

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

На правах рукописи

Петриков Сергей Михайлович

**ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ**

17. 00. 02-Музыкальное искусство

Диссертация в виде научного доклада на соискание
ученой степени доктора искусствоведения

Санкт-Петербург-1996

Работа выполнена на кафедре музыки и истории музыкальной культуры Бийского государственного педагогического института.

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор М.С.Скребкова-Филатова

доктор искусствоведения, профессор Э.П.Фелосова

доктор искусствоведения, профессор В.А.Гуревич

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная консерватория им.Н.А.Римского-Корсакова.

Защита состоится "_____" _____ 1996 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 092.19.01 в Российском институте истории искусств (190-000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл.5).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств.

Диссертация в виде научного доклада разослана "_____" _____ 1996 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения



Е.В.Гериман

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

I. АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ

На современном этапе музыковедение стремится к поиску обобщающих концепций эволюции музыкально-исторического мышления. Теоретическое осмысление этого глобального неизученного феномена практически невозможно, во-первых, без гипотетического моделирования, имеющего плюралистическую природу как в плане выбора доминирующей методологической основы исследования, так и в индивидуальной трактовке этих методологических алгоритмов; во-вторых, немыслимо на начальных этапах без ограничения культурологического и культурно-географического диапазона.

В условиях этих естественных отграничивающих и формирующих факторов определилась тема настоящей работы. На основании комплекса научных данных из самых различных областей человеческого познания выстроена гипотеза о равномерно-периодическом характере музыкально-исторического эволюционного процесса.

Область исследования ограничена сферой западноевропейского профессионального музыкального мышления, представляющего собой одну из мировых культурно-исторических доминант.

Работа нацелена на создание целостной фундаментальной концепции музыкально-исторического процесса, формирование которой - дело настоящего, кристаллизация - будущего.

Параллельно исследование имеет также прикладной характер, будучи направлено на существующие учебные консерваторские курсы истории музыкально-теоретических систем, истории музыки, а также на актуальный ныне вводимый автором курс "Музыкальная эволюциология". Выдвигаемая автором циклопедическая методология позволила организовать процесс освоения музыкально-исторической и музыкально-теоретической информации на уровне единого концепционного сознания, характеризующегося гибкими многоплановыми связями и параллелями между научными данными самых различных теоретико-видовых и исторических координат. В условиях предложенной методологии освоения процесса западноевропейского музыкально-исторического мышления любой информационный фрагмент любого значения и масштаба, входящий в изучаемую сферу, приобретает многомерные контекстуальные координаты, касающиеся его функционально-смысловой и структурно-иерархической позиции в целостной хроносемантической системе.

Историко-культурологическая и структурная систематизация музыковедческой информации, а также ее контекстуально-историческое видение — настоящая потребность сегодняшнего дня. В этом смысле работа вносит свой скромный вклад в разработку алгоритмов актуальной ныне системы целостного универсального музыкально-исторического и теоретического обучения, широко обсуждаемой в мире на всех уровнях научно-фундаментальной и научно-педагогической деятельности.

2. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

ОСНОВНАЯ ЦЕЛЬ ДИССЕРТАЦИИ

— показать возможность интерпретации западноевропейского музыкально-исторического мышления в структурно-систематическом циклопериодическом ключе как одном из возможных.

Равномерная температура (темперация) музыкально-исторического времени как структурообразующий координационно-субординационный процесс имела бы методологическую ценность даже и в том в том случае, если бы была искусственной, поскольку позволяла бы предельно гибко объединить соответствующий мир музыкальных явлений, насытить его многоуровненными ретроспективно-перспективными связями. Тем большую ценность приобретает циклопериодический метод (ЦПМ), когда он опирается на объективные научные данные, свидетельствующие о реальных равномерных музыкально-исторических ритмах (шире — художественно-исторических, еще шире — исторических, наконец — космических).

Именно совокупность взаимодополняющих данных из различных научных областей позволила автору выдвинуть теорию равномерной цикличности в эволюционировании западноевропейского музыкального мышления.

ГЛАВНЫЕ ЗАДАЧИ РАБОТЫ - это, во-первых, обоснование целесообразности и органичности ЦМ по отношению ко всему реальному историческому контексту западноевропейской музыкальной культуры; во-вторых, нахождение среди бесконечного множества естественных (космоопределяемых) и искусственных (логосоопределяемых) музыкально-исторических циклов наиболее характерных, включающих в себя свойства обоих данных родов; в-третьих, нахождение общих функциональных значений циклов меньшего масштаба по отношению к циклам большего масштаба; в-четвертых, проверка выдвинутой методологии посредством ее соотнесения с ключевыми процессами и явлениями западноевропейского музыкального мышления; в-пятых, объяснение посредством ЦМ процессов наложения и параллельного сосуществования различных координационных, а также стилевых тенденций определенных музыкально-исторических этапов и цивилизаций; в-шестых, раскрытие через метод полифункциональной структуры данного временного момента общей эволюционной цепи, представляющего собой многослойный срез координационных конструктивно-стилевых тенденций прошедших и будущих этапов.

Говоря о данном комплексе задач, необходимо отметить их подчиненность единой цели - объяснения феномена эволюции западноевропейского музыкального мышления как целостного системного структурно стройного насыщенного историческими интонационными связями явления "голографического" характера, каждая клетка которого (например, конкретное музыкальное произведение) несет в себе координационно-организующие и образно-стилевые признаки не только своей эпохи,

но и в скрытом виде признаки прошедших и будущих этапов, т.е. помимо основных - ретроспективные и перспективные признаки.

