

С. О. ПЕЧЁНКИНА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 781.15

ОСОБЕННОСТИ МЕТРИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ В. А. МОЦАРТА: НОТНАЯ ГРАФИКА И ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ

Об изобретательности, остроумии, неисчерпаемости и неуловимости музыки Моцарта написано немало. В самом деле, исследователи возвращаются к сочинениям Моцарта снова и снова, открывая в них всё новые и новые грани. Кажущаяся простота музыки Моцарта подчас оборачивается невиданной изощрённостью и композиционной сложностью. Это касается как способов тематической организации материала, так и метроритмической стороны произведения, которая традиционно остаётся на периферии внимания исследователей.

В отечественном музыкознании проблемы ритма и метра в музыке эпохи Просвещения подробно рассматриваются в работах Е. Назайкинского, М. Харлапа, М. Аркадьева, В. Холоповой¹. Однако ритмические и метрические особенности именно моцартовской музыки, как правило, анализируются в связи с неквадратностью моцартовских фраз, предложений и периодов. В оценке причин этой неквадратности мнения учёных расходятся: некоторые считают её результатом «великого стилевого перелома» и воздействия музыки И. С. Баха, другие же связывают с гайдновской нерегулярностью тактовых групп. Особый интерес представляет собой работа Т. Кюрегян², где освещается проблема несовпадения графического и метрического тактов.

В работах зарубежных музыковедов проблемы ритма и метра в музыке XVIII века рассматриваются довольно часто, однако несколько с других позиций. Прежде всего внимание уделяется сменам метра внутри произведения, что нередко и приводит к той самой неквадратности, но не ограничивается ей. В исследованиях зарубежных авторов можно выделить два основных направления: некоторые ученые рассматривают смены метра на границах построений (как правило, между главной и побочной партиями сонатной формы), другие же исследуют метрические смены внутри начальных периодов различных форм.

К первому направлению можно отнести работы К. М. Зенк и У. Алланбрук³. Так, Зенк находит изменения метра в первой части Квартета *d moll* К. 421 В. А. Моцарта, где главная партия написана в размере 2/2 (¢), а побочная в 4/4. Как замечает автор, изысканные, намеренно усложнённые украшения сглаживают местоположение каденций⁴, тем самым позволяя Моцарту создать эффект метрической модуляции наряду с гармонической. Таким образом, Моцарт осуществляет

переход от «величественного марша» к «теме песенного склада» (цит. по: [4, р. 86]).

Второе направление ярко представлено работами Д. Мирка, которая рассматривает метрические смены в начальных периодах камерно-инструментальных сочинений Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Так, например, она находит переключения между сложными и простыми метрами, которые характеризуются одинаковым размером тактов, но разной ритмической величиной долей. В середине XVIII века это имело отношение преимущественно к двум парам метров. Первая пара – сложный метр 4/4 с долей равной четверти и простой метр 2/2 (*alla breve*) с долей равной половинке. Вторая пара – сложный метр 6/8 с долей равной восьмой и простой метр 6/8 с долей равной четверти с точкой. Ссылаясь на Х. Коха, автор поясняет, что наиболее важный критерий, позволяющий отличить эти метры друг от друга – местоположение каденции, а именно, фразировочного центра, который находится внутри каденции. Под понятием «фразировочный центр» понимается точка, являющаяся смысловым центром фразы, к которой стремится всё предыдущее развитие. Так как простые метры содержат только одну сильную долю, то фразировочный центр может падать только на начало такта. В сложных же метрах, состоящих из двух простых, он, как правило, приходится на середину такта. Поэтому изменение местоположения фразировочного центра делает возможным переключение с простого метра на сложный и наоборот. Такие метроритмические смены часто встречаются в произведениях XVIII века, они были неоднократно отмечены авторами теоретических трактатов того времени, однако детально исследованы не были (см.: [3; 5]).

Д. Мирка приводит интересные примеры такого рода переключений в начальных периодах квартетов Гайдна. Так, во второй части квартета ор. 50 № 1 метр 6/8 поначалу простой, так как фразировочные центры первых двух фраз падают на начало тактов 2 и 4 соответственно. В тактах 5–6 метр меняется на сложный, так как здесь фразировочный центр уже приходится на середину 6-го такта. На первый взгляд тема выглядит очень асимметричной: это шеститакт, в котором первое предложение содержит 4 такта, а второе – 2. Однако если учесть изменения метра, то можно увидеть, что обе фразы имеют равную протяжённость в 4 такта, но выполнены в двух различных метрических сетках. Происходит так называемое вуалирование квадратности (пример № 1).

