

МЕТР И РИТМ: ЧИСЛО И ЭНЕРГИЯ. СТАТЬЯ 1
Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио

М. Fuksman

METRE AND RHYTHM: NUMBER AND ENERGY. ISSUE 1
Integrated rhythmical training session in solfeggio

Данная статья адресована музыкантам, прежде всего – преподавателям сольфеджио. В ней комплексный ритмический практикум рассматривается в своем теоретическом основании, с приложением набора упражнений и методических рекомендаций.

Ключевые слова: ритм, метр, гокет, методика преподавания сольфеджио, ритмические упражнения.

This article is addressed to musicians (especially solfeggio teachers). Here one integrated rhythmical training session is examined in its theoretical basis, the set of exercises and methodological recommendations are attached.

Key words: rhythm, metre, hocetus, methodology of solfeggio, rhythmical exercises.

...Чувство ритма найдет свое полное развитие и всецело перейдет в плоть и кровь учащегося лишь при условии, что ритм будет восприниматься отдельно, как нечто совершенно самостоятельное по отношению к музыке.

Э. Жак-Далькроз [1, 26].

Актуальность проблемы. Существует известное противоречие между универсальностью ритма, его значительной ролью в современном обществе и тем, какое место он занимает в системе русского музыкального образования.

Жизнь современного города усиливает роль ритмических процессов в общественной жизни. Это касается и предметной среды (ритмы многочисленных механических приспособлений, в том числе средств воспроизведения записанной музыки), и социальной (пропитанная мифологией массовая культура с характерными ритуалами, опирающимися на ритмическую суггестию).

А в это время в существующих курсах сольфеджио ритму уделяется недостаточно времени в сравнении с проработкой звуковысотных структур. В результате учащийся зачастую недостаточно точно и выразительно интерпретирует даже структуры традиционной музыки, не говоря уже о почти не изучаемой сфере современной ритмики. Ценная методика ритмики, созданная Э. Жак-Далькрозом, возродившая в современном обществе аналог древнегреческой орхестики¹, пережившая в отечественной музы-

кальной педагогике и период бурного интереса, и почти забвение², только начинает возрождаться к новой жизни.

Постановка проблемы. Конечной целью ритмического воспитания нам видится многосторонняя исполнительская активность музыканта, выражающего художественную действительность в себе, а себя – в ней, в частности, путем четкой и выразительной интерпретации ритмических и метрических структур.

Движение к намеченной общей цели связано с решением ряда задач. Это многостороннее овладение возможно более широким репертуаром ритмических и метрических структур. Это интеграция внутреннего ритмического пред-

воспитание. Одну его часть составляет то, что относится к звуку, т. е. гармонии и ритмы... Другая же часть касается телодвижений, которые имеют нечто общее с движением звука: это ритм» [3, 123]. Свидетельство современника об орхестике см.: Лукиан. Избранная проза. М., 1991.

² Князь С. М. Волконский открыл курсы ритмической гимнастики в Петербурге в 1910-х годах, позже появились аналогичные курсы в Москве, Саратове, Киеве. В 1919 году в России открываются институт ритма в Москве (руководитель Н. Г. Александрова), Школа ритма в Петрограде (руководитель Н.В. Романова). Однако перспективное движение не без воздействия властей резко пошло на спад в 1920–1930-х годах. Многие заведения были закрыты, а сама ориентация на западный опыт стала тогда небезопасной.

¹ Орхестика – синтетическое танцевальное искусство в Древней Греции. Платон имеет в виду ее, когда пишет о синтезе мусического и гимнастического воспитания: «Все в целом искусство плясок и составляет совокупное

ставления и воспроизведения его вовне. Это выработка психофизиологических автоматизмов в восприятии и воспроизведении временной стороны музыки. Это достижение естественности, уверенности, легкости и гибкости манипулирования ритмическим материалом в различных художественных контекстах. Это развитие способности к экспрессивному исполнению ритмических структур, порождающему на базе текстуально зафиксированного ритмического инварианта множество вариантов-интерпретаций, осмысленных в данном художественном контексте.

Принципы методологии. Фундаментальный принцип *разнообразия в единстве*, рассмотренный применительно к *деятельности*, реализуется в виде частных принципов.

