию интереса к ней музыкантов современности. В широком смысле слова процесс появления полифонических циклов на разных исторических этапах и в рамках различных национальных школ можно уподобить «вариациям на один жанр» (В. Болобольшева), первые страницы которых открыли имена Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Созданные в последующие десятилетия циклы прелюдий и фуг в значительной степени расширили панораму авторских «вариаций» баховской модели. Полифонические опыты Р. Беллака, Б. Лестера, Э. Раутаваара, А. Флярковского, С. Слонимского, Д. Смирнова, Г. Джапаридзе и других композиторов мастерски продемонстрировали её возможности не только как «лаборатории» современного контрапунктического письма, но и как органичного «пространства» для выражения художественно-эстетических принципов музыканта, его индивидуальной стилистики.

Полифонический цикл Игоря Рехина «24 прелюдии и фуги» для шестиструнной акустической гитары – первое сочинение в ряду созданных для инструмента соло и полностью структурно соответствующее баховской модели. Написанный ранее для 2-х гитар макроцикл М. Кастельнуово-Тедеско «Les guitares bien temperees» («Хорошо темперированные гитары», op.199) иначе организован тонально (по миноро-мажорному квинтовому принципу) и ориентирован на полифонию в дуэтом исполнении. Последнее, в свою очередь, является серьёзным основанием для

констатации лишь косвенной связи обоих сочинений, отсутствии прямых параллелей.

Принимая во внимание неоднократно отмеченную в публикациях (Н. Симакова, В. Болобольшевой, И. Васирук) высокую оценку самого факта появления цикла Игоря Рехина, более значимым представляется вопрос рассмотрения полифонического цикла в контексте отражённых в нём проблем современности и авторского взгляда на них. В конечном счёте, звуковой образ любого музыкального сочинения является проекцией эстетической диады Художник – Время.

Будучи убеждённым, что «...для композитора сегодня главное не в количестве написанных сочинений, а в их художественной ценности» [7, 159], Игорь Рехин в своей музыке находит весьма интересные способы выражения эстетических представлений своих современников, придавая, тем самым, произведению действительно художественную значимость и актуальность. И в этом не последнюю роль играют вопросы программности – основополагающие и ключевые для понимания образного содержания цикла. Менее всего этот ракурс освещён в музыковедческих исследованиях, так как механизм выявления факторов программности требует детального изучения оригинального нотного текста в рамках всей циклической композиции.

Определённые ориентиры, указывающие на тематическую заданность цикла «24 прелюдии и фуги для гитары» можно найти в авторской статье [7], последовательно раскрывающей истоки творческого замысла, а также мотивы обращения именно к баховской модели полифонического цикла. Интерес к музыке великого гения, почитание классических традиций барокко и желание, по словам самого композитора, «проститься с музыкой XX века» смелым «росчерком пера» в новом тембровом звучании – всё это уже можно отнести к стилевой и формообразующей направленности программы.

Другая её составляющая – жанровая – также читаема. И не только в прямом значении этого слова, имея в виду авторские комментарии в вышеупомянутой статье, но и другом его смысловом выражении – в музыкально-звуковом. Использование полистилистики ярче всего открывается в аллюзиях на жанр: «Я искал свободы в использовании любых музыкальных средств и стремился не связывать свою фантазию. В общих чертах в этом цикле можно най-

ти: прелюдии – стилизации барочных форм (1), прелюдии – импровизации (2), прелюдии – медитации (3), этюды (4), пьесы в ритмах блюза (5) и шансон (6)» [7, с. 164].

Однако особенный интерес всегда представляют не явные проявления программности, а её скрытое действие на уровне семантики отдельных музыкально-лексических единиц. Фундаментальное исследование Болеславом Яворским творчества И.-С. Баха и изучение «Хорошо темперированного клавира» с точки зрения смыслового выражения использованного в нём интонационного «словаря эпохи» – яркое тому подтверждение. А мысль о том, что «... понятие “чистой” музыки становится весьма условным ... Истинная музыка всегда программна, её программа – отражение процесса невидимой жизни духа» [6, с. 17], – представляется закономерным выводом, проявляющимся в условиях современности и опирающимся на высокий уровень научных исследований в области музыковедения.