Пример № 1 Й. Гайдн. Струнный квартет В dur op. 50, № 1.
Ч. II, т. 1–6

Ещё более интригующее изменение метра можно увидеть в первой части струнного квартета *Es dur* op. 64, № 6. В этом случае метр может быть определён ещё до каденции благодаря другому критерию, также существовавшему в XVIII веке – артикуляции тактовых долей. Например, мелодия в размере 4/4 должна включать движение не менее чем четвертными длительностями, так как доля равна четверти. Если же мелодия движется половинными или более крупными длительностями, то метр 4/4 не может быть воспринят аудиторией, так как тактовые доли не слышны.

Это и проявляется в начале Квартета *Es dur*. Движение половинными длительностями ясно указывает на размер 2/2, выставленный Гайдном как *alla breve*. Интерпретация этого фрагмента в размере 4/4 невозможна, так как в первом такте четверти не артикулируются. Когда они появляются (со 2-го такта), то используются лишь в качестве связки. По правилам метрической организации в *alla breve* фразировочный центр должен падать на начало такта, вместо этого мы обнаруживаем его в середине 4-го такта, как и в полной каденции из середины 8-го такта. Таким образом, налицо метрическая модуляция от простого метра 2/2 к сложному 4/4, которую Гайдн осуществляет в ходе первого предложения периода и затем повторяет её во втором. Смена метра ясно воспринимается не только из-за уменьшения величины тактовой доли, но и вследствие ускорения гармонического ритма (пример № 2).

Пример № 2 Й. Гайдн. Струнный квартет *Es dur* op. 64, № 6.
Ч. I, т. 1–8

Анализируя переключения с простого метра на сложный, Д. Мирка останавливается в качестве примеров на квартетах Й. Гайдна, однако сходные образцы такого рода смен можно без труда отыскать и в квартетах Моцарта. Например, в главных партиях квартетов *C dur* K.157, *d moll* K.173, *d moll* K.421, медленной части квартета *Es dur* K.428 и др.

Во всех примерах, проанализированных ранее, метр, характеризуемый меньшей величиной тактовой доли, записывался в сложном метре с большей длительностью тактовой доли. Так как размер этих тактов был идентичен, то переключение с одного метра на другой не меняло местоположения тактовых черт. Метрическая запись была корректна в любом случае. Тем не менее, в произведениях XVIII века имели место переключения между метрами с разным размером так-

тов. Как правило, эти переключения осуществлялись между метрами 2/4 и 2/2 или между 3/8 и 6/8. Так как размер такта в каждой паре метров разный, то каждый такт большего метра должен нотироваться, как два такта меньшего метра. Этот тип нотации, обозначенный К. М. Зенк двойными тактами, теоретики того времени считали неправильным. Й. Рипель указывает, что ошибочно записывать 6/8 как 3/8 или 2/2 как 2/4. Х. Кох также подвергает двойные такты пространной критике [3; 5]. Основная причина его критики состоит в том, что такая нотация искажает соотношение слабых и сильных долей и, таким образом, противоречит природе метра. В этом случае то, что можно увидеть между двумя тактовыми чертами – вовсе не такт, а только половина такта сложного метра. При этом относительно сильная доля становится сильной, и разница между ними устраняется. Как дальнейшее следствие, запись двойными тактами искажает структуру фраз.

Феномен пустого такта или «некорректного дополнения» (по определению Х. Коха) может служить индикатором двойных тактов в произведениях XVIII века. Кох объясняет данный феномен следующим образом: в условиях двойных тактов за фразировочным центром может возникать дополнение, доходящее до сильной доли следующего такта. Таким образом, этот такт оказывается лишним с точки зрения структуры фраз. Но даже если для Коха нотация двойными тактами всегда ошибочна – «ошибка, с которой мы сталкиваемся почти ежедневно в современных произведениях, и которая совершается как начинающими, так и опытными композиторами» (цит. по: [4, p. 96]) – это, конечно, не является ошибкой в пьесах мастеров.

В определении К. М. Зенк напротив, двойные такты проистекают из использования старых метров, которые уже были исключены из обычаев записи музыки XVIII века. Они использовались преимущественно в менуэтах и скерцо, которые сочинялись в 6/4, хотя записывались в 3/4. В некоторых случаях записанные метры 6/4 и 3/4 взаимозаменялись в результате изменений в величине тактовой доли между четвертями и половинками с точкой.

Показательный пример – менуэт из Струнного квинтета *C dur* K.515 В. А. Моцарта. В первой фразе менуэта фразиро-

вочный центр падает на начало 3-го такта, за которым следует «неправильное», по мнению Коха, дополнение, захватывающее начало 4-го такта. Это позволяет говорить о том, что метр в данном случае – 6/4, а не 3/4. Во второй фразе метр 6/4 меняется на 3/4, что доказывается каденцией на сильной доле в такте 10.

