

МЕТР ЯК ЧИННИК РИТМІКИ В МАСОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто метр як один із важливих мовних елементів масової музики, розкрито логіку побудови та функціонування метричної організації в умовах джазу й естради, доповнено порівнянням з рок- та поп-музикою, аналіз проілюстровано численними зразками з вітчизняної і зарубіжної музики. Найбільш поширені у великих побудовах багаторазові відтворення руху від основного до побічного метра в різних варіантах. Особливі можливості в цьому відношенні відкриваються в серединних – імпровізаційних частинах форм. Яскравою ілюстрацією до цієї тези може, на наш погляд, «Прелюдія-експромт» М. Левіновського. Відзначено різноманітність метричних засобів та форм їх застосування у цьому творі. Особливо наголошено, що цьому сприяли обставини спонтанного, імпровізаційного музикування. Більш типовим для джазової й естрадної композицій є повернення до основної пульсації після продемонстрованого циклу. Воно може відбуватись у різних масштабах – як невеличкої побудови, припустимо, фрази, так і всього квадрату. Зразком останнього є соло Л. Чижика в композиції «Либідь» Дж. Гершвіна. В інших жанрах, зокрема естради чи поп-музики, немає подібних умов для послідовного і детального втілення усього циклу. Кожен з них, як переконує здійснений аналіз, має свій варіант метричної організації, адекватний жанровому при-

значенню. Дослідження усього їх діапазону і видається актуальним завданням для сучасного музикознавства.

Ключові слова: метр, перемінна метрика, поліметрія, стопа.

Важливим явищем у культурі ХХ століття став вихід на світову авансцену масової музики. Відома за попередніх часів як суто побутова, прикладна, вона утвердилася у трьох найпоширеніших жанрових сферах (фольклор, академічна і масова музика)¹. Це явище сприймається зазвичай неоднозначно – виключно позитивно (його апологетами) або, навпаки, негативно (прихильниками так званого «високого мистецтва»), як своєрідна ознака деградації. Близькими до істини виявилися дослідники, які угледіли в цьому прояв глобальних змін в європейській музиці, аналогічних «інтонаційному зламу» на межі ХVІ–ХVІІ століть.

На думку В. В. Медушевського, «історія зберігає пам'ять про те, як було вражене ХVІІ століття відкриттям нової, більш виразної й емоційно насиченої манери співу. Це відкриття мало величезні наслідки. Справа не тільки в народженні опери і симфонії. Повністю змінився обрис музичного тематизму – не тільки гомофонного, а й поліфонічного. Європейська музика звернулася до нової, більш виразної і досконалої музичної мови. Головним стрижнем мелодики джазу і рок-музики також є не її конструкція, а виконавська манера, більш емоційна і багата нюансами»². Паралельно відбуваються і кардина-

¹ Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке ХХ века/ В. Дж. Конен. – М : Музыка, 1994. – 159 с.

² Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке/ В. В. Медушевский// Критика и музыковедение. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 14.

льні зміни в системі музично-виражальних засобів, де ключову роль почала відігравати ритміка. Її домінування було помічене ще у першій половині ХХ століття, однак, не привело до створення адекватної цілісної концепції ритміки масової музики. На шляху до неї виявилося плідним поєднання досягнень європейських та американських музикознавців.

Вихідним у міркуваннях з цього приводу, на наш погляд, має стати базова тріада Є. Назайкінського «Темп-метр-ритмічний малюнок», один з компонентів якої, – метр – є основним об'єктом розгляду у цій статті. Враховуючи його ускладнений характер у багатьох масових жанрах, зосередимось на різних формах ритмічної перемінності. У вітчизняній літературі головними ознаками метричної пульсації вважають акцентуацію і рівномірність¹. Це твердження Є. Назайкінський доповнює так: «Відчуття метричної пульсації, як відомо, виникає внаслідок впливу на слухача багатьох музичних засобів. Воно визначається періодичними посиленнями та послабленнями голосної динаміки, співвідношеннями тривалостей музичних звуків, мелодичним малюнком, зміною акордів і ступенів ладу, ущільненням і розрядженням фактури, регістровими і тембровими співставленнями, тобто усіма особливостями музичної тканини»². Це спостереження можна сприймати як чіткий дороговказ у вивченні не тільки академічної музики – основного об'єкта його дослідження, а й масових жанрів.

