



МЕТР

Авторы: М. Г. Харлап, Д. О. Чехович

МЕТР (франц. *mètre*, от греч. *μέτρον* – мера, размер) в музыке, мера, определяющая величину ритмических построений вплоть до малых композиционных форм. В соответствии с этой мерой музыка делится на метрич. единицы – ритмоформулы, доли, такты, тактовые группы и т. п. Музыкознание последних десятилетий включает М. в более широкое понятие *ритма музыкального*. Школьная теория музыки со времён Х. *Римана* отождествляет М. с акцентной структурой такта, его сильной и слабыми долями в противовес ритму, понимаемому как соотношения длительностей. Узость этой теоретич. схемы обнаруживается при рассмотрении квантитативных ритмич. форм, общих для поэзии и музыки на исторически ранних стадиях. Так, в *метрическом стихосложении* античности и ряда культур Востока, в модальной ритмике 12–13 вв., в танцевальных формулах (вплоть до 17–18 вв.), в музыке устной традиции подлинный М. составляют соотношения длительностей, тогда как акцентов там может и не быть. Понятие М. возникло на стадии синкретич. единства стиха, танца и музыки и первоначально было по существу музыкальным. Со временем обособились специфич. системы стихов. (см. *Метр* в стиховедении) и муз. М.; М. в них регулирует уже не длительность, а акцентуацию. Понимание М. в древности и в Средневековье (с одной стороны) и совр. понятия М. в музыке и поэзии, ставших самостоятельными искусствами (с другой), имеют общее смысловое ядро: М. есть заданный ритмич. порядок, своего рода схема ритма, превращённая в устойчивую формулу, часто традиционную и выраженную совокупностью нормативных правил. Этот порядок позволяет отличать стихи от прозы, в мензуральной музыке – соразмерять разл. отрезки времени, в новоевропейской музыке организует ритмич. движение на основе непрерывной пульсации. Как система правил, не обусловленных синтаксисом, М. формируется по мере профессионализации искусства. В зависимости от признаков, определяющих метрич. единицы (длительность, размер и дольность такта), в европ. музыке различаются мензуральная и тактовая системы М. (см. *Мензуральная нотация*, *Такт* в музыке). В музыке, как и в речи, возможен ритм без М. (таков свободный ритм *григорианского хора*, большого *знаменного распева*).

Квантитативный метр

Мензуральная и наследовавшая ей тактовая нотации существенно различны в том, что первая отражает времяизмерительность (квантитативность) ритмики, характерную для античности, позднего Средневековья и Возрождения (нем. *zeitmessende Rhythmik*, *Zeitrhythmik* по терминологии Г. *Бесселера*), вторая – акцентность (квалитативность) муз. ритмики Нового времени. В античную эпоху М. выступал в своей первичной функции измерителя времени, подчиняя речь и музыку общеэстетич. принципу меры. Размеренность, отличающая стих от обычной речи, опирается на музыку, и правила метрич., или квантитативного, стихосложения (античного, также санскритского, арабского и др.), определяющие последовательность долгих и кратких слогов без учёта словесных ударений, служат для вписывания слов в муз. схему, ритмика которой принципиально отличается от акцентной ритмики новоевропейской музыки. Соизмеримость предполагает наличие элементарной длительности (хронос протос, или *мора*) как единицы измерения осн. звуковых (слоговых) длительностей, кратных этой элементарной величине. Таких длительностей немного (в др.-греч. и араб. ритмике до 5), их соотношения легко

оцениваются на слух (в отличие от допустимых в новой ритмике сопоставлений целых нот с тридцатьвторыми и т. п.). Осн. метрич. единица – стопа – образуется сочетанием длительностей, как равных, так и неравных. Стопы объединяются в стихи (муз. фразы), стихи в строфы (муз. «периоды»), также складывающиеся из пропорциональных, но не обязательно равных частей. Чёткая дифференциация слогов по долготе позволяла в вокальной музыке не обозначать временные соотношения, которые были достаточно ясно выражены в стихотв. тексте. Муз. ритм, т. о., мог быть измерен текстом («Что слово есть количество, это ясно: ведь оно измеряется коротким и долгим слогом» – Аристотель. Сочинения. М., 1978. Т. 2. С. 62), который сам по себе давал метрич. схему, отвлечённую от др. элементов музыки. Это позволило выделить из теории музыки метрику как учение о стихотв. размерах (отсюда противопоставление стихотв. М. и муз. ритма, встречающееся, напр., в работах о муз. фольклоре Б. Бартока и К. В. Квитки). В правильном стихе также различались М. как схема движения и ритм как само движение, наполняющее эту схему.