Проблема актуальности сочинения, отражения в нём характерных «примет» времени и соответствующих ему ценностных ориентиров всегда представляются сверхзадачей для любого мыслящего художника. Поэтому не совсем беспочвенной выглядит гипотеза о трактовке музыкального произведения как некоего звукового пространства, фиксирующего определённый временной отрезок, и связанная с этим идея его наполнения определёнными содержательно-смысловыми единицами. В цикле И. Рехина «24 прелюдии и фуги для гитары» некоторые из них можно выявить и достаточно чётко обозначить на примере рассмотрения особенностей метроритмической драматургии.

Относясь к музыке как к объективно созданной эстетической реальности, композитор задаёт ей свою меру – меру музыкального времени, меру соотношения его сильных и слабых долей. Динамика движения мысли, основанная на борьбе стабильных и нестабильных её элементов – метра и ритма – подвергается значительной внутренней «перепланировке». Регулярность, как основное свойство метра, фактически теряется. И первое, что явно указывает на временную раскоординированность, – неровность пульсации, выраженная в фиксации счётной доли различными длительностями (четвертью, восьмой). Метрическое поле многих прелюдий и фуг в цикле характеризуется микстовым биением, что, учитывая также отсутствие какого-либо внутреннего ритма в его чередовании, является прямой проекцией авторского восприятия пространственно-временной модели реальности. Его истоки – в самой природе человека, где дыхание и пульс соответствуют наименее автоматизированному, нерегулярному ритму, связанному с различными эмоциональными состояниями.

Так, в прелюдиях *C, cis, D, Es, f*, а также в фугах *Des, d, F, Ges, A, a, b* разнородная пульсация четвер-

тями и восьмыми представлена в весьма свободных вариантных сочетаниях (примеры № 1, 2).

Пример № 1

И. Рехин. 5. Prelude *D*

Пример № 2

3. Fugue *Des*

Однако при всей произвольности в смене разнородных долевых единиц нельзя не заметить общей тенденции, характерной практически для всех прелюдий и фуг, написанных в подобном метрическом плане. Речь идёт о принципе временного сжатия, выраженном в идее сокращения основной пульсационной доли. Все вышеназванные примеры, где четверть изначально задана в качестве ведущей меры счёта, в процессе своего развития «учащают» дыхание, вовлекая в свою орбиту размеры $2/8$, $3/8$, $5/8$, $7/8$. Данное обстоятельство вполне логично воспринимается как знаковый символ общей идеи ускорения ритмов Нового времени, его динамичного пульса. Композитор же «...имеет дело с временем как с реальным материалом» [1]. Концепционное видение его во многом соответствует образной метафоре: «Время упруго и требует руки мастера, который внутренним пульсом, как резцом придаст этой живой материи свойства энергетического “холста”» [1].

Но не только этим знаком «учащённого пульса» отмечены в цикле пространственно-временные характеристики. Свободное взаимодействие чётной и нечётной метрики (двудольности с трёхдольностью), произвольные чередования простых, сложных и смешанных размеров также дезорганизуют музыкальное поле, ставя во главу угла его нестабильность и переменность. Стихией максимально свободной акцентировки пронизаны практически все микроциклы. В прелюдии *cis moll*, например, восприятие метра как такового вообще относительно. Причудливые сочетания размеров $3/4$, $2/4$, $4/4$, $5/8$, $3/8$, $4/8$ только лишь номинально организуют звуковое пространство, фактически характеризуя его как иррациональное. Однако, несмотря на столь свободную трактовку временной меры в большинстве прелюдий и фуг цикла, показательна авторская идея «внутреннего ограничения» только кажущейся, на первый взгляд, максимальной свободы. Она ярко просматривается в принципе метрической архитектоники, включающем

в себя обязательное возвращение тематического материала коды в рамки основного размера. Безусловно, роль сдерживающего общую динамику фактора здесь налицо как одного из главных и направляющих в драматургическом процессе.