Перш за все, слід відзначити відмінності метричного, так би мовити, «потенціалу» засобів. У конкретній

¹ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

² Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – С. 222.

ситуації певні з них дають ясні, зрозумілі орієнтири в цьому відношенні. Інші залишаються зовнішньо нейтральними. Наприклад, в «Рондо у турецькому стилі» Д. Брубєка¹ (тт. 1-32) тривалість усіх звуків ідентична – вісімки. Їх загальна кількість в такті дорівнює вказаній розміром – $9/8$. Звуковий же склад, тип мелодичного руху і малюнка заперечують одноманітність, поділяючи матеріал кожного такту на дві, різні за обсягом частини у співвідношенні 2:1. У першій частині тричі повторюється низхідна терція («коливання»), після чого оспівується опорний тон. Перший субмотив відповідає розміру $3/4$, а другий – $3/8$.

Зразком протилежного співвідношення цих же засобів можна вважати «Без свінгу немає музики» Д. Еллінгтона (друга та четверта фрази, тт. 5–8, 13–15). Мелодія створюється шістнадцятиразовим повторенням одного звуку (в межах кожної фрази). Ритмічний малюнок досить складний ($i5 \wedge i1$). Він дає уявлення про тридольність як на рівні загальної тривалості (при основному розмірі $4/4$), так і в побудові субмотивів².

При співпадинні функціональних потенцій, якщо не всіх, то кількох засобів, метр сприймається однозначно. Це стосується передусім його ключового елемента («метричного еталона», «метричної міри»). Якщо, наприклад, мелодичні і ритмічні чинники діють синхронно, то однієї його появи достатньо для налаштування слухацької уяви в певному напрямі. («Інколи навіть одноразове «подання» сильної долі здатне ство-

¹ Проаналізовано за нотним текстом Антології В. С. Симоненка [«Мелодии джаза». – К. : Муз. Україна, 1972], як і більшість інших зразків. Виключення згадуються окремо.

² На генезу цієї джазової ритмоформули у попередніх жанрах вказує зокрема регтайм С. Джоппіна «Артист естради» (1–3 розділи).

рювати дуже сильну метричну інерцію <...> Зразком такого типу є початок першої частини Симфонії № 5 Л. Бетховена, коли фігура з чотирьох звуків стає потужним інтонаційно-ритмічним імпульсом, який активізує моторну основу музичного сприйняття»¹. У масовій музиці аналогічне явище теж частіше трапляється на початку твору. Щоб показати його у середині форми, потрібна, як правило, більша кількість повторень. А. Моль, автор «Теории информации и эстетики восприятия», спираючись на результати експериментів із сприйняття «ритмічних звукових серій», стверджував, що для виникнення відповідного відчуття «потрібно порівняно мала кількість повторень еталона – всього три-чотири»². Є. Назайкінський же вважав можливою і дворазовість, що відповідає й нашим спостереженням над функціонуванням метричної організації естради, джазу та інших масових жанрів. Щоправда, воно здатне утворити швидше ескіз метра, ніж його чіткий образ. У цьому випадку краще говорити про його «алюзію» (натяк). Зростання ж кількості метричних одиниць забезпечує «реальний» статус метра.

Загалом слід зазначити, що в масовій музиці може спостерігатись різний рівень чіткості, рельєфності метра – як по вертикалі, коли основним репрезентантом пульсації – «граунд бити», як правило, є ритм-група, а мелодичні інструменти більш різноманітні в цьому відношенні, так і по горизонталі, варіюючись залежно від місця у формі. Досить показовим у цьому аспекті є епізод у спогадах Ю. Мартинова про життя і творчість його брата, популярного композитора останньої трети-

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – С. 224.

² Там само.