Разнообразие и единство *способа деятельности* выражается в сочетании различных форм работы с материалом. В числе таких форм: ритмическое чтение (вслух и «про себя»); организация системы жестов; использование в качестве источников звука и внешних музыкальных инструментов, и человеческого тела. Единство художественного и дидактического предполагает коммуникативную нацеленность учащегося (передачу эстетического смысла) при выполнении упражнений, с одной стороны, и использование фрагментов музыкальных произведений в качестве упражнений на отработку определенных навыков – с другой. Разумеется, остаются в силе принципы общей методики: наглядность (единство рационального и чувственного), последовательность и посильная трудность (единство действительной и потенциальной сторон личности), индивидуальный подход к учащемуся (учет многообразного выражения единичного в общем у отдельного человека) и другие.

Разнообразие и единство применительно к *субъекту деятельности* связано с взаимодействующими каналами восприятия человека: визуальным (видит), аудиальным (слышит), кинестетическим (прикасается, двигается) и дигитальным (мыслит в понятиях). У отдельного человека один из каналов преобладает, остальные же играют вспомогательные роли. Поэтому в поисках методологии, эффективной для освоения ритма в учебной деятельности, желательно использовать все эти каналы в информационном обмене между учителем и учеником.

Изучение ритма вовлекает и рациональную, и эмоциональную стороны личности. Рациональный контроль учащегося над точностью воспроизведения заданных упражнений сочетается с вариантно-экспрессивным исполнением, как бы моделирующим потенциальные исполнительские ситуации.

Разнообразие и единство *объекта деятельности* проявляется в множественности как самих изучаемых ритмических и метрических структур, так и конкретных воплощений этих структур.

Остановимся подробнее на сочетании *различных форм работы над ритмом*. Оно естественно связано с логикой и историей ритма.

Ритм – универсальный модус восприятия людьми друг друга и окружающего мира, связанный с упорядочением и исчислением. Греческое слово *ῥυθμός (rhythmos)* имеет значения: «регулярно повторяющееся движение», «время звука или движения», «мера», «пропорция», «симметрия», «порядок», «состояние», «расположение», «форма», «контур», «облик» (вещи), «образ действия», «способ»³ [6, 343].

Именно ритм оказался сердцевинной «прото-музыки/языка» предков современного человека – неандертальцев. Этот, по выражению Стивена Митена (Steven Mithen), «доязыковой музыкальный способ мышления и действия» был «холистическим (не сочиненным из сегментированных элементов), манипулятивным (влияющим на эмоциональные состояния и отсюда – на поведение индивида и группы), мультимодальным (использующим и звук, и движение), музыкальным (организованным во времени, ритмически и мелодически), миметическим (использующим звуковой символизм и жест)»⁴.

Естественный язык, родившись из музыкального ритма, обогащает последний своей артикуляцией, фонетикой, мелодией, семантикой. Такой симбиоз продуктивен не только в музыкальной практике, но и в музыкальной педагогике, в частности, в форме *чтения ритмизованного текста*. К текстам, сочиняемым для ритмических упражнений, предъявляются определенные требования. Это отражение текстом смысла упражнения, формирование в сознании учащихся соответствующего познавательного настроения, удобство произнесения, отражение количественных (числа долей, продолжительность ритмических единиц, группировка ритмических рисунков) и качественных (акценты и безакцентные моменты в их последовательности, градации акцентности) характеристик изучаемых ритмов и метров.

Другой компонент, вовлекаемый в ритмические упражнения, – *телесные движения*. В системе ритмического воспитания, предложенной признанным авторитетом Э. Жак-Далькрозом,

³ Перевод с английского автора статьи.

⁴ Mithen S. The singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body. London, 2005 (цит. по [5, 376–377]). Перевод с английского автора статьи.

жест и движение сопутствуют музыке при выражении внеположных ей смыслов. Цель такого жеста исполнителя – движение от внутреннего звукового представления к пластике целостного образа. Мы же идем от представления в противоположном направлении, культивируя жест *внутри* в поисках целесообразного исполнительского движения, пластика которого уже сама по себе эффективно способствует необходимому звуковому результату.