3. НАУЧНАЯ НОВИЗНА РАБОТЫ

Диссертация затрагивает один из исходных частных вопросов новой глобальной проблемы XX века, стоящей перед современным музыковедением, - проблемы создания единой теории эволюции музыкального мышления. Вполне естественно, что для подхода к данной нетрадиционной проблеме требуются и нетрадиционные идеи, гипотезы, теории, опирающиеся на универсальные явления базисного порядка. Одним из таких универсальных факторов является циклическая жизнь Вселенной, пульсы которой проецируются на единую деятельность всего живого на планете, в том числе и на человеческую музыкальную, внешним образом формуя эту деятельность. Перечислим основные элементы новизны работы, предварительно указав на базисные сферы, сопряженные с темой исследования. Исходной сферой является обширная область работ, связанных с проблемой гелиогеофизического и гелиогеофизиологического циклизма (А.В.Клоссовский, М.А.Боголепов, Д.О.Святковский, А.Л.Чиковский, В.Я.Данилевский, В.Б.Шостакович, М.С.Эйгенсон, А.И.Оль, Б.М.Рубашов, С.М.Чубинский, Е.Д.Рождественская, К.Ф.Новикова, А.С.Пресман, Г.Смит, Э.Смит, М.Н.Гневыхов, Н.А.Агаджанян, Ю.И.Витинский, Г.П.Селиверстова, Л.А.Медведева, Н.Н.Платонова, Н.В.Токарева, С.М.Мансуров,

В.Н. Ягодинский, Д.Н. Четаев, В.А. Юдович, В.П. Козелов, В. Бумба, И. Сикора, А.П. Дубров, А.В. Дьяков, Л.Д. Кисловский, Н.В. Красногорская, В.П. Ремизов, В.Н. Купецкий, Н.И. Моисева, Н.И. Музалевская, Дж. Пиккарди, А.К. Подшибякин, В.П. Колодченко, Л.Д. Тихомирова, В.В. Сиротский, В.И. Шахова, Д.Н. Четаев, В.А. Юдович, Н.И. Аверина, Л.В. Шельгина, М.И. Мочалова, Н.Г. Пиир, Л.К. Коровкина, С.А. Кузнецова, Е.В. Борисова, Р.Е. Любицкий, П.В. Василик, А.К. Галицкий, Н.В. Васильев, О.В. Бухарин, В.А. Кочесуров, Н.В. Киреев, Л.А. Комиссарова, Л.И. Константинова, П.Н. Кузьмин, А.П. Луда, И.А. Лебедева, В.И. Поляков, Г.И. Полякова, И.И. Рогозин, В.М. Владимирский, Р.Д. Габович, А.А. Минх, В.Г. Бардов, С.Г. Городовых, Л.П. Соломатин, Н.А. Заболотная, В.Ф. Логинов, М. Кендалл, А. Стюарт, Л.Г. Мансурова, Б.Ц. Раппопорт, Т.И. Андропова, Н.Р. Деряпа, А.П. Соломатин, В.Н. Беневоленский, А.Д. Воскресенский, А.А. Попов, Б.М. Владимирский, В.Г. Сидякин, Н.А. Темурьянц, Ю.М. Стенько, Я.Г. Двоскин, Д.Шеве, *P. Chrzanowski, C. Greene, K. T. Demmon, J. M. Young, A. Solberger, K. Bizzele, H. Moriyama, S.W. Tromer, S. R. Dewey, H. P. Sleeper, F. Zoeger* т.д.).

Вторым базисным слоем исследования являются работы общепhilософского характера, посвященные проблеме времени, временного ритма, цикличности (Я.Ф. Аскин, Д.Г. Элькин, М.Д. Ахундов, В.Е. Комаров, Г.Ф. Трифионов, С.С. Аверинцев, В.И. Смирнов, Г.Н. Слепухов, М.С. Каган, А.И. Смирнов, Дж. Уитроу, Э. Аугустынек и др.).

Третьим слоем - работы, в которых излагаются различные по смыслу циклические идеи в отношении к эволюционно-культурному процессу (О. Шпенглер, Г. Вельфлин, Э. д'Орс,

Д.С.Мережковский, Ф.И.Шмит, Н.Я.Пэрна, В.Л.Прокофьев, Л.Н.Гусева, Л.Н.Гумилев, Р.Ф.Смирнов, и т.д.).

Наконец четвертым слоем - работы, в которых прямо или косвенно с различной степенью объективности указывается на циклизм музыкально-исторического процесса (*A. Lorenz, W. Wiora, H. Keller*, Б.В.Асафьев, Ю.Н.Холопов, Ю.В.Келдыш, А.П.Милка, И.А.Котляревский, В.Дж.Конен, М.Сапонов, Л.Н.Березовчук, О.Н.Дагилова, В.К.Суханцева и т.д.).

Г. Новым является распространение наблюдений о равномерной трехвеквой цикличности музыкально-исторического мышления, содержащихся в большей части работ IV слоя, с периода XI-XX вв. (узловые точки: XI, XII, XIII, XX вв.) на весь музыкально-исторический период от XX в. до н.э. (формирование критоменской культуры) по нынешний XX век.