ни ХХ століття Є. Мартинова¹. Якщо оповідач наголошує на імпровізаційному обдаруванні Євгена, на його вмінні миттєво реагувати на своєрідний «виклик часу», то нас більше цікавить техніка застосування метричної перемінності. З цієї розповіді стає зрозуміло, що співставлення відбувається на мотивному рівні. Це сприймається як досить стала традиція, яку успадкували й інші композитори. Наприклад, яскравим таким зразком, крім щойно згаданих творів О. Зацепіна і Є. Мартинова, є пісня В. Мігулі «Трава у дома», яка зберігається у репертуарі відомого гурту «Земляне» до сьогодні². Її відрізняє від багатьох подібних зразків початок приспіву з нового метра, який надалі «врівноважується» основним. У підсумку створюється ефект гальмування руху, а не активності, динамізації останнього, звичних для тематизму в музиці першої половини ХХ століття. Відповідно, замість звичного «збудження» досягається певне

¹ «Колись, у день якогось свята <...> Євген сів за свій червоний Petrof і почав награвати та наспівувати дещо “предпесенное”, що так і просилося назовні. Тоді була дуже популярною пісня О. Зацепіна у виконанні А. Пугачевої “Пісенька про мене” – з кінофільму «Жінка, що співає». Якщо пам’ятаєте, приспів “Так же, как все, как все, как все, я по земле хожу, хожу...”. У цієї пісні був дуже хитрий для свого жанру розмір у приспіві: чергування 5/4 та 4/4, тобто на слух непарний розмір у 9 часток збивався у 8 часток (або двічі по 4 частки). І тут я кажу Євгенові: “А тобі стане утнути що–небудь таке на дев’ять або сім часток, як у Зацепіна? Щоб сприймалось так природно, як у нього”. “Елементарно”, – посміхаючись відповідає брат. – “Рахуй сім чверток”. Я, подібно диригентові, відлічую пустий такт з семи чверток, й Євген зразу починає грати музичний період <...> Так незвично народилася мелодія пісні “Зустріч друзів”, лише пізніше підтекстована Р. Рождественським “Посидим по хорошему, пусть виски запорошены...”» [Мартинов Ю. Лебединая верность Евгения Мартинова / Ю. Г. Мартинов. – М. : Векта, 1998. – 372 с.

² Див.: Песни зстрадного радиообозрения «До-ре-ми-фа-соль». – Вип. 13. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 7–11.

емоційне заспокоєння. Одночасно більш рельєфним стає контраст по відношенню до попереднього заспіву, діючого в умовах основного метра. У джазі така чітка диференціація спостерігається далеко не завжди. Тут більше акцентується на проміжному, так би мовити, прохідному стані. Загалом, ситуація виглядає значно різноманітнішою і складнішою. Її логіку можна уявити і представити так: 1) показ метра; 2) порушення властивого йому узгодження; 3) зародження нової пульсації; 4) її утвердження.

Якщо перша фаза передбачає синхронність дії музично-виражальних засобів, то далі становище змінюється. Метро-ритмічне узгодження, яке означає присутність на сильних долях довгих звуків, а на слабких, відповідно, – коротких¹, порушується. На опорних моментах такту з'являються короткі тривалості, а слабкі долі позначаються довгими звуками. У. Сарджент розширює зміст цієї тези, констатує різні можливості такого чину, як «ламання сталого регулярного чергування сильних та слабких часток. Таке порушення здійснюється шляхом переміщення повторних мелодичних елементів з більш сильної частки на слабкішу або навпаки. При повторенні можуть зміщуватися і такі елементи, як динамічні акценти, тони, групи тонів, фрази, ритмічні і мелодичні моделі, окремі гармонічні звороти і навіть тембри»².

У результаті «накладання» взаємопротилежних моделей складається враження певної невизначеності, нестійкого балансу руху, напрям якого остаточно не ви-

¹ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

² Сарджент Уитроп. Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика/ Уитроп Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – С. 98.

значено. Не випадково після такого кроку автор частогусто повертається до «узгодження», і ця двоєдина формула потім багаторазово відтворюється протягом розгортання форми. У цьому переконає майже кожен другий зразок з антології В. Симоненка «Мелодії джазу»).

Додаткової рельєфності цій послідовності надають ритмічні акценти, так звані *off-beat*, завдяки двом у схемі, наведеній Джо Вієрою у його книзі «Elementy jazzu»¹. Завдяки їм уточнюються ритмовідносини між звуками: ^ означає появу звука раніше долі; ^ – навпаки, деяке його запізнення. Така кореляція тісно пов'язана з практикою певних жанрів, наприклад, прискорення широко вживається у моторній музиці, а уповільнення властиве блюзу.