Методическая разработка практикума «Метр и ритм: число и энергия»⁵ включает в себя теоретическую часть (текст), практическую (упражнения в виде нотной записи) и методическую (комментарии, касающиеся особенностей выполнения упражнений, встречающихся трудностей, путей их преодоления). Текстовая часть излагается в тезисах, которые адаптируются в соответствии с подготовкой конкретной группы. Практикум представляет собой лекцию, сопровождаемую публичной демонстрацией упражнений, исполнением музыкальных пьес. В практикуме участвуют не только специально подготовленные музыканты и ведущий, но и часть публики по мере ее возможностей. Акция приводится с сокращением числа номеров. Добавлены методические комментарии.

Теория. Музыка – искусство организации времени. Категории ритма и метра имеют фундаментальное значение для музыкальной науки и практики. Музыкальный ритм (в широком смысле слова) – «временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка» [4, 107]. Метр (в широком смысле слова) – «форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряемой единице (мере)» [4, 109]. Количественная сторона метра и ритма связана с числом, качественная – с энергией.

Система численного измерения ритма основана на кратных длительностях. Нормативное значение для построения системы длительностей имеет коэффициент, равный двум. Применяются и другие коэффициенты,

⁵ Премьера акции состоялась 8 октября 2010 года на Фестивале науки в Ростовском дворце спорта в качестве презентации стенда Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова. *Действующие лица:* исполнители упражнений (студенты факультета музыкального менеджмента и эстрадно-джазового факультета РГК, посетители Фестиваля), исполнители на музыкальных инструментах (Максим Вострецов – бас-гитара; Галина Верещагина, Михаил Фуксман – клавишные), звукооператор (Алексей Ширяев), ведущий (Михаил Фуксман). *Материально-техническое обеспечение:* бас-гитара, два синтезатора, компьютер, 6 голосовых микрофонов, микшерный пульта, активные колонки, коммутационные кабели.

преимущественно степеней 2, 3 и их производных ($3, 6=3 \times 2, 9=3^2, 12=3 \times 2^2$ и т. д.).

Тактовый метр является преобладающей метрической системой классико-романтической музыки. Пульсация равных временных отрезков (долей) и энергетическая дифференциация долей (сильные, относительно слабые, слабые) – две основы тактового метра. Происходит и дальнейшее деление долей по времени (в узком смысле слова). Родовой термин для равных отрезков времени – пульс.

Упражнение 1⁶. Пульсации метра 4/4. Метр 4/4 – сложный, составлен из одинаковых простых метров. Он группирует и четвертные доли, и половинные по две (в последнем случае объединяются сильная и относительно-сильная доли). В упражнении деление временных отрезков на два продолжается – вниз и вверх – и далее с сохранением группировки по 2 пульса равной длины, но неравной энергии (первый «сильней» второго). Здесь и далее учащиеся делятся на 5 групп, называемых по номерам. Первая группа учащихся поддерживает пульсацию целыми длительностями, вторая – половинными, третья – четвертями, четвертая – восьмыми, пятая – шестнадцатыми. Доли обозначаются поочередными ударами рук по столу или другой твердой поверхности. Возможно также произнесение текстовых слогов, например, «те-а-е-а» для целых, «те-а» для половинных, «те-да» для группы из двух четвертей, «те-гу-да-гу» для группы из четырех восьмых, «те-ли-гу-си да-ли-гу-си» для группы из восьми шестнадцатых.

Методический комментарий. Вводное упражнение обманчивой простоты. Специальное внимание здесь и далее необходимо обратить на *организацию эффективного жеста* в соответствии с выдвигаемым техническим заданием. В данном случае цель – достижение ровности пульсации долей и отчетливого, примерно одинакового во времени противопоставления сильных пульсов слабым в группах по 2 пульса. В каждой группе первый пульс отмечается ударом ладонью правой руки с большей высоты, второй пульс – ударом 2, 3, 4 пальцами левой руки (фортепианная нумерация) с меньшей высоты. Для шестнадцатых (и для восьмых в умеренных и скорых темпах) движение правой руки модифицируется: первый удар из двух начинается с большей высоты как бы самостоятельным движением руки, второй – «рикошетом». Правая рука действует подобно мячу, ударенному о землю первый раз, но самостоятельно падающему второй раз, хотя и с меньшей силой. Превосходство первого пульса из двух в предложенной жестикуляции легко до-

⁶ Упражнения приведены в приложении к статье.