Отмеченные выше метрические характеристики составляют подобие «правил», действующих в пределах заданной структурной модели и установленных сообразно авторскому видению Настоящего. Скрытая программность диады Художник – Время реализуется достаточно рельефно.

Однако, следуя смысловой аксиоме «не бывает правил без исключений», а также, опираясь на анализ внутренней метрической организации цикла «24 прелюдии и фуги для гитары» И. Рехина, возможно «прочтение» знаковых элементов «Прошлое – Будущее». Показательно, что представляющие их жанры фуги и прелюдии как нельзя лучше выражают идею временной параллели: контраст рационального и эмоционального, заданного и импровизационного, строгого и свободного. В рамках общей композиции оба компонента антитезы также разведены во времени, вполне естественно не составляя единый микроцикл. Метрическая модель представлена в начальном разделе цикла, проявления аметрической модели – в завершающей его части.

Так, символом Прошлого, своеобразным «реверансом» давно ушедшей эпохе, можно назвать фугу *cis moll*. Это единственный образец в цикле, очерченный рамками выдержанной от начала до конца стабильной метрики (2/4). Устойчивость и соразмерность, как основополагающие начала, находятся в полном соответствии с заложенными в полифонической форме канонами *ratio*.

Аметрические, написанные вне какого бы то ни было музыкального размера, прелюдии *a moll* и *h moll* в образном смысле, пожалуй, можно уподобить смелому «взгляду в Будущее», не ограничивающему себя в перспективном видении звукового пространства (примеры № 3, 4).

Пример № 3

20. Prelude *a*

Пример № 4

24. Prelude *h*

В музыкальном же отношении подобная метрическая свобода – не что иное, как использование одного из приёмов ограниченной (управляемой) алеаторики. В данном случае алеаторики артикуляционной, предусматривающей «сочинение» исполнителем тех или иных артикуляционных элементов в ритмических условиях, заданных композитором. Отсутствие авторского деления звукового пространства на какие бы то ни было временные отрезки даёт музыканту определённый карт-бланш в возможности его моделирования в соответствии с собственными представлениями. А это, в свою очередь, является неоспоримым фактом сотворчества – процесса, предполагающего множественность музыкально-выразительных решений исходного замысла. Ведь «...любое искусство, не представляет собой нечто “уже-данное” и “уже-существующее”. По сути, вся временная сторона музыки представляет собой некую “виртуальность”, некую возможность, которая только имеет шанс на бытие, и впрямую зависит от степени и уровня усилия исполнителя» [1].

Рассматривая элементы скрытой программности на уровне метрико-временной реализации, нельзя обойти вниманием и другую немаловажную её составляющую – ритмическую.

Основанное на известном изречении Платона «Ритм – это порядок в движении звуков» [5], возможное развитие мысли относительно связи ритма с движением Времени не кажется столь уж нелогичным. И с этой позиции цикл И. Рехина можно интерпретировать как панораму ритмов современности, представленную сквозь призму художественного авторского видения.

Последовательно проводя единую концепцию Времени, характеризующуюся антитезами стабильность – нестабильность (переменность), рациональность – эмоциональность, заданность – свобода, композитор продолжает «озвучивать» их на уровне ритмических структур, используемых в цикле. При этом в качестве выражения свойств непрерывности времени, его текучести и стабильности как категории, выступают прелюдии и фуги с однородным ритмическим полем, основанном на движении равными длительностями. Это могут быть группы из восьмых, шестнадцатых, триольные комбинации в четвертных размерах, моторика звучания которых в своей непрерывности создаёт эффект заданности и поступательности объективного движения (пример № 5).