Більш складним різновидом «розхитування» метра є тризвукові звороти, які діють в умовах 4/4. В одному варіанті вони складаються з однакових тривалостей («Я не можу нічого тобі дати, крім кохання» Дж. Мак-Хью). Другий передбачає різні, так звані свінгові їх варіанти («В настрої» Р. Гарланда, «Ондатра» К. Орі). Своєрідність останніх відображає схематичне позначення, яке з'являється перед нотним записом $L = \wedge i1$.

Спільним для них є припадання метричного акценту на різні звуки, внаслідок чого «розгойдування» стає значно помітнішим. Його посиленню сприяє і зростання тривалості мотиву при повторенні завдяки збільшенню тривалості окремих звуків. Ритмічний малюнок у межах мотиву, як правило, виглядає співставленням однакових тривалостей та зв'язки з короткого + довгого звуків («рівномірності і синкопи»).

Третя фаза передбачає виникнення нового метра.

¹ Viera Joe. Elementy jazzu/ Joe Viera. – Krakow : PWM, 1978. – С. 20.

Його матеріалізація відбувається у різних формах, однією з яких є «алюзія» на появу іншого характеру пульсації. Для неї, згідно з пропонованою методикою аналізу, достатньо дворазового повторення еталона. (Схематично це може виглядати так: 4/4 \ \ – «Бал у негритянському кварталі» Ш. Брукса, 4/4 \ \ \ \ – «Я покохав іншу дівчину» С. Вільямса, 4/4 \ \ \ \ «На сонячному боці вулиці» Дж. Мак-Хью). При цьому важливе значення має і рівень масштабності, рельєфності еталона, і міра тожності чи, навпаки, віддаленості побічного метра від основної пульсації. Ясно, що так звана «мотивна поліметрія»¹ буде мати у цьому відношенні певну перевагу перед «прискорено-запізнюючим» різновидом. Тому для утвердження в слухацькій свідомості образу метра цілком достатньо дворазового повторення мотиву («Приємки» Б. Дональдсона, «Жимолость» Ф. Уоллера). Водночас, для кристалізації тождного різновиду основної пульсації, викладеного чвертями у швидкому темпі, можливо, дворазовості замало для людини з невеликим досвідом сприйняття такої музики («На підвищених тонах» Д. Гіллеспі – у четвертому такті від кінця і1 ^). Чи не бажанням «привчити до неї» пояснюється багаторазове проведення формули \ \ \ \ \ \ через певні проміжки часу в композиціях «Тигр» Н. Ла Рокки, «Королівській парк» К. і С. Вільямсів, «Альоша» О. Кузнецова.

Нарешті, четверта фаза означає утвердження нового метра. У джазології їй може відповідати поняття «стомп» – воно означає «приєм, заснований на епізодичному проведенні остинатно-повторюваних моделей (мелодичних, гармонічних, акцентно-ритмічних, фактурних, що у зв'язку з їх невідповідністю основному

¹ Холопова В. Полиметрія / В. Н. Холопова // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 32.

фразуванню тимчасово порушують її природну логіку, динамізують музичний виклад, насичуючи його внутрішньою конфліктністю»¹. У цьому випадку можна говорити вже про «реальну» форму існування метра. Саме тут найбільш чітко виявляються обидва його типи – тотожний («прискорено-запізнюючий») і контрастний. Яскравими зразками першого є «Дюк» Д. Брубєка, «Дві баби» У. Найсоо. Другий не менш переконливо ілюструють «Коли старий південь засинає» Ф. Уоллера, «Прелюдія-експромт» М. Левіновського.