стижимо, так как правая рука обычно сильнее левой, обладает большей потенциальной энергией (падает с большей высоты), образует более звучную игровую поверхность, чем левая.

Выбор непривычной подтекстовки объясняется группой факторов: близостью к словам русского языка, удобством произнесения, стереотипами инструментального звукоподражания («та», «да» – артикуляционные слоги духовых инструментов при «одинарном языке», «ту» родственно «ку» при «двойном языке»). Повторность в следовании четвертей («те-гу-да-гу») подчеркивает и группировку $4 = 2 + 2$, и группировку $2 = 1 + 1$. При этом 1-я и 3-я доли подобны (пара «т» – «д»), но не одинаковы: «т», исходя из особенностей работы голосового аппарата человека, сильнее⁷. Слабые пульсы имеют свои гласные: «у» для восьмых, «и» для шестнадцатых. Предложенное распределение повторности и контраста звуков в подтекстовке способствует, как нам кажется, лучшей ориентации в текущем произносимом отрезке тактового метра. Оно неплохо приспособлено и для вычленения отдельных пульсов при создании ритмических рисунков, например, «те-си-да-си» для пунктирного ритма, «те-гу-си, да-гу-си» для ритма «галоп» и т. п.

Упражнение разучивается по группам, исполняется всеми вместе.

Теория. В процессе исполнения ритмических упражнений вырабатывается двусторонняя связь внутреннего представления и игровых движений. Моторика и звуковой результат движения во многом определяются отчетливостью внутреннего представления и силой волевого импульса, превращающего внутреннее во внешнее. В противоположном направлении, множество выполнений упражнения, адекватных замыслу по моторике и звуковому результату, закрепляет внутренние представления. Навык внутреннего представления ритмов и метров тренируется.

Упражнение 2. Доли метра во внешнем и внутреннем представлении. Используется пульсация четвертями из предыдущего упражнения. Сначала группа 1 (а лучше – все группы) исполняет пульсацию четвертями, сосредоточившись на упругом моменте перехода предслышимого удара в реально звучащий удар⁸. Эта пульсация служит мысленно произносимой основой для упражнений, выполняемых

⁷ Сравните с твердой атакой «та» и мягкой «да» у духовых инструментов.

⁸ Отношение внутренней энергии представленного звучания к энергии осуществленного звука подобно отношению потенциальной энергии к кинетической. Переход в эту иную форму возможен лишь после достижения энергией представления некоторой критической величины.

остальными группами поочередно. От второй к пятой группе число внешне артикулируемых долей уменьшается, и тем сложнее сохранить равномерность и организацию внутренней пульсации – но их сохранить необходимо!

Методический комментарий. Упражнение непростое для точного исполнения. Следует добиваться синхронности ударов и произнесения слогов у членов группы. В качестве проверки можно применять (сначала вслух, затем «про себя») пульсацию из предыдущего упражнения. Используется также известная из опыта закономерность: чем более мелкие длительности организуются во внутреннем представлении пульсации, тем точнее внешне исполненный результат. Для данного случая подойдет пульсация шестнадцатыми. Члены временно молчащих групп продолжают пульсацию про себя и в случае дефектов исполнения у звучащей группы выступают в роли «арбитров»: кто допустил неточность, в каком направлении (замедление, ускорение). Упражнение ценно и тем, что актуализирует зонный⁹ характер ритмических представлений, слышимо обозначает их несходство у разных людей. И эта зонность, выступающая здесь источником проблемы, в других случаях обогащает выразительность исполнения, является художественно ценной.

Теория. Ритмический рисунок – «соотношение длительностей последовательного ряда звуков» [4, 108]. Ритмический мотив (ритмотив) – мельчайший самостоятельный конструктивно-выразительный элемент музыкально-ритмической речи. Ритмотив состоит из ритмозвуков – звуков, взятых только в отношении их длительности и меры акцентности. Основные средства выразительности, определяющие ритмотив, – длительности и акценты составляющих его звуков, а также длительности пауз. Вспомогательные средства выразительности – артикуляция, агогика, тембр (последний – на уровне дифференциации, а не качественного своеобразия). Ритмотивы могут объединяться в ритмофразы, эти – в ритмопредложения, а последние – в ритмопериоды. Родовое название указанных структур – ритмопостроения.