В результате таких метрических изменений структура фраз заметно усложняется. Слушатель с самого начала не может определить используемый композитором метр. Понимание достигается только в ретроспективе, так как метр 6/4 осознаётся лишь в конце фразы с помощью каденции. Таким образом, слушатель определяет начальный пассаж параллельными терциями как один такт в размере 6/4. Понимание первого мелодического оборота подводит слушателя к пониманию мелодического оборота, открывающего следующую фразу. Эти мелодические обороты совершенно одинаковы, соответственно, в слушательском восприятии они кажутся идентичными по метру. Однако в свете другого продолжения это оказывается не так. Изменения касаются не только размера такта, но и местоположения начала фразы. Такты 5–6, содержащие мелодию без сопровождения, оказываются продлённой слабой долей такта (или «генеральным затактом») обычной четырёхтактной фразы в метре 3/4, начинающейся в такте 7. Вступительная функция этой мелодии, опровергаемая в первом примере, подтверждается во втором. То есть, Моцарт дважды «одурачивает» слушателя с помощью одного и того же музыкального приёма (пример № 3). Стоит также отметить, что в этом менуэте изменение метра с 6/4 на 3/4 усиливается путём ускорения гармонического ритма.

Пример № 3 В. А. Моцарт. Струнный квинтет C dur K.515. Ч. III, т.1–10

Таким образом, зарубежные музыковеды выделяют в камерно-инструментальной музыке XVIII века следующие типы метрических манипуляций:

- смена метра между темами сонатного аллегро;
- смена метра внутри начальных периодов.

Каждый тип можно подразделить на два подтипа: смена равнодлительных метров (например, 2/2 и 4/4) и смена разнородных метров (3/4 и 6/4).

Однако, как показал проделанный анализ, гений Моцарта не ограничивается простым переключением с одного метра на другой. В его творчестве можно обнаружить, по крайней мере, ещё два типа метрических игр. Первый заключается в сочетании двудольных и трёхдольных метров на коротком промежутке времени, а порой и в непосредственном столкновении и совмещении их друг с другом как по горизонтали, так и по вертикали. При этом, разумеется, Моцарт не меняет ни обозначение размера, ни тактовую сетку. Второй тип – создание так называемой метрической полифонии, то есть использование в разных голосах разного типа метризации. В обоих случаях происходит смещение сильной доли между голосами. Как же Моцарт осуществляет эти изменения?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к материалу квартета G dur K.387, который был уже неоднократно проанализирован разными учёными с разных точек зрения – полифонии, тематизма, формы и т. д. Однако квартет также демонстрирует нам всю неиссякаемую фантазию Моцарта в отношении метрических и ритмических манипуляций.

Метрические изменения в экспозиции первой части квартета завуалированы. Но обращает на себя внимание нерегулярность периодов, а также явное изменение гармонического ритма от главной партии к побочной. Если в главной партии гармония меняется на каждую долю такта, то в побочной партии смена происходит раз в два такта.

В заключительной партии изменения метра становятся более заметными. Резкие динамические смены (*f-p*) нарушают естественное течение музыки. Метр смещается в восприятии на одну четверть и превращается из 4/4 в 2/4, где сильные доли ясно выделены (пример № 4).

Пример № 4 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387. Ч. I, т. 37–38

Этот приём получает развитие в разработке (т. 80–81), однако здесь смещение происходит уже не на четверть, а на восьмую благодаря синкопированию.

Менуэт – вторая часть квартета – воплощает идею метрических манипуляций на новом уровне. Менуэт начинается двумя короткими одноктовыми мотивами в размере 3/4. С появлением хроматического мотива в 3-м такте метр внезапно меняется с трёхдольного на двудольный. Эффект смены достигается динамическими оттенками, противоречащими равномерному течению музыки и смещающими в восприятии положение сильной доли. Далее в 7 такте происходит наложение двух метров – трёхдольного в верхних голосах и двудольного в нижнем (у виолончели) (пример № 5).

Пример № 5

В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. II, т.1–10

Второе предложение развивает идею одновременного сочетания нескольких метров. Предложение начинается с варьированных фраз первого предложения в трёхдольном метре. Однако затем хроматический мотив (в двудольном метре) звучит уже не одногласно, а в виде канонической секвенции между второй скрипкой и альтом. При этом динамические акценты в данном случае не совпадают – там, где *f* у скрипки указывает на сильную долю, *p* у альты свидетельствует о слабости и наоборот. В партии же первой скрипки продолжает сохраняться трёхдольный метр (пример № 6).