Модальная ритмика 12–13 вв., подобно античной, возникает в неразрывной связи с поэзией и образуется повторением определённой ритмоформулы (модуса) – последовательности длительностей, которая мыслилась как аналог античной стопы. С 14 в. последовательность длительностей в музыке, постепенно отделяющейся от поэзии, становится свободной, а развитие многоголосия приводит к возникновению всё более мелких длительностей, так что семibrevis (бывшая в ранней мензуральной ритмике наименьшей величиной) превращается в «целую ноту», по отношению к которой почти все остальные ноты являются уже не кратными, а делителями. Соответствующая этой ноте и отмечаемая ударами руки «мера» длительностей (лат. *mensura*, позднее *tactus*) разделяется ударами меньшей силы, и т. о. к нач. 17 в. возникает совр. такт, где доли равны (в отличие от 2 частей модуса, одна из которых могла быть вдвое больше другой) и их может быть больше 2 (в наиболее типичном случае 4).

Существенные недостатки обычных представлений о муз. М. проистекают из того, что такт, сложившийся по мере отделения музыки от смежных искусств и тем самым исторически обусловленный, признаётся универсальной формой М., свойственной музыке «по природе». Закономерное чередование тяжёлых и лёгких моментов приписывается музыке античной, средневековой, фольклору мн. народов. Это затрудняет понимание не только музыки ранних эпох и муз. фольклора, но и их отражений в музыке Нового времени. Мн. исследователи рус. нар. крестьянской музыки пользуются тактовой чертой для обозначения не сильных долей в напеве, а границ между фразами; такие «народные такты» (термин П. П. Сокальского) нередко встречаются и в рус. проф. музыке, причём не только в виде необычных размеров («смешанных», напр. $11\frac{1}{2}$ и 4 у Н. А. Римского-Корсакова), но и в виде двухдольных, трёхдольных и т. п. тактов (принять тактовую черту за обозначение сильной доли в гл. темах финалов 1-го фп. концерта и 2-й симфонии П. И. Чайковского значит полностью исказить ритмич. структуру). Тактовая нотация маскирует иную ритмич. организацию и во мн. танцах западнославянского, венг., исп. и др. происхождения (полонез, мазурка, полька, болеро, хабанера и т. д.). В этих танцах осн. формула – определённая последовательность длительностей (допускающая варьирование), которая должна рассматриваться не как ритмич. рисунок, заполняющий такт, а как М. квантитативного типа. Такая формула аналогична стопе метрич. стихосложения. В чисто танцевальной музыке народов Ближнего и Ср. Востока формулы могут быть значительно сложнее, чем в стихах (см. Усуль), но принцип остаётся тот же.

Структура тактового метра

В акцентной (тактовой) ритмике 17–19 вв. нотная величина в первую очередь характеризует бóльшую или

меньшую акцентированность (ритмич. массу, весомость) ноты, и только во вторую очередь – время звучания. Счёт ударов заменил в качестве М. измерение времени. Ритмич. значение нот – четвертей, восьмых и т. д. (см. Длительность в музыке) – лежит в специфически муз. плоскости, а не в физически-временной. Длительность в акцентной ритмике сама становится средством акцентуации, что проявляется как в агогике, так и в ритмич. рисунке. Для новоевропейского нотного письма, кроме тактовой черты, характерны также залижки через тактовую черту, затакты, а также группировка мелких нот посредством вязок, напрямую связанная с иерархич. акцентной структурой – метрической сеткой, охватывающей всю многоголосную ткань. Метрич. сетка необязательно реализуется в звуках, она может перебиваться местными акцентами, синкопами, гемиолами, однако всё равно присутствует в тактовой ритмике как внутр. каркас, норматив, с которым постоянно сверяется реальное течение музыки. Ритмич. масса (весомость) конкретной ноты вступает в сложное взаимодействие с нормативной (подразумеваемой) метрич. пульсацией, заданной при помощи тактового размера и расстановки тактовых черт. Обобщённым выражением метрич. норматива, регулирующего течение реальной звуковой ткани, могут служить обычный такт а (англ. common time), b (итал. alla breve, англ. cut time) и др. (в приводимых ниже схемах число уровней пульсации ограничено тремя): _____