Пример № 5

1. Prelude *C*

По такому принципу строятся прелюдии *C, e, G, f, Ges, b*, фуги *f, B, H*. Уникальным примером в этом отношении является прелюдия *E dur*, выдержанная от начала и до последнего такта на тоническом органном пункте. Изложение его четвертями создаёт полную иллюзию механической пульсации, строго и непреложно организующей звуковое пространство. В данном случае ритмический фактор оказывается значительно сильнее метрического в драматургии целого, так как стабильность размера 4/4 всё же претерпевает единожды «сбой» (пример № 6).

Пример № 6

9. Prelude *E*

Однако выдержанность тонического остинато позволяет практически не ощутить внутреннюю переакцентировку, сохраняя временную константу в звуковом пространстве прелюдии.

Большая же часть прелюдий и фуг в ритмическом смысле отражает идею «упорядоченной свободы», выходя на безусловные параллели с аналогичным аспектом в метрической драматургии цикла. Идея взаимосочетаемости отчётливо просматривается в фактуре пьес, музыкальная ткань которых соткана на основе органической взаимосвязи нескольких ритмических фигур или групп. При этом тип рисунка каждой может быть различным, но практически во всех вариантных сочетаниях присутствует элемент синкопы. Для цикла – это неотъемлемая часть музыкального синтаксиса, находящаяся в прямом соответствии с её авторской трактовкой как знака нарушения, вторжения, несовпадения, дезорганизации. А это, в свою очередь, не что иное, как образная проекция на реалии настоящего Времени – Времени, которое поставило проблемы смещения акцентов в рамках, казалось бы, устойчивого и неизблемого.

Взаимосочетаемость особенно зрима и слышима в фугах *c, d, e, F, Ges, fis, G*, где контрапунктические соединения тем, противосложений и интермедий образуют неповторимую вязь ритмического узора (пример № 7).

Пример № 7

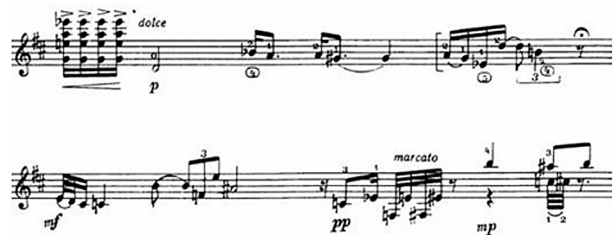
10. Fugue *e*

Однако идея свободного дыхания ритма всё же чётко регламентирована самим фактом его наличия в рамках заданного музыкального пространства. Композитор, по-видимому, осознанно не наделяет

эту структурную единицу чертами алеаторичности подобно метрическому решению прелюдий *a moll* и *h moll*. Возвращаясь к изречению Платона, характеризующему ритм как порядок, путь от полного его освобождения можно образно уподобить дороге к беспорядку, хаосу. А в условиях полифонической структурной модели, где чётко заданы координаты ладовые, тональные, формообразующие и тематические, такое движение полностью разрушило бы концепцию макроцикла, низведя её до абсурда.

Проявлением возможной степени свободы в трактовке ритмики, пожалуй, можно считать её «выход» из органики взаимосочетаемости. Но, тем не менее, даже в мозаично комбинированном, разнородном поле не теряется ощущение единства, повторяемости, последовательности, необходимое для осознания ритма вообще. Внутренняя пульсация четвертными длительностями так или иначе незримо присутствует, уподобляясь некоему «метроному» как механизму, регулирующему Время (пример № 8).

Пример № 8

24. Prelude *h*

Выразителем идеи раскоординированности и иррациональности, как знаковой для Времени настоящего и в большей степени будущего, является жанр прелюдии. Упоминаемые выше в плане нетрадиционной метрической трактовки образцы *a moll* и *h moll* ярко демонстрируют перспективы движения по линии наибольшей свободы и на уровне ритмического синтаксиса.