Описана логіка метро-ритмічного процесу виявляється у джазово-естрадних композиціях по-різному. На перший погляд, найбільш природне її «розтягування» на весь твір із завершенням новим метром. Хрестоматійним зразком у цьому відношенні можна вважати «Селянське весілля, композиці. трубача Г. Лукьянова², зіграну ним наприкінці 60-х років у складі тріо (Л. Чижик – фортепіано, В. Васильков – ударні інструменти). Вона побудована, з одного боку, традиційно для ансамблевого джазу (тема + імпровізація на неї), а з іншого, – досить незвична тривалість її розділів (по 100 тактів). Форма теми, яку О. Баташев визначає як рондо³, ближче до складеної з елементами рондальності:

А	А1	В	А	С	О
Ц. 1,2	Ц.3,4	ц. 5-7	ц.8	ц. 9,10	ц. 11, 12

¹ Озеров В. Словарь специальных терминов / В Ю. Озеров // *Коллиер Дж. Л. Становление джаза.* – М. : Радуга, 1984. – С. 373.

² Її аналіз здійснено за рукописом, люб'язно наданим самим автором.

³ Баташев А. Советский джаз / А. Н. Баташев. – М. : Музыка, 1972. – С. 46.

Згаданий історик джазу відзначає оригінальність твору на ладо-гармонічному, темброво-інструментальному, ритмічному («винахідлива поліметрія») рівнях, пов'язуючи її з «образами щасливого, чистого кохання, ніжними та щирими»¹. Не піддаючи сумніву можливість саме такого трактування семантики цього твору, зокрема його теми, підкреслимо намагання Г. Лукьянова відобразити барвистість і різноманітність цього обряду. Ритміка є одним із важливих чинників цього процесу, її метричний зріз в авторських позначеннях схематично виглядає так:

А	А	В	А	С	D
$4/4 + 2/4$	$4/4 + 2/4$	$3/4$	$4/4 + 2/4$	$3/4 + 2/4$	$3/8 \ 3/4 + 2/4$

Як бачимо, протягом більшості підрозділів діє перемінність по «горизонталі» і лише в останньому епізоді вона доповнюється «вертикальним конфліктом» (власне поліметрією). Фактично ж, «розхитування» основної пульсації шляхом ритмічних акцентів, уведення тридольних мотивів тощо відбувається постійно. Тому підрозділ D сприймається як кульмінаційна фаза цього тривалого процесу, цілком виправдана з точки зору традиційної «драматургії» весільного обряду.

Подібні композиції, як правило, поодинокі, не останньої черги, – через труднощі у послідовному дотриманні цієї логіки в композиції, масштабній за обсягом. Реальнішою для втілення вона є в мініатюрі, наприклад, у фортепіанній версії композиції «Коли старий південь засинає» Л. і О. Рене, К. Мьюза, здійснена відомим композитором і піаністом Фетсом Уоллером.

¹ Там само.

Твір написано у типовій для масової музики ХХ століття двочастинній формі з репризою (А А1 В А). Чотиритактовий вступ анонсує основний метр (4/4), представлений тотожними стопами з першим і четвертим пеонами. В основу матеріалу підрозділу А покладено зіставлення алюзії прискорено-запізнюючого метра, пеон першого розряду з наступним його порушенням за допомогою синкопи. Цю модель автор повторює тричі (тт. 1–6), закінчуючи речення утвердженням тридольності шляхом п'ятиразового повторення еталона (тт. 7–8). Увесь матеріал побудовано на регулярному «гойданні» – від побічного «прискорено-запізнюючого» метра до основного із завершенням більш ніж переконливим новим метром.

Порівняно з оригіналом¹, уміщеним у цій же збірці дещо раніше, принципово відмінними є два моменти: Ф. Уоллер міняє місцями основний і побічний метри, доповнюючи оригінальну схему «реальним» 3/8. Він ніби матеріалізує мету попередніх коливань. Щоправда, у наступному повторенні речення (у Рене вони майже ідентичні) Уоллер обмежується у кадансі лише його алюзією. Тобто гасить вже відому «ідею» синхронізацією усіх голосів на базі 4/4. Бридж зовнішньо виглядає районом майже повного переважання основного метра, репрезентованого різними стопами, які нагадують про можливість порушення пульсації. (В оригіналі ж підрозділ В тотожний попереднім). Реприза – на відміну від очікування – ідентична за матеріалом не другому реченню, а першому, тобто відтворює «шлях боротьби» різних метрів із заключним утвердженням побічного.

¹ Фортепиано в джазе. Хрестоматія для естрадних отделений музикальних училищ. – Вып. 1. – К. : Муз. Україна, 1988. – С. 90–92.