Схемы показывают важное отличие тактового М. от количественного – многоплановость, вытекающую из многочисл. градаций силы ударений; вместе с тем кратность пульсационных уровней создаёт своего рода резонанс, ограничивающий возможность полиметрии. Среди уровней

метрич. пульсации выделяется основной пульс – реальные или подразумеваемые ударения равной тяжести, в соотношении с которыми выстраивается ритмика произведения или его части (как правило, в размерах а, ^2_4 и ^3_4 это уровень четвертей, для b это половинные, для ^6_8 , ^9_8 , $\text{^{12}}_8$ – четверти с точкой). Осн. пульс, передаваемый терминами «баттута» (итал. battuta – удар, ударение) и «бит» (англ. beat – удар, доля), в практике разучивания пьесы реализуется в виде счёта (в норме – периодического), в оркестровом и хоровом исполнении – в виде дирижёрских жестов (базирующихся на периодической, как и счёт, схеме тактирования). На письме осн. пульсу соответствуют счётные единицы, т. е. нотные величины (длительности), по которым ведётся счёт. Сродни резонансу оказывается и природа нормативного акцента (сильного времени, или сильной доли) в тактовом М.: это момент, когда совпадает макс. число разноуровневых импульсов, предусмотренных воображаемыми и реальными (в звучании) делениями метрич. сетки. Сильные времена в своей совокупности образуют уровень акцентной пульсации, сообщающий осн. пульсу инерцию периодичности. Промежуток от одного нормативного акцента до следующего за ним есть такт. Нотная величина единицы акцентного пульса кратна величине счётной единицы. В структуре такта счётной единице соответствует доля такта. Если в такте две и более долей, то все они, кроме первой, слабые; ещё слабее ударения т. н. внутридолевой пульсации (на схемах в тактах ^3_4 и ^6_8 – восьмые). Эпизоды и целые муз. пьесы, не разделённые на такты (иногда обозначаемые итал. термином senza misura – без такта), обычно не могут считаться аметрическими вследствие того, что сохраняются непрерывная пульсация, метрич. сетка, иногда и группировка.

Междударные промежутки, условно принимаемые за равные, могут растягиваться и сжиматься в довольно широких пределах. Так как определённая группа ударений, различных по силе, не зависит от изменений темпа (ускорений, замедлений, фермат). Образующие ритмич. рисунок реально звучащие нотные длительности, измеряемые числом делений на метрич. сетке независимо от их фактич. длительности, также соответствуют

градации ударений: как правило, большие длительности приходятся на сильные, меньшие – на слабые доли такта, и отклонения от этого порядка воспринимаются как синкопы.



1. Р. Шуман. Увертюра «Манфред».



2. С. В. Рахманинов. Романс
«Ночью в саду у меня».

Тактовая черта обозначает не столько акцент, сколько нормальное место акцента, и тем самым показывает характер реальных акцентов – являются ли они нормальными или смещёнными (синкопами). Правильность метрич. акцентов проще всего выражается в повторяемости такта. Но кроме того, что фактич. равенство тактов во времени отнюдь не соблюдается, часто встречаются перемены размера (в поэме А. Н. Скрябина ор. 52 № I на 49 тактов таких перемен 42). С др. стороны, могут периодически повторяться неметрич. акценты, которые приобретают характер своего рода ритмич. диссонансов (большие построения с регулярными акцентами на слабой доле в финале 7-й, гемииолы в трёхдольных тактах в I части 3-й симфонии Л. ван Бетховена и

т. п.). При отклонениях от М. в гл. голосах он во мн. случаях сохраняется в аккомпанементе, но иногда превращается в ряд воображаемых импульсов, соотношение с которыми придаёт реальному звучанию смещённый характер (характерно для синкопированных ритмов [джаза](#)). Воображаемый М. может восприниматься по инерции, но может быть предписан автором и в начале произведения (пример 1). Синкопическое начало возможно и в «свободных тактах» без определённого размера (пример 2).