Ритмопостроения и их части (ячейки) соотносятся друг с другом, будучи тождественными в одних отношениях (не всегда) и контрастирующими в других. Последовательность ячеек в ритмопостроении, соотношение их тождества и контраста, местоположение и глубина цезур (смысловых «знаков препинания») между ячейками очерчивают структуру ритмопостроения.

⁹ Большой вклад в разработку проблемы зонного характера слуховых представлений человека внес русский музыкант, исследователь, педагог Н. А. Гарбузов.

Нотная запись ритмотива представляет собой инвариантную схему его звучания. Она относится к сфере *теоретической* ритмики. Нотная запись озвучивается с вариациями в исполнительском акте, результат которого лежит в сфере *интерпретационной* ритмики. Структурное сходство или, напротив, различие теоретических ритмотивов может быть подчеркнута в интерпретации.

Упражнение 3. Ритмотивы: вариации акцентов. Инвариант упражнения содержит ритмофразу, состоящую из двух ритмотивов, обозначенных *A, B*. Контраст ритмотивов очевиден. Сходство их состоит в том, что они составлены из подобных ячеек (на схемах – a_1 и a_2 , b_1 и b_2 соответственно), исполняемых в разной последовательности. Задание состоит в исполнении ритмофразы с варьированием акцентов по желанию учащихся.

Методический комментарий. В этом упражнении требуют внимания несколько сторон исполнения. Во-первых, здесь следует подчеркнуть *дифференциацию звуков по тембру*, что на письме выражается в различной высотной позиции нотных головок. Для исполнения «низких» и «высоких» (по нотной графике) звуков подойдут пары голосовых слогов («ту» – «ти», «ду» – «ка»), пары «телесных» ударных тембров (ноги – руки, руки по корпусу – руки в ладоши, правая рука кулаком по столу – левая рука 2, 3, 4 пальцами по столу). Учащиеся, имеющие опыт игры на клавишных инструментах, могут исполнять звуки на синтезаторе. В тембре General Midi Drums можно выбрать пары звуков C2 – D2 (басовый барабан – малый барабан), H2¹⁰ – D3 (тенор том – альт том), Es3 – F3 (тарелка Ride, обычный удар – удар по цоколю) и т. п. Конечно, использование звуков ударной установки оживляет исполнение. Синтезатор можно использовать также как метроном.

Во-вторых, требует внимания *техника исполнения акцентов*. Общее правило: рука (нога) для исполнения акцентного удара поднимается выше, а движется быстрее. Можно попробовать и «содружественные» движения на акценты (топать ногой, кивать головой и т. д.)

В-третьих, способ расстановки акцентов в сфере интерпретационной ритмики подчеркивает или вуалирует *структурные связи между ритмотивами*, находящиеся в сфере теоретической ритмики. Так, в варианте второй группы сходство акцентов в соответствующих ячейках (a_1 и a_2 , b_1 и b_2) ярко выражено, что подчеркивает структурные связи мотивов *A* и *B*. Прочие варианты, напротив, несходством акцентов вуалиру-

ют эти связи, что особенно заметно в варианте четвертой группы.

С целью творческого развития более эффективно дать учащимся-солистам задание импровизировать на акценты, не предлагая предварительно образцов. Лишь после этого выписанные примеры исполняются группами поочередно.

Теория. Записанные ритмические рисунки интерпретируются с отклонениями как в силу ограничений человека в восприятии времени, так и в силу сознательного художественного замысла. Пусть дан метр с равными по длительности долями. Возможен один из случаев отклонения интерпретационного темпа и ритма от их теоретических прообразов в некоторой зоне: темп стабилен – ритм стабилен; темп содержит отклонения – ритм стабилен; темп стабилен – ритм содержит отклонения; и темп, и ритм содержат отклонения. Рассмотрим третий случай. Здесь отклонения должны быть достаточно заметными, чтобы распознаваться на слух, но недостаточно большими, чтобы разрушилась определенность и самотождественность ритмопостроений. Возможные положения интерпретационного ритмоудара относительно удара теоретического таковы: совпадение, упреждение, запаздывание. Наличие, величина и направление сдвига интерпретационного ритмоудара относительно удара теоретического есть фактор тяготения, а центром притяжения служит теоретическая ритмофраза и как целое (компактный центр), и в виде составляющих ее ударов (распределенный центр).