Сделанная экстраполяция, наметившая узловые точки в прошлом (XX, XIII, XII, XI, VIII, V, II, -II, -V, -VIII, -XI, -XII, -XIII, -XX ... - знаком минус здесь и далее обозначены века до н.э.) не есть произвольная логическая операция, а есть лишь проецирование на хроноряд известных в космической биологии, геомагнитной биологии и в других научных областях закономерностей трехвековой полудикличности (6-вековой цикличности). На нее в частности на основе детальных практических исследований и анализа большого массива естественно-научной литературы указывает П.В.Василик (см. также работы Н.И.Моисеевой, Р.Е.Любицкого и др.).

Принятые в исторической науке периодизации, например, истории древней Греции, где выделяются периоды (-XI--IX/УШ вв.) (гомеровский), (-УШ--У вв.) (архаический), (-У--Ш вв.) (классико-эллинистический), подтверждают действие принципа геокосмической цикличности. Переломные исторические моменты внутри этого поля также подтверждают верность проведенной нами циклической экстраполяции (например: У в. - крушение Западной Римской империи, У - УП/УШ вв. - династия меровингов, УШ - X вв. - династия каролингов, XIV - XVI вв. - этап Возрождения, XVII в. - Новое время и т.д.).

Новыми моментами в исследовании следует считать также следующие.

2. Выдвижение идеи функционального подобия в музыкально-историческом процессе фаз-веков, отстоящих друг от друга на три столетия (например, XI, XIV, XVII, XX вв. как первые фазы этапов; XII, XV, XVIII вв. как вторые фазы соответствующих этапов; XIII, XVI, XIX вв. - третьи фазы и т.д.):

3. Выдвижение идеи систематического наложения этапов друг на друга, которое в упрощенной форме можно отобразить следующим образом:

0	[1]	[2]	[3]	4						
			0	[1]	[2]	[3]	4			
						0	[1]	[2]	[3]	4
									0	[1 (ФФ)]
X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX (вв.)

(1)

Рамками здесь отмечены границы действия главных фаз (веков) данного этапа (I-й, 2-й, 3-й, 4-й), пунктиром – границы чистого времени данного этапа (I+2+3-я фазы).

4. Идея функциональной дифференциации фаз-веков, измеряющих процесс музыкально-исторического мышления в пределах данного этапа. Так в вышеприведенной схеме 0-ю (нулевую) фазу мы определяем как фазу зарождения данного типа-этапа координации музыкального мышления (например, XVI в. для этапа функционально-гармонической координации XVP-XI./XX вв.) Далее, I-ю фазу – как фазу формирования (продолжая обзор введенного примера, назовем XVP век), 2-ю – кристаллизации, оформления (XVIII век), 3-ю – кульминации (XIX век), 4-ю – сверхкульминации, кризиса (XX век). Точно так же можно рассмотреть функциональность XIII, XIV, XV, XVI, XVP вв. как, соответственно, 0, I, 2, 3, 4-й фаз этапа консонантно-аккордовой полифонической координации и т.д.

5. Выдвижение идеи полифункционального наложения фаз различных (прошедших, настоящего и будущих) этапов в пределах данного момента исторического времени, допустим определенного века:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
-3	-2	-1	0	1	2	3	4	5	6	7
-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	1	2	3	4
-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	2	-1	0	1
X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX

(2)

В русле этой идеи в предельном смысле можно говорить, что в данный момент музыкально-исторического времени в одновременном наложении с текущим этапом находятся фазы всех прошедших и будущих этапов.

Количество фаз данного этапа не ограничивается определенными пятью, а теоретически бесконечно. Фазы, не относящиеся к 1,2,3,4-й (к главным), мы определяем как подчиненные. Последние, в свою очередь, делятся на подспудные (0, -1, -2, -3, -4-я и т.д.), относящиеся к будущим этапам, и ретроспективные (5, 6, 7, 8, 9-я и т.д.), относящиеся к прошедшим этапам.

6. Выдвижение гипотезы о функциональном подобии пропорционально-иерархической равновеликой структуры западноевропейских музыкальных цивилизаций (Античной и Новой):

Функциональное обозначение этапа	ПОЛНОЕ	<i>ecordium</i> вступление	<i>marcato</i> первоначальное развитие I ф. (формации)	<i>proprio</i> последующее развитие I ф.	<i>digressio</i> кондиционно-переломное развитие I ф.	<i>partitio</i> итог-кульминац. I ф.	<i>argumentatio</i> первоначальное развитие II ф.	<i>refutatio</i> кондиционное развитие II ф.	<i>refutatio</i> кондиционно-переломное развитие II ф.	<i>conclusio</i> заключительная кульминация II ф.
Цивилизация	Античная	-XXIII	-XX	-XVII	-XIV	-XI	-VII	-V	-II	-I
	Новая	II	V	VIII	XI	XIV	XVII	XX
Структурные элементы цивилизации	Этап	0-й	I-й	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й	8-й
	Период	-	I-й		2-й		3-й		4-й	
	Треть	I			II			III		
	Формация	-	I				II			
	Цивилизация	ЦЕЛОСТНОСТЬ								

(3)

Под функциональным подобием музыкальных цивилизаций мы понимаем ролевое единство их соответствующих составных структурных разделов от мелких (3-вековых этапов) к более крупным (5-вековым периодам, 9-вековым третям, 12-вековым формациям).