Більш типовим для джазової й естрадної композиції є повернення до основної пульсації після продемонстрованого циклу. Воно може відбуватись у різних масштабах – як невеличкої побудови, припустимо, фрази, так і всього квадрату. Зразком останнього є соло Л. Чижики в композиції «Либідь» Дж. Гершвіна, у якому його партнерами виступають О. Кузнецов (гітара), О. Ісплатовський (контрабас), а утвердження побічного метра припадає на фазу так званого «золотого перетину», – традиційно найбільш активної третьої чверті всієї форми¹.

Описаний цикл може виглядати ніби стиснутим до своїх «полюсів», коли випускаються серединні, перехідні фази і залишається безпосереднє зіставлення реальних метрів. Яскравим репрезентантом такого рішення на рівні фраз є «Без свінгу немає музики» Д. Еллінгтона: тт. 1–4 основний 4/4, тт. 5-8 побічний метр 3/4. Увага зосереджується на образному порівнянні, на своєрідній картинці, подібній до театральної мізансцени. Обидва її «учасники» сприймаються як паритетні – за ледь помітної переваги чотиридольності за рахунок її початкового положення форми. Але бувають і відверто дисбалансовані відносини між ними, як, наприклад, у пісні Дж. Гершвіна «Я відчуваю ритм», у якій формула 3/8 відтворюється дванадцять разів протягом шести тактів, перш ніж у наступних двох в мелодії утверджується основний метр 4/4 (наступні два такти). Така ситуація повторюється в кожному із чотирьох речень куплета.

Інші композитори, наприклад Д. Брубек, кількісно надають перевагу основному метру, залишаючи для побічного закінчення побудови, стимулюючи таким різким переключенням продовження гри («Дюк», «Літня

¹ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

пісня»). Найбільш поширені у великих побудовах багаторазові відтворення руху від основного до побічного метра в різних варіантах. Особливі можливості в цьому відношенні відкриваються в серединних – імпровізаційних частинах форм. Яскравою ілюстрацією до цієї тези може, на наш погляд, «Прелюдія-експромт» М. Левіновського¹. За структурою – це двічі повторений період, кожна складова якого асиметрична: два речення по вісім і десять тактів відповідно. Опертям на тоніку гармонія першого речення нагадує початкову блюзову фразу. У наступному ж реченні поєднуються ознаки другої і третьої фраз (ставка на субдомінанту і послідовність побічних доміант). Іншими словами, тривалу ладо-гармонічну стабільність заступає активна дія.

Аналогічно виглядає і метрика імпровізаційного соло. Протягом семи тактів чергуються різні варіанти чотиридольної стопи: другий і перший пеони. Ледь помітні зміщення мотивів надають основному метру відтінку «рухливості». І раптом в заключному, восьмому такті – різкий поштовх (алюзія побічного метра, що об'єднує дуольність з тріольністю). У другому реченні поновлено основний метр, репрезентований взаємовіддаленими стопами: другий, четвертий, другий пеони (тт. 9–12), після чого наступає час реального $3/4$ (тт. 12–13), доповненого в партії лівої руки прискорено-запізнюючим різновидом (тт. 13–14). Реакцією на цей різкий удар стає послідовність третього пеона (тт. 15–16) і алюзії прискорено-запізнюючого метра (т. 17) і першого пеона.

Таке ж рішення запропоноване і в другій половині соло. З першого по шостий такти домінує основний

¹ Див.: «Джазовий произведения для фортепиано». – Вип. 1. – М. : Сов. композитор, 1982.

метр (четвертий, другий, третій, четвертий, третій пеони), а наприкінці речення в партії другої руки з'являється органний пункт на $3/8$, сигналізуючи про стик побудов і перехід до останнього речення корусу. Тільки на відміну від свого попередника, призначенням тепер є поступове заспокоєння. Послідовність стоп виглядає наступним чином: перший, другий пеони, алюзія прискорено-запізнюючого метра, четвертий, другий пеони.