Пример № 6

В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. II, т.11–16

Таким образом, возникает несоответствие метрического восприятия и, как следствие, смещение тактовой сетки. Двудольные и трёхдольные метры сталкиваются здесь как по горизонтали (т. 1–6), так и по вертикали в различных комбинациях (т. 7–8 и 14–16).

В трио можно ясно проследить переключение с метра 3/4 на метр 6/4 и возникновение двойных тактов (которые были описаны М. Зенк). О смене метра свидетельствует переход к хоральной фактуре во втором периоде с равномерной пульсацией половинными с точкой. Также здесь можно увидеть тот самый феномен пустого такта, о котором упоминает Х. Кох.

Третья часть квартета на первый взгляд служит островком стабильности и равномерности среди метрической изощренности остальных частей. Однако здесь также можно увидеть и неквадратность фраз, и уже знакомые по первой части динамические сдвиги (т. 22–23), которые подчёркивают гармонии пониженных VI и II ступеней.

Финал квартета соединяет в себе различные приёмы метрических игр. Во-первых, обращает на себя внимание несоответствие реального звучащего метра и записанного. Так, при ключе мы видим размер C (4/4), однако, по сути, fuga записана в размере 2/2, на что указывает изложение темы и противосложения крупными длительностями. Метрическая модуляция от фуги в размере 2/2 к связующей партии в размере 4/4 усиливает контраст между гомофонным и полифоническим разделами.

Во-вторых, полифоническое изложение голосов главной темы создаёт здесь условия для возникновения «метрической полифонии». Моцарт записывает тему фуги следующим образом (см. пример № 7).

Обратим внимание на противосложение. Можно заметить, что тактовые черты здесь несоответствуют реальному звучанию мелодии. В 5-м такте Моцарт нарочито пропускает одну четверть, смещая тем

самым тактовую сетку, поэтому на слух тема противосложения воспринимается совсем по-другому (см. пример № 8).

Со вступлением третьего предложения темы несоответствие становится ещё более явным. В 9-м такте мы видим аналогичный 5-му такту с пропуском четверти у первой скрипки. А что касается второго противосложения у второй скрипки, то оно вообще записано абсолютно «неверно» с точки зрения всех правил нотной записи того времени – Моцарт использует здесь точку, переходящую через тактовую черту. Тем самым он хочет подчеркнуть, что метр этой темы не укладывается в уже существующую тактовую сетку. Всё это приводит к тому, что теперь уже два противосложения по-разному смещены относительно темы.

Последнее проведение темы сопровождается ещё одним смещением. Если изобразить начало фуги исходя из логики слухового восприятия, то оно должно быть записано, как в примере № 9 (пунктирными линиями обозначены тактовые доли, скобками – такты с пропуском четвертей).

Таким образом, все голоса звучат в одном и том же метре, однако сильные доли этих метров не совпадают по вертикали, тем самым создаётся эффект метрической полифонии. В то же время быстрый темп делает её практически неразличимой на слух. Лишая слушателя возможности углубиться в детали, Моцарт позволяет воспринять многоуровневую композицию как единое целое. Внешняя неприятельность оборачивается здесь невиданной изощренностью. Моцарт как бы прячет свою изобретательность, оставляя её интеллектуальной забавой, доступной только для знатоков.

Ещё одна характерная черта моцартовского мышления – использование идеи до истощения её возможностей. Показательный пример – Квартет G dur K.387, в котором композитор использует все возможные приёмы метрических манипуляций в различных вариантах – здесь есть и неквадратность, и переключения разных метров, и сочетание их как по горизонтали, так и по вертикали, и роскошная метрическая полифония. Моцартовский подход к метру в этом квартете парадоксален, он тяготеет к сочетаниям внешне, казалось бы, несочетаемых приёмов. Восхищение вызывают, прежде всего, лёгкость, мастерство и непринуждённая уверенность, кото-

Пример № 7 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, т.1–16

Пример № 8 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, тема противосложения

Пример № 9 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, т.1–16, реконструкция

рые позволяют ему играючи обходиться с самыми сложными приёмами.

Ритмические и метрические манипуляции, рассмотренные в статье, проявляются наиболее ярко именно в камерно-ансамблевом творчестве Моцарта. Жанры квартета и квинтета предназначались в первую очередь не для слушателей, а для самих исполнителей, что допускало любую степень композиционной, психологической, интеллектуальной сложности каждого конкретного произведения, невозможной в более «публичных» жанрах (таких, как опера или симфония). По сравнению с симфонией, квартет оказался более гибким, а соответственно более подходящим для разного рода интеллектуальных игр.