Под пропорционально-иерархической структурой мы понимаем простые масштабные пропорции между иерархически подчиненными разделами 3-этапной цивилизации описываемые соотношением 1:2:4:8 (этап:период:формация:цивилизация).

В пределах каждой из цивилизаций можно видеть известные квадратные равновеликие соотношения (2^n) их основных разделов: этапов (1:1), периодов (2:2), формаций (4:4) и цивилизаций (8:8), подобные отношению одиночных тактов (1:1), фраз (2:2), предложений (4:4) нормального экспозиционного периода (а также самих таких периодов - 8 : 8).

Под равновеликой структурой мы понимаем предполагаемое равенство хронообъемов Античной и Новой музыкальных цивилизаций, обусловленное в конечном счете равномерностью космобиологических циклов более высокого порядка.

4. ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

-определено его направленностью на первоочередные задачи современного музыкознания, связанные с созданием единой теории музыкально-исторического процесса.

Выдвинутая модель включается в общую систему построения этой теории, которая нацелена на системное осмысление музыкально-исторических и музыкально-теоретических явлений прошлого и современности. Последние должны приобрести особую объемность, будучи погруженными в живой, на наших глазах обогащающийся контекст связей и параллелей. Полифункциональная многослойность в оценке любого момента музыкального (шире-художественного) исторического времени, позволяет видеть и оценивать это время не только с точки зрения координации настоящего (6-го, линейно-хроматического, полистилевого) этапа, но и всех прошедших. Выдвинутая методология является своего рода ключом и для составления программ компьютерного хранения и анализа музыкальной информации (см. [II]). Она является также инструментом перестройки музыкально-исторических консерваторских дисциплин и исторических разделов теоретических дисциплин (музыкально-теоретических систем, истории полифонии, истории гармонии и др.). Предполагаемая историзация консерваторских дисциплин нуждается сейчас в новых методологиях, и рассматриваемая концепция в прямой степени нацелена на эту потребность.

Предлагаемая методология имеет также интегративные свойства. Методы алгоритмизации музыкально-исторической информации позволяют соотносить материалы разных дисциплин по принципам их исторического родства на основе единой универсальной периодизации.

Собственно историческое музыковедение в свете новой методологии освещается также по-новому. Музыкально-исторический процесс при этом высвечивается как единое развивающееся целое, включающее в себя совокупность параллельно и "эстафетно" точнее "стреттно-прорастающе" эволюционирующих культур. "Стреттно-прорастающий" характер музыкально-исторического процесса, отражаемый новой методологией, предполагает модельяцию культурных центров, т.е., их смен по пространственно-географическому и национальному параметрам.

5. АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ

Предложенная циклопериодическая модель была апробирована в рамках трех различных читаемых вузовских и одного музыкального спецкурсов (для теоретиков и композиторов)

[5, 5а, 9, 28, 28а, 28б, 30], разработанных в 9-и пособиях и статьях общим объемом 54 п.л., и показала свои связеобнаруживающие, логико-аналитические и контекстуально-интегрирующие свойства. Студенты и аспиранты осваивали массивы музыкально-теоретических явлений в их историческом и культурологическом контекстах, в их соотношении с функционально подобными явлениями в других музыкально-эволюционных циклах, в их связях с современностью, в их политенденциальности и в других аспектах. Пособия и научные исследования были апробированы и далее рассмотрены и обсуждены на кафедрах теории музыки Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н.А. Римского-Норсакова, Красноярского гос. института искусств, Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского, Академии музыки им. Гнесиных и в других вузах.

Основные положения работы нашли отражение в монографиях [5, 28-30], статьях [9, 9.1, 9.2, 9.3, 9.3а, 31 и др.], в делонированных работах [3, 12, 17, 20, 21, 22, 26, 29], в общем комплексе публикаций по данной теме /публикации автора в конце автореферата/. Общий объем указанных публикаций превышает 110 п.л.

6. СТРУКТУРА И ОБЪЕМ ДИССЕРТАЦИИ

Текст подразделяется на введение /с. 5 - 20/, три главы, заключение /с. 217 - 220/ и список использованной литературы /с. 221 - 251/. Диссертация представлена в виде монографии /252 с., см. [5]/. Список литературы включает в себя 797 названий. Первая глава "Циклический аспект эволюционирования музыкально-исторического мышления Новой западноевропейской цивилизации /с. 21 - 94/ имеет два подраздела: 1. Интерпретация одной из структур музыкально-исторического мышления /с. 22 - 45/ и 2. Культурологический контекст эволюции /с. 45 - 94/. Вторая глава "Сравнительный циклический аспект музыкального мышления Новой и Античной европейской цивилизаций" /с. 95 - 152/ имеет два подраздела: 1. Исходные теоретико-стилевые положения /с. 95 - 118/ и 2. Эволюционный параллелизм западноевропейского музыкально-исторического мышления /с. 118 - 152/. Третья глава "Экстраполяция западноевропейских музыкально-исторических циклических процессов" /с. 153 - 216/ подразделяется на четыре части: 1. Аспект анализа эволюционных процессов без выхода за пределы европейских цивилизаций /с. 153 - 171/; 2. Аспект анализа эволюционных процессов с выходом за пределы европейских цивилизаций /с. 171 - 201/; 3. Аспект полифункционального анализа /с. 201 - 207/; 4. Аспект этапно-волнового анализа /с. 207 - 216/.