Упражнение 4. Ритмотивы: зонная интерпретация ритма как «экспрессивное исполнение». Исполняется поочередно парами групп 1+2, 1+3, 1+4, 1+5. Группа 1 во всех упражнениях исполняет базисный ритм – как бы украшенную метрономическую пульсацию восьмыми – возможно более ровно по времени, с яркими акцентами на третью и седьмую восьмые в такте. Группы 2, 3, 4, 5 исполняют по очереди. Для каждой группы написана своя остиная ритмофраза. Члены одной группы вступают по одному и умолкают со вступлением следующего с отрезками по 16 тактов, или 8 повторений ритмофразы (вариант: по 32 такта, или 16 повторений).

Методический комментарий. Единичные отклонения интерпретационной ритмофразы от ее теоретического прообраза складываются в определенный *профиль интерпретационного ритма*. Первоначально исследование таких профилей учащимися протекает в импровизационном режиме. Затем педагог показывает некоторые характерные профили. Например, можно создать «ускоряющий» или «запаздывающий»

¹⁰ Согласно европейской традиции, здесь *H* обозначает *Сн*; в англоязычных руководствах *B* обозначает *Сн*.

профили, сдвигая все интерпретационные удары в ритмофразе в одном и том же направлении, на одну и ту же величину, соответственно, вперед или назад относительно ударов теоретической ритмофразы. В другом случае можно градуировать отклонения интерпретационных ударов, скажем, постепенно увеличивать, а затем постепенно уменьшать длительности таких отклонений. Еще один вариант – создание подобия swing-пульсации¹¹ посредством целенаправленного отклонения лишь некоторых интерпретационных ударов относительно их теоретических прообразов. Конкретно: четные восьмые сдвигаются назад, на место, примерно соответствующее третьей из триольных восьмых. В «модулирующем интерпретационном профиле» осуществляется постепенный переход от одной ритмофразы к другой через систему промежуточных ступеней. Наконец, можно включать соответствующие профили для создания *содержательно целостных линий* (например, линий эмоционального нарастания и спада) в комплексы выразительных средств, наряду с громкостной динамикой, артикуляцией. В последнем случае к созданию «эмоциональных волн» подключается и первая группа.

Теория. Метрономическая точность воспроизведения ритмических рисунков не является исполнительским идеалом, но служит необходимым ориентиром. При групповом исполнении без дирижера внутренние ощущения метра и ритма у отдельного исполнителя корректируются ритмическими импульсами, идущими от внешнего звучания других музыкантов. Возникает взаимодействие систем интерпретационного метра, соответствующих озвученным пульсациям каждого из исполнителей. В результате одна из систем утверждается в качестве основной¹². В ее рамках исполнитель, в идеале имея внутри себя отчетливый образ ритмопостроения, готов озвучить во внешний звуковой мир любой фрагмент такого построения. Концентрация звукотворческой воли в некоторой степени сглаживает различие между воображаемым и реальным звучанием по их «осязаемости», способствует пластичности взаимных переходов между ними. Довольно эффективное

¹¹ Более подробно о том, что такое swing, и о возможностях его учебного моделирования будет изложено во второй статье данной серии.

¹² Остальные конкурирующие системы как бы теряют свою самостоятельность, но все же сохраняют известное гравитационное напряжение. Временами, при последовательном проведении альтернативной исполнительской воли, конкурирующая интерпретационная метрическая система может приобретать характер устойчивой побочной подсистемы, что часто наблюдается в джазе.

средство проверки, насколько отчетливы внутренние ритмические представления учащих, – групповое исполнение гокета. Гокет: «... тип полифонической техники композиции... Главная особенность гокета – рассеивание мелодической линии на отдельные звуки или группы звуков и распределение их по разным голосам...» [2, 141].