Підсумовуючи, відзначимо різноманітність метричних засобів та форм їх застосування у цьому творі. Особливо наголосимо, що цьому сприяли обставини спонтанного, імпровізаційного музикування. Зрозуміло, що в інших жанрах, зокрема естради чи поп-музики, немає подібних умов для послідовного і детального втілення усього циклу. Кожен з них, як переконує здійснений аналіз, має свій варіант метричної організації, адекватний жанровому призначенню. Дослідження усього їх діапазону і видається нагальним завданням актуальним для сучасного музикознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Баташев А.* Советский джаз / А. Н. Баташев. – М : Музыка, 1972. – 175 с.
2. *Конен В.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 159 с.
3. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
4. *Мартинов Ю.* Лебединая верность Евгения Мартинова / Ю. Г. Мартинов. – М. : Векта, 1998. – 372 с.
5. *Медушевский В.* О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. В. Медушевский // Критика и музыковедение. – Л. : Музыка, 1980. – Вип. 2. – С. 5–16.

6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

7. Озеров В. Словарь специальных терминов / В. Ю. Озеров // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М. : Радуга, 1984. – С. 357–376.

8. Сарджент Уитроп. Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика / Уитроп Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.

9. Харлап М. Метр / М. Г. Харлап // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 567–573.

10. Холопова В. Полиметрия / В. Н. Холопова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 332.

11. Viera Joe. Elementy jazzu / Joe Viera. – Krakow : PWM, 1978. – 161 s.

Вадим Олендарев. Метр как фактор ритмики в массовой музыке XX века. Рассмотрены метр как один из важных языковых элементов массовой музыки, раскрыта логика построения и функционирования метрической организации в условиях джаза и эстрады в сравнении с рок- и поп-музыкой, анализ проиллюстрирован многочисленными образцами отечественной и зарубежной музыки. Наиболее распространены в крупных построениях многократные воспроизведения движения от основного к побочному метру в разных вариантах. Особые возможности в этом отношении открываются в серединных – импровизационных частях форм. Яркой иллюстрацией к этому тезису рассматривается «Прелюдия-экспромт» Левиновского. Отмечено разнообразие метрических средств и форм их применения в этом произведении. Особо отмечено, что этому способствовали обстоятельства спонтанного, импровизационного музицирования. Более типичным для джазовой и эстрадной композиций является возвращение к основной пульсации после продемонстрированного цикла. Оно может происходить в разных масштабах – как небольшого построения, допустим, фразы, так и всего квадрата. Образцом последнего является соло Л. Чижика в композиции «Лыбидь» Дж. Гершвина. В других жанрах, в частности эстрады или поп-музыки, нет подобных условий для последовательного и детального воплощения всего цикла. Каждый из них, как убеждает проведенный анализ, имеет свой вариант метри-

ческой организации, адекватный жанровому назначению. Исследование всего их диапазона представляется насущной задачей, актуальной для современного музыкознания.

Ключевые слова: метр, переменная метрика, полиметрия, стопа.

Vadym Olendarev. Meter as Rhythm Factor in General Music of the Twentieth Century. The article is devoted to the examination of one of the most important elements of mass music. The logics of constructing and functioning of metrical system in the conditions of jazz and popular music supplemented by the comparison with rock and pop music is in the focus of attention of the author. Author noticed the main direction of movement in the musical compositions from the metro-rhythmic coordination through its violation to the new meter and performed various forms of its appearance (allusion, real and others). There are some examples of domestic and foreign massive music of the twentieth century that had been borrowed from anthologies ("The Melodies of Jazz" by V. Simonenko, "Piano Jazz" by N. Zamoroko) and are printed as music selections. A clear illustration of such examples is the "Prelude-Impromptu" by Levinovsky. It noted a variety of metric means and forms used in this product. It was emphasized that the circumstances of the spontaneous improvisational playing have contributed to motion playback from the main to the secondary meter in different variants. More typical feature for jazz and pop songs is returning to the base after the pulsation demonstrated cycle. It can occur at different scales from small cyclic constructions to a phrase and square. An example of the last is the solo of L. Tchegik in the composition "Lybid" by J. Gershwin. In other genres there are no such conditions for a coherent and detailed embodiment of the cycle. Each of them due to convincing analysis has its own version of the metric organization, adequate to genre designation.

Key words: meter, variable metrics, polymetry, metric foot, allusion, real meter.

Стаття надійшла до редакції 22.06.2016 року