В тексте содержится 11 таблиц и 13 иллюстраций.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается равномерноциклическая ("равномернотемперированная") интерпретация процесса западноевропейского музыкального мышления. Вскрываются объективные космобиологические закономерности 300-летней периодичности, а также естественные предпосылки для формирования на базе 3-векового пульса (своего рода "хроноса протоса") циклических более высокого порядка по формуле $(300 \cdot 2^n)$ лет (гелиобиологический принцип А. И. Оля), известной в музыковедении в области описания "квадратичных" масштабно-тематических структур в 2^n (1, 2, 4, 8, 16 ... тактов). Выдвигается гипотеза об универсализме и космизме "квадратного" структурирования музыкально-исторических циклов:

- при $n=0$ - 300-летний (этап),
- при $n=1$ - 600-летний (период),
- при $n=2$ - 1200-летний (формация),
- при $n=3$ - 2400-летний (цивилизация),
- при $n=4$ - 4800-летний (бицивилизация) и т.д.

Раскрывается подобие между метротектоникой 8-этапной музыкальной цивилизации (макроуровень) и метротектоникой

8-тактового периода *R. Descartes, J. Riepel, Г.С. Лелейн, J.J. Monigny, M. Hauptmann, H. Riemann, Л.Л. Катуар, Л.А. Мазель, Ю.Н. Холопов и др.* (микроуровень).

Римановская метротектоническая формула -

1 2 3 4 5 6 7 8 проявляет свои закономерности в

историко-музыкальном космическом масштабе (см. генеральную таблицу). Устанавливаются исходные координаты для Античной цивилизации (критомикенская культура с XX в. до н.э.) и для Новой, (христианской) обнаруживающей свои признаки через 2400 лет от XX в. до н.э. (падение Западной Римской империи в V в.). Отмечается необходимость в принципиальном плюрализме подходов к (сверх)проблеме создания единой теории музыкально-исторического процесса, в том числе и подходов циклических, а также равномерноциклических. Эта необходимость связана со сложностью и многомерностью самого музыкально-исторического процесса в целом. Потребность создания сверхдисциплины - систематической музыкальной эволюциологии подготовлена фактологическими и методологическими исследованиями последних двух веков и особенно двадцатым в котором усилилась тенденция выделения определенной обобщающей методологической канвы исследования

(*C. Adler, J. Westrup, W. Wiora, A. Mackabay, M. Vogel, B. Szabolcsi, G. Mayer, L. Spiess, A. Lorenz, T. Lissa, T. Adorno, J. Chomiriski, A. Garrett, R. Günter, E. Lippman, H. Husmann, W. Fischer, R. Dammann, D. Ferguson, W. Danckert, L. Feininger, K. Fellerer, A. Briner, K. Dahlhaus, M. Coker, R. Crocker, H. Keller* и т.д.).

А также была продолжена тенденция XIX века в исследовании узловых моментов музыкальной истории (*H. Abert, A. Einstein, C. Reese, M. Bukofzer, P. Lang* и др.).

Методологизация музыкознания в XX веке — его характерная черта, связанная со стремлением осмыслить музыкально-исторический процесс, найти основные закономерности его развития. Эта тенденция проявилась и в отечественном музыкознании (Б. Асафьев, Р. Грубер, М. Иванов-Борецкий, Т. Ливанова, Ю. Тюлин, С. Скребков, Ю. Холопов, В. Холопова, А. Милка, И. Котляревский, В. Протопопов, Ю. Евдокимова, Е. Герцман, Л. Березовчук, В. Варунц, Т. Баранова, Ю. Кудряшов, Е. Ходорковская, И. Сухомлин, С. Павлишин, С. Мураталиева, О. Данилова, В. Суханцева и др.).

Идея трехвековой периодичности музыкально-исторического процесса относится максимум к периоду XI—XX вв.

В той или иной мере она содержится в работах В. Виоры, Ю. Н. Холопова, И. А. Котляревского, М. Сапонова, В. Д. Конен, Л. Н. Березовчук, Ю. В. Келдыша и др.

Во вступлении также определяются основные функциональные свойства главных фаз (веков), входящих в состав определенного этапа: 1-й — формирования, 2-й — кристаллизации, 3-й — кульминации, 4-й — сверхкульминации.

Каждая из фаз в их последовательном ряду указывает на состояние характерной для данного этапа координации.

Оговаривается применяемый далее полифонически-центрический подход к музыкально-историческому мышлению XI–XX вв., который дополняет другие подходы к этому историческому отрезку западноевропейской музыкальной культуры, например, оригинальный гармониконцентрический подход А.П.Милки. Далее предлагается циклическая модель отмеченного периода, на котором трехвековая периодичность простирается достаточно очевидно (см. I-ю иллюстрацию). Четыре сопряженных этапа, входящие в отмеченное музыкально-историческое пространство, выступают в качестве охарактеризованных фаз, но высшего порядка, отражая последовательность развития полифонического западноевропейского мышления. Так "формирующий" этап XI–XIII/XIV вв. посвящен в большей мере отработке ритмической координации полифонии; "кристаллизующий" этап XIV–XVI/XVII вв. – более высокой по уровню консонантно-аккордовой; "кульминационный" этап XVII–XIX/XX вв. – высшей по уровню функционально-гармонической координации полифонии; "сверхкульминационный" этап XX – ... вв. – еще более сложной, но и более децентрализованной линейно-хроматической, полистилевой. При этом каждый предшествующий тип-этап-уровень координации включается в последующий – более общий, более сложный, имеющий большее число функционализированных параметров и вбирающий в себя все ранние типы координации.