Упражнение 5. Ритмический рисунок в гокетном разделении. Для упражнения берется ритмофраза из Упражнения 3. Она подтекстовывается следующим образом: «Режем на части, в гокет сложим». Упражнение выполняется в несколько туров. В первом туре все группы произносят полный текст, группируя повторения по два: один раз в динамике *f*, другой раз – *p*. Во втором туре участвуют только исполнители первой и второй групп. Сначала обе группы читают полный текст в динамических соотношениях: первая группа – *f*, вторая группа – *p*, затем наоборот. Далее первая группа читает *p* весь текст, вторая группа на *f* – только свою часть текста, после чего группы меняются динамическими «ролями». Наконец, гокет исполняется целиком двумя группами в равной громкостной динамике. Аналогично в последующих турах прорабатываются варианты, когда тот же текст гокетно делится на 3, 4, 5 групп. Чтение сопровождается исполнением этой же ритмофразы на «ударных» инструментах, аналогично варианту из упражнения 3. Для проверки стабильности метра и ритма можно сначала использовать партию первой группы из упражнения 4, а затем выключить ее.

Методический комментарий. Упражнение исполняется небыстро. Каждая из групп проговаривает весь текст про себя, озвучивая лишь свою партию. Артикуляция активна, соответствует штриху *staccato-marcato*. Исполнителю важно не только правильно вступить с текущим слогом, но и вовремя прекратить его звучание. Произносимый текст определяет главное в упражнении – координацию слогов-точек в едином целом (не только «режем», но и «сложим»). Для этого необходима не только ритмическая точность, но и соответствие слогов по артикуляции, громкостной динамике. Полезное дополнительное условие – выполнение всеми исполнителями крещендо к фразовому ударению (чАсти, гокЕт) и последующее диминуэндо.

Теория. Пульсация теоретической метрики задает определенное движение, которое – в сознании музицирующего человека, а зачастую и в самой музыке – имеет тенденцию продолжаться по инерции в потенциальную бесконечность. Такое движение, с одинаковыми для всех

голосов ровными долями и равномерным распределением акцентов, представляет устойчивый центр тяготений. Как в музыке, так и в сознании человека **надо** приложить определенную силу, чтобы эту инерцию при необходимости преодолеть. Так происходит, например, в случаях с переменным метром, с полиметрией.

Упражнение 6. Интерпретация смешанных метров. Последовательно прорабатываются метры: сложные (4/4, 6/8), смешанные из одинаковых долей (5/8, 7/8 с вариациями в группировке долей), смешанные из разных долей (2/8 + 2/8 + 5/16). На каждый метр выбирается подтекстовка, отображающая число долей, местоположение акцентов, объединение долей в группы. Произнесение подтекстовки сопровождается ударами, подобно Упражнениям 1, 3.

Методический комментарий. При выполнении как данного упражнения, так и остальных важно видеть перспективы перехода к более быстрым темпам, хотя и не начинать с них. Для этого, с одной стороны, необходимо вырабатывать экономные движения, небольшую громкостную динамику исполнения. Например, акцент относителен, он не должен быть обязательно сильным, а лишь сильнее безакцентного пульса. С ускорением темпа безакцентные удары редуцируются («ноты-призраки», в джазовой терминологии), вплоть до их исчезновения. С другой стороны, отчетливость жеста и произносимого текста должны отрабатываться «с запасом», с учетом тенденции к сглаживанию артикуляционных контрастов в быстром темпе. Поэтому рекомендуемая манера исполнения упражнений – *piano staccatissimo*.

Кроме того, следует обратить внимание на тенденцию (не универсальный закон) выделения сильных и относительно сильных долей в смешанных метрах. При прочих равных условиях долевая группа наибольшей длины содержит в своем составе самую сильную долю. Эта тенденция в тексте упражнений обозначена двойным акцентом.

Содержание подтекстовок непосредственно связано с различными сторонами выполняемых упражнений. Например, в метре 6/8 слова «тройка и троечка» указывают, что акцент в первой тройке сильнее, чем во второй. В метре $5/8 = 2/8 + 3/8$ первая долевая группа меньше второй, отсюда текст «меньше большего». Сомнения усталости («разве времени хватит?») преодолеваются шуточной репликой «маленькие простенькие упражненьица» по поводу самого сложного из них.

Теория. Смешанные метры представляют собой постоянно повторяющуюся последовательность различных простых метров. Различные

метры могут сочетаться также в одновременности, образуя полиметрические комбинации. У метров, звучащих одновременно, могут быть общая доля или различные доли.