Различие между стихотворным и муз. М. наглядно проявляется в письменных способах их выражения: в одном случае – деление на строки и их группы (строфы), обозначающее метрич. паузы, в другом – деление на такты, обозначающее метрич. ударения (подробнее об этих различиях см.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М., 1958). Связью музыкального М. с аккомпанементом обусловлено то, что сильный момент принят за начало метрич. единицы, ибо он является нормальным местом смены гармонии, фактуры и т. п. Значение тактовых черт как «скелетных» или «зодческих» границ было выдвинуто (с некоторыми преувеличениями) Г. Э. [Конюсом](#) в противовес синтаксическому, «покровному» членению, получившему в школе Римана назв. «метрического». По Г. Л. [Камыару](#), могут не совпадать границы фраз (синтаксические) и «построений», начинающихся на сильном времени («трохей 2-го рода» по его терминологии).



3. Л. ван Бетховен. Соната № 31
для фортепиано, II часть.

Масштабы построений нередко подчиняются тенденции к т. н. квадратности, т. е. регулируются законом геометрич. прогрессии 2^n , при этом последовательные удвоения числа тактов как бы зеркально отражают теоретически неограниченное дробление длительностей. Разные по силе такты нормального 8-тактового «метрического периода» (см. [Музыкальная форма](#)) в обратном порядке воспроизводят иерархию долей и внутридолевых импульсов такта (наиболее тяжёлым оказывается не 1-й, а последний такт). Дискуссионным остаётся вопрос о том, является ли эта тенденция к экстраполяции М. за пределы метрич. сетки

(психофизиологически обусловленная) метрич. нормой, способной противостоять муз. синтаксису (также определяющему величину построений). Всё же нередко короткие графич. такты группируются в настоящие метрич. единства (особенно часто в музыке моторного характера – скерцо, вальсах, маршах), возможны и

синкопич. ударения на слабых долях «тактов высшего порядка» (пример 3).

Иногда композиторы прямо в партитуре указывают группировку тактов; при этом возможны не только квадратные группы (итал. *ritmo di quattro battute* – четырёхударный ритм), но и трёхтакты (*ritmo di tre battute* в 9-й симфонии Л. ван Бетховена, *rythme ternaire* в «Ученике чародея» П. Дюка). О присутствии «тактов высшего порядка» сигнализируют пустые такты в конце произведений, частые у венских классиков, но встречающиеся и позднее (1-й «Мефисто-вальс» Ф. Листа, финал 1-й симфонии П. И. Чайковского), а также нумерация тактов внутри группы (в «Мефисто-вальсе» их отсчёт начинается с сильного времени, а не с синтаксич. границы).

Принципиальные различия между стихотворным и муз. М. исключают прямую связь между ними в вокальной музыке Нового времени (композиторы, как правило, стремятся разнообразить ритм напева по контрасту с равномерным слоговым метром стиха). Косвенная связь прослеживается в крупном плане: разным стиховым М. в либретто отвечают перемены муз. М. в опере, оратории, кантате.

Литература

Лит.: Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Lpz., 1903; Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952; Dahlhaus C. Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. 1961. Jahrg. 18. H. 3–4; Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. М., 1970. Вып. 1; Харлап М. Г. Ритмика Бетховена // Бетховен: сб. статей. М., 1971. Вып. 1; он же. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978; он же. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986; он же. Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная академия. 1997. № 1–2; Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX в. М., 1971; она же. Музыкальный ритм. М., 1980; Apfel E., Dahlhaus C. Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. Münch., 1974; Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура. Л., 1974; Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978; он же. Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции // Слово и музыка. М., 2002; он же. Введение в музыкальную форму. 2-е изд. М., 2008; Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. 2-е изд. М., 1992; он же. Теория ритма и ее базовые предрассудки // Музыковедение. 2005. № 3. См. также лит. при ст. [Ритм музыкальный](#).