Во вступлении оговаривается методологический смысл и большая правомочность для 4-й фазы понятия в ключении удержания нежелезнодорожной категории кризиса. Во-первых, такой подход более точно отражает суммирующую природу искусства, которое в определенном смысле испытывает кризисные ситуации скорее по причине художественного стремления к обновлению, а не по причине безвыходной ситуации, т.к. ранее развитые системы координации удерживаются и в суммативном и в интегративном виде, и ни что не мешает художнику возвратиться к ним как к вечным завоеванным ценностям в системе музыкально-исторического мышления. Во-вторых, по кризисному пути координация данного этапа идет только лишь в своих определенных ветвях. Например, свободный полифонический стиль, характерный для этапа XVIII-XIX/XX веков, продолжает жить своей функциональной жизнью и в XX веке, и при этом явно обозначена "кризисная" ветвь полифонии XX века, которую можно считать "сверхсвободным" истинно современным стилем, со своими тенденциями (стохастическая, электронно-технологическая, кластерно-алеаторическая, микрохроматическая, сверхмногоголосная полифония). В целом с точки зрения принципа удержания-включения новые этапы-уровни музыкального мышления не столько отрицают предшествующие, сколько: 1) устанавливают их на "автоматическое, безусловно-рефлекторное" действие и 2) интегрируют в рамках более широкой системы.

П р и н ц и п п о с т а п н о й ф у н к ц и а л и з а ц и и музыкального мышления является методологическим основанием работы, раскрываемом во вступлении.

Так архаический полифонический стиль романско-готического этапа XI—XIII/XIV вв. связан с освоением (функционализацией) ритмических мелинеарных отношений. Так с 1-й к 4-й фазам этапа полифоническая ритмика проходит следующие формы: унисонно-ритмическую, мелизматическую, модално-ритмическую и мензуральную. При нерасчлененности, сквозном характере этого процесса данные четыре формы получают свое наиболее отчетливое, развитое выражение на соответствующих четырех фазах. В связи с этим можно отметить, что принцип поэтапной функционализации имеет свой внутренний эволюционный источник в явлении по фазной и фазной функционализации. Различия в этих принципах: 1) в масштабе их действия (соответственно этап, фаза); 2) в большей разнокачественности областей координации при сопряжении этапов и в большей однокачественности при сопряжении фаз; 3) в резкости межэтапных координационных переключений и в плавности — межфазных (соответственно реверсионных и эволюционных в узком смысле).

На ренессансном этапе XIV—XVI вв. развивается строгий полифонический стиль (строгое полифоническое мышление).

В этот период (XV—XVI вв.) ранее не организованная (не функционализированная) в консонантно-централизованную систему отношений вертикаль в конце концов дифференцируется (функционализуется) по консонантно-диссонантному оппозиционному гармоническому отношению строгого письма (консонантная вертикаль — устой, диссонантная — неустой).

На барочно-классико-романтическом (сокращенно — барочно-романтическом) этапе XVII—XIX вв. развивается свободный полифонический стиль (свободное полифоническое мышление). На смену модальной вертикали Ренессанса приходит функциональная (T—S—D—T) гармония, связанная со ступеневой дифференциацией (специальной качественной оценкой) аккордов как внутри консонантной группы, так и диссонантной. Функциональный характер гармонии, в свою очередь, явился стимулом к дальнейшей все более тонкой ее дифференциации от фазы к фазе (от XVII к XX векам). Речь опять идет о внутреннем для данного этапа процессе пофазной функционализации. Прогресс функционализации полифонической ткани имел настолько специальный характер, что самодеятельно даже выделился соответствующий (внешне антиполифонический) гомофонно-гармонический стиль мышления. На I-й фазе формирующаяся функциональность имела определяющий полифонический характер.

При этом полифония выступила в качестве движущей силы в отборе наиболее убедительных функционально-гармонических формул (центрально-функциональных, отклоняющих, модуляционных, альтерационных и др.). На 2-й фазе отобранные формулы кристаллизуются и настолько довлеют, что теряют свою полифоническую текучесть. Функциональность приобретает определяющий гармонический характер. На 3-й фазе функциональность, кульмилируя, в итоге настолько дифференцируется, причем в области преобладающих неустоев (Вагнер, Лист, Вольф, Р. Штраус, ранний Шенберг и т.д.), что приводит к афункционализации на 4-й фазе (XX век). Однако, афункционализация-кризис, не есть единственное направление эволюции гармонической функциональности. Именной век имеет также и сверхкульминационную линию ее развития (Франк, Сен-Санс, Р. Штраус, Пуччини, Альбенис и т.д., а с выходом за пределы Западной Европы — Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Шимановский, Барток, Барбер, Гершвин и др.).

На современном этапе XX-... вв. действует сверхсвободный полифонический стиль (сверхсвободное полифоническое мышление). Полифония вновь приобрела доминирующее значение. Десятая симфония Малера (1911 г.) кладет предел сдерживанию экспрессивных самостоятельных тембровых линий со стороны функциональной гармонии.