Упражнение 7. Полиметрическая пульсация долей. В качестве настройки всеми группами выполняется равномерная пульсация четвертями. Здесь чтение на слог «ци» без какой-либо группировки («часики») дополняется равномерными ударами одинаковой силы, как указано в партии пятой группы к Упражнению 7.4. Далее упражнение выполняется в несколько туров, соответственно, 7.1, 7.2, 7.3, 7.4. Последовательность освоения каждого тура такова. На «часики» накладывается один метр (2/4), затем он отключается, накладывается другой метр (3/4), он отключается, и так далее, пока все метры упражнения не будут исчерпаны. Указанный цикл повторяется несколько раз. Далее метры объединяются по два, «часики» могут тикать тише или вовсе отключиться. После освоения очередного тура переходят к следующему. Кульминация упражнения – раздел 7.4, объединяющий все пройденные метры в жанровую сценку.

Методический комментарий. При выполнении этого упражнения ставятся как технические, так и выразительные задачи.

Техническая сторона упражнения связана с достижением ровности долей, отчетливости артикуляции, с ярким громкостным контрастом между акцентными и безакцентными пульсами. Важно представить логически, а затем и услышать «фазовый сдвиг» между метрами. При исполнении следует удерживать напряжение между несовпадающими акцентами, которое затем разрешается всеобщим акцентом. Совместные акценты различных метров будут периодически совпадать через число долей, являющееся наименьшим общим кратным (НОК) для чисел долей каждого из метров. Так, для метров из 2 и 3 долей $\text{НОК} = 2 \times 3 = 6$ долей; для метров из 3 и 4 долей $\text{НОК} = 3 \times 4 = 12$ долей; для метров из 3 и 5 долей $\text{НОК} = 3 \times 5 = 15$ долей. Для случая сочетания 2, 3, 4, 5 долей (учитывая, что 4 кратно 2) $\text{НОК} = 3 \times 4 \times 5 = 60$ долей. Полезно обозначить акцентный каркас упражнения, для чего каждая группа произносит только свои акцентные пульсы.

Художественные задачи могут ставиться, скажем, в связи с созданием своеобразного эскиза по мотивам жанровых сценок из русской музыки¹³, как в примере 7.4. Можно представить, что каждая группа учащихся – некий «коллектив-

¹³ В связи с полиметрией вспоминаются в первую очередь «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского.

ный персонаж», со своим характером, чувством времени, манерой речи и т. п. Характерны в этом смысле ремарки для групп: «ласковые мамы и бабушки», «озорные девчонки», «угрюмые дылды», «секретничающие сплетницы». Эффект перемещения персонажей по сцене достигается с помощью градуированного распределения динамики в группах (одновременно сочетаются оттенки $f - mf - mp - p$) и ее ротации по тому же циклу при последующих повторениях 60-дольного полиметрического цикла. В дополнение, сохраняя относительную громкость каждой из групп, можно обеспечить всей массе действующих лиц «появление издали», «проход по переднему плану» и «уход вдаль» волной генерального *crescendo e diminuendo*. Разделение персонажей на группы может быть дополнено

дублировкой акцентов в партии каждой группы своим ударным инструментом. Возможный набор: группа 1 – треугольник, группа 2 – коробочка, группа 3 – топание ногами по полу, группа 4 – маракас. Сценическое движение в этой сценке было бы уместным, но мы не приводим конкретных рекомендаций по этому поводу.

Последний пример концентрированно демонстрирует комплексный характер предлагаемого метода работы над ритмом и метром. В одновременности задействованы разные модальности восприятия (визуальная, аудиальная, кинестетическая, дигитальная), разные воплощения ритма (словесно-голосовое, инструментальное), синтезируются различные формы музыкальной деятельности (учебная и практическая).

(Окончание следует).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жак-Далькроз Э. Ритм. – М.: Классика-XXI, 2001.
2. Кудряшов Ю. Гокет // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.
3. Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. – М.: Мысль, 1990. – Т. 4: Законы. Кн. 2.
4. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002.
5. Dissanayake E. A review of *The singing Neanderthals* // *Evolutionary Psychology*. – 2005. – Vol. 3.
6. Liddell H. G., Scott R. *A Greek-English Lexicon*. – Oxford, 1940.