В каждом конкретном случае метрические изменения служат разным целям. Так, смены метра на границах построений проясняют и усиливают смену музыкального топоса, а также способствуют проявлению чёткой структуры. Напротив, смены метра внутри фраз скрывают эту структуру путём образования асимметричных или гибридных фраз. С одной стороны, совмещение или наложение метров друг на друга являются способом привлечения и удержания слушательского внимания, с другой же – остаются интеллектуальной забавой, доступной для понимания только посвящённым.

В самом деле, примеры, приведённые выше, представляют комплекс «игр» между композитором и слушателем по композиционным правилам своего времени. Вместе с тем эти «игры», являющиеся отражением игрового мышления композитора, делают произведение индивидуальным и неповторимым. Могучее творческое воображение Моцарта позволяло открывать необычайные, но абсолютно логичные сочетания и находить дотоле неизведанные пути решения, что ещё раз доказывает мысль о неисчерпаемости музыки Моцарта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982; Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 48–104; Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980.

² Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998.

³ Allanbrook W. J. Rhythmic Gesture in Mozart. Chicago: University of Chicago Press, 1983; Zenck C. M. Vom Takt. Vienna: Böhlau Verlag Wien, 2001.

⁴ Местоположение каденций – один из главных критериев, по которому можно отличить простые метры от сложных.

⁵ Д. Мирка использует для обозначения этого понятия термин «caesura note».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л. Легко ли анализировать Моцарта? // Советская музыка. 1991. № 12. С. 59–64.
2. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
3. Koch H. Musikalisches Lexikon. Frankfurt-am-Main: August Hermann, 1802. 1010 p.
4. Mirka D. Metre, phrase structure and manipulations of musical beginnings *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 83–111.

5. Riepel J. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 5 vols., vol.1. *De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung*. Regensburg and Vienna: Emerich Felix Bader, 1752. 79 p.
6. Rothstein W. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 112–159.

REFERENCES

1. Gerver L. Legko li analizirovat' Motsarta? [Is it Easy to Analyze Mozart?]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1991, no 12, pp. 59–64.
2. Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya* [Mozart and his Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.
3. Koch H. Musikalisches Lexikon. Frankfurt-am-Main: August Hermann, 1802. 1010 p.
4. Mirka D. Metre, Phrase Structure and Manipulations of Musical Beginnings *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 83–111.

5. Riepel J. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 5 vols., vol.1. *De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung*. Regensburg and Vienna: Emerich Felix Bader, 1752. 79 p.
6. Rothstein W. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 112–159.

**Особенности метрической организации
камерно-инструментальных сочинений В. А. Моцарта:
нотная графика и звуковой образ**

Статья посвящена ритмическим и метрическим особенностям камерно-инструментальной музыки В. А. Моцарта, которые рассматриваются с позиций смен метра внутри произведения. Автор даёт краткий обзор зарубежной литературы по данной проблеме, где выделяет два основных направления в рассмотрении метрических манипуляций. Первое включает смены метра на границах построений (как правило, между главной и побочной партиями сонатной формы), второе же

сосредоточивается на сменах метра в начальных периодах различных форм. Автор выделяет ещё несколько типов метрических комбинаций в квартетном творчестве Моцарта: совмещение метров с разным количеством долей (двудольные и трёхдольные метры), наложение метров друг на друга, метрическая полифония.

Ключевые слова: музыкальный ритм и метр, квартеты Моцарта, метрическая полифония

**Individual Traits of Metric Organization
in Mozart's Compositions for Chamber Ensemble:
Graphics in the Scores and the Sound Image**

The article is devoted to the individual features in terms of rhythm and meter in Mozart's chamber music, which are examined from the positions of meter changes during the course of the composition. The author of the article presents a short overview of existent literature from outside of Russia on this issue, where she singles out two main trends in the examination of metrical manipulations. The first one includes the changes of meters on the borders of the respective sections of the forms (as a rule, between the primary and subsidiary theme groups),

while the second one focuses on meter changes at the initial periods of various forms. The author highlights several more types of metric combinations in Mozart's string quartets: combination of the respective meters with the different quantity of beats of measures (duple and triple measures), superimposition of the various meters on each other, as well as metric polyphony.

Keywords: musical rhythm and meter, Mozart's string quartets, metrical polyphony

Печёнкина Светлана Олеговна
аспирантка кафедры истории музыки
E-mail: _svetlana_86@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Svetlana O. Pechyonkina
Post-graduate student at the Music History Department
E-mail: _svetlana_86@mail.ru
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