Нововенцы разрывают "пути" старых функциональных связей, а заодно и стереотипы аккордовых структур и вообще вертикализованного мышления, устремляясь к линейно-хроматической равноправно-двенадцатиступеневой координации. Дебюсси изгоняет "административные" классические формы вместе с соответствующей "административной" гармонической логикой, прокладывая путь к тембровой полифонии. Стравинский и Хиндемит фокусируют тенденции западноевропейского "неоклассического", точнее сказать полистилевого мышления (полистилевой координации). К ним примыкают композиторы движения "*Neue Sachlichkeit*" а также Л. Малипьеро, А. Казелла, частично И. Пизцетти, Прокофьев и др. Далее полистилистическое мышление выходит из рамок неоклассицизма, необарокко, неорококо и др. "нео", определяя в большей мере лицо профессионального мышления XX века в целом.

Глава I посвящена рассмотрению периодических закономерностей эволюции музыкального мышления Новой западноевропейской цивилизации.

На основе методологических принципов, выдвинутых во введении, автор предлагает целостную модель развития, охватывающую период со II по XX вв., выделяя и анализируя следующие этапы координации музыкального мышления:

0) II-IV/V вв., антично-христианский (образно-стилевая, жанровая координация монофонического мышления);

- 1) V-VII/VIII вв., меровингский (тематическая координация унисонно-гетерофонического мышления);
- 2) VIII-X/XI вв., каролингско-оттоновский (ладовая координация монофонии, интервальная координация раннего полифонического мышления);
- 3) XI-XIII/XIV вв., романско-готический (ритмическая координация архаичного полифонического мышления);
- 4) XIV-XVI/XVII вв., ренессансный (консонантно-аккордовая координация строгого полифонического мышления);
- 5) XVII-XIX/XX вв., барочно-романтический (функциональная координация свободного полифонического и гомофонно-гармонического мышления);
- 6) XX -... вв., современный (хроматическая и полистилевая координация сверхсвободного полифонического и гармонического мышления).

Далее выделяются главные закономерности общего эволюционного процесса.

I. Функционально дифференцированный фазный характер развития данной координации, причем как в пределах специального этапа, посвященного этой координации, так и за его пределами. Практически непрерывное совершенствование каждой из включаемых координаций музыкального мышления: сначала превосхищаемое (отрицательные и нулевая фазы), а затем регрессивное.

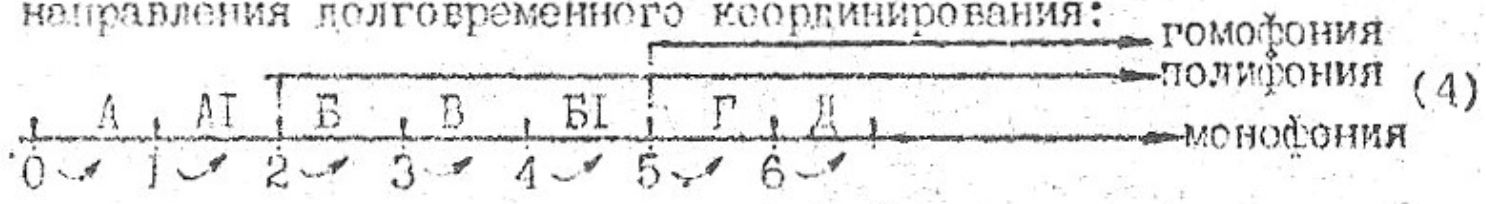
2. Постепенное наслоение от этапа к этапу все новых и новых координаций, обозначающее последовательную ф у н к ц и а л и з а ц и ю ранее инертных сфер музыкально-го мышления: Параллельное развитие включенных координаций и связанный с этим процесс накопления ретроспективных фаз в общей п о л и ф у н к ц и о н а л ь н о й вертикальной структуре музыкально-исторического времени (см. схему 2).

3. Процесс не только суммативного (п.2), но и и н т е г р а т и в н о г о объединения наслаивающихся координаций, предполагающий взаимопроникающее взаимодействие последних.

4. Процесс "саморазвития" исходной монофонической координации музыкально-исторического мышления данной цивилизации (для Новой цивилизации рассматривается исходная культовая монофония).

При этом исходное монофоническое христианское мышление (псалмодия, гимнодия), пройдя два этапа (антично-христианский и меровингский) порождает долговременную координацию нового качества - полифоническую. Последняя, пройдя три этапа (каролингско-оттоновский, романско-готический и ренессансный) подводит к новому качественному скачку: к выходу в сферу гомофонно-гармонического мышления, также долговременного, судя по последним четырем столетиям.

Таким образом, образуется эволюционная система разветвления музыкального мышления на параллельно развивающиеся направления долговременного координирования:



Промежутки от одной долговременной координации до включения другой определяются как стадии (0-І-й этапы - монофоническая стадия, 2-4-й этапы - полифоническая, 5-6-... этапы - гомофонно-полифоническая).