Осознанию факта семантического единства метра и ритма в цикле и естественному слиянию этих понятий в более ёмкое «метроритм» способствует и выявление аналогичных принципов в подаче каждой из составляющих. Так, принцип временного сжатия, речь о котором шла ранее на примере диминуции метрической единицы, можно наблюдать и в рамках ритмического решения прелюдий *cis, d, g, A, as*, фуг *C, h*. Идея «учащённого пульса Времени» преломляется в ускорении темпоритма, являющегося, в свою очередь, результатом диминуции длительностей. В фуге *es moll*, например, динамика общего движения строится на постепенном сжатии начальной ритмической единицы темы – половинной длительности – до её малого бинарного эквивалента – шестнадцатой. Истоки подобного ускорения вполне объяснимы. Ведь «внутренний темпоритм имеет двигательную природу, неотделим от чувственной, эмоциональной стороны человека» [2]. И здесь можно отметить не

только удивительную последовательность в проведении авторской концепции восприятия объективного течения Времени сквозь призму сознания его субъекта – со-Временника, но и оценить мысль о том, что сам процесс – явление «живое» и достаточно динамичное. Проведение этой мысли в рамках фуги поистине мастерское, так как форма своей канонической заданности многих параметров, казалось бы, мало ориентирована на выражение эмоцию как смысловой антитезы рацио.

Резюмируя всё вышеизложенное, хочется вернуться к теме причины столь долгой жизнеспособности структурной модели темперированного полифонического цикла. Считавшаяся одной из форм «чистой музыки» на протяжении нескольких столетий, в XX веке эта модель обрела свою «вторую жизнь» во многом благодаря новому взгляду на творение великого полифониста. Уровень развития музыковедческой мысли позволил определить прелюдии и фуги из WK И.-С. Баха как «...музыкальное отображение его психически-умственной культуры на образах Священного Писания» [6, с. 17]. Раскрытие смыслового содержа-

ния музыкальных символов, их прочтение и дешифровка наполнили нотный текст духовной программой, окончательно отнеся «Хорошо темперированный клавир» к узко-программным произведениям.

Обращение современных авторов к баховской модели, по-видимому, обусловлено этим же мотивом. Цикл предоставляет блестящую возможность отображения картины окружающей действительности посредством красок разнотональной звукописи. И «24 прелюдии и фуги для гитары» Игоря Рехина – прямая тому иллюстрация. Авторское видение Времени, ощущение пульса, ритма его течения и «ветра перемен» достаточно чётко обозначены в музыкальном синтаксисе. Метроритм – лишь один из его уровней, наиболее яркий и показательный в плане пространственно-временных характеристик. Научиться распознавать знаки этих характеристик, а также соотносить их с определёнными смысловыми координатами – задача далеко не простая. Но для Музыканта, способного слушать и слышать, только такой путь является единственно истинным в непрерывном процессе движения во Времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Музыкальное время [Электронный ресурс]. – URL: <http://mihailarkadev.load.cd.ru/blog/articles/view/148.html> (25.08.2010).
2. Блаженкова О. Психологическое изучение музыкального ритма [Электронный ресурс] / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1998. – URL: <http://www.psychology.ru/lomonosov/tesises/em.htm> (09.12.2009).
3. Болобольшева В. Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» в контексте истории [Электронный ресурс] // Вестник РАМ им. Гнесиных. – Электронный журнал. – 2006. – № 1. – URL: <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Number=1> (01.12.2009).
4. Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2008.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Электронный ресурс]. Кн. 2, ч. 7, гл. 5, § 7. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/iae8/txt29.htm> (25.08.2010).
6. Носина В. Символика музыки И.-С. Баха. – М., 2008. – (Классика – XXI).
7. Рехин И. Путь к циклу «24 прелюдии и фуги для гитары» // Процессы музыкального творчества: сб. тр. № 165 / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – Вып. 7.
8. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. – М.: Композитор, 2007.
9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971.
10. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974.

Гурьянова Лариса Викторовна

ассистент кафедры теории,
истории и педагогики искусства факультета
искусств и художественного образования
Педагогического института
Саратовского государственного университета
им. Н. Г. Чернышевского,
аспирантка кафедры истории музыки
Воронежской государственной академии искусств