5. Между крайними этапами завершенных стадий проявляются соответствия, в результате которых намечается спиралевидная траектория эволюционного процесса. Так антично-христианский этап соответствует по общему монофоническому характеру меровингскому этапу (А-АІ), каролингский (Б) - ренессансному (ВІ) по принципу преобладающего консонантного координирования вертикали: в первом случае в рамках двухголосный диафонии, во втором - в условиях строгого полифонического стиля. Сердцевинный романско-готический этап (В) выполняет функцию антитезной разработочной (в эволюционно-ритмическом смысле) "середины". В этом смысле "реприза" ВІ имеет синтетический характер, поскольку ренессансный этап характеризуется музыкальным мышлением, сочетающим в себе консонантно-гармонический принцип координации (В) и мензурально-ритмический (В). Принцип репризности подчеркивает 600-вековую цикличность, обрисовывая границы второго периода Новой цивилизации (ХІ-ХУІ вв.).

Принцип синтетической репризности подтверждает более общий принцип наслоения (п.2), удержания, включения.

6. T - S - D - T - функциональность есть частное проявление функционализации (в данном случае вертикально-аккордовых отношений) на пятом, барочно-романтическом этапе ХУП-ХІХ/ХХ вв. В этом смысле антично-христианский этап был посвящен отработке жанровой (псалмовой и гимновой т.е. двухполюсной) и стилевой (христианской, т.е. антиязыческой) функциональности, меровингский - тематический, романско-готический - ритмической, ренессансный - консонантно-аккордовой, современный - хроматической и полистилевой. T - S - D - T - функционализация на I-2-й фазах (ХУП-ХУІІІ вв.) обнаружила дифференциацию на главные и побочные трезвучия и септаккорды (в ХУП в. - стихийную полифоническую, в ХУІІІ в. - гомофонно-гармоническую), на 3-4-й фазах - дифференциацию на диатоническую и хроматическую аккордовую периферию в связи с обогащением ладов в процессе их синтеза.

7. Принцип погружения монополюсной функциональности в более широкую функциональную систему при смене этапа. Движущей силой эволюции является динамика "самодвижения" данного явления. Результат этого "самодвижения" - рождение новой оппозиционной более широкой функциональности, расщепленной на множество подфункциональных тенденций, в число которых входит и субстанция, ранее являвшаяся монополюсной.

T- S -D -T - функциональность из монопольной для барочно-романтического этапа превратилась в локальную для современного этапа, причем в результате того, что в процессе своего развития образовала множество специализированных самостоятельных ветвей-функциональностей в частности: 1) колористическую "дебюссированную"; 2) конструктивную "сериализованную"; 3) гиперфункциональную сверхустойчивую "вагнеризированную", устремленную к так называемой "атональности", а корректнее говоря - к 12-ступенной тональности; 4) линейную, идущую от Малера к современной сверхсвободной полифонии; 5) традиционную и др. В результате самостоятельного развития этих ветвей возникли и далее "углубились" дополнительные к традиционной (5) системы мышления, соответственно: 1) сонористическая, 2) серийно-сериальная (структуральная), 3) хроматико-функциональная, 12-ступенная, 4) тотально-линейная и др. Хроматико-функциональная система оказалась самой универсальной и широкой, способной содержать в себе остальные, отсюда ее доминирующая роль в современную эпоху.

8. Принцип технологической избыточности четвертых фаз. Функция перенасыщенного состояния музыкальной материи в эти периоды (У, УІІІ, ХІ, ХІУ, ХУІ, ХХ вв.), интенсивный поиск новой, актуальной координации. После ее определения перевозбуждение как правило исчерпывает самое себя и происходит значительное внешнее упрощение музыкальной ткани.

Примеры технологических пик в. 1) V в. — эллинистические "языческие" грандиозные "звуковые оргии" (многотысячные оркестры и хоры), включающие в себя "лиры, величиной с повозку" (финальные внешнефактурные, декоративные тенденции Античной цивилизации). 2) VIII в. — расцвет григорианской монофонии, подготовивший на 5-й фазе меровингского этапа (IX) в. секвенционно-тропированное мышление, т.е. своего рода "григорианско-маньеристские" тенденции. Парافоническое утолщение хорала (в кварту или квинту) в VIII веке также следует считать григорианским технологизмом, григорианской избыточностью в развитии тематической координации. 3) XI в. — мелизматический органум (вплоть до первой половины XII в. т.е. до завершения "эпохи Сен-Марсьяль" как сверхкульминация ("маньеризм") раннеполифонического диафонического мышления. 4) XIV в. — мензуральный маньеризм (Машо, Шартье, Фруассар, Дешан, Христина Пизанская, Соляж и др.) и "готический декаданс" поздних мензуралистов как перевозбуждение процессов ритмической координации. 5) XVII в. — хроматический мадригал (Л. Маренцио, К. Джезуальдо ди Веноза, К. Монтеверди и др.) шире — "перехроматизация" как сверхкульминация в освоении *musica ficta* (с XIV в.), а также диссонизация (включающая неприготовление) как гипертрафия диссонантных норм строгого письма. 6) XX в. — "перифункционализация" (Р. Штраус, Рeger, ранний Шенберг, и др. далее "атональная" тенденция как уточненная — 12-ступенная — "сверхфункциональность" и т. д.).

9. Принцип непрерывного синтеза (непрерывной интеграции) нового формирующегося пласта музыкального мышления со старыми координациями. Элементы этого мышления вырастают на основе сгущения тенденций в развитии старой координации (п.8), вырастают на старых интонационных средах и опираются на последние. Данный принцип обеспечивает преемственность, плавность эволюции музыкального мышления (умеренное обновление) на всех фазах и этапах музыкально-исторического развития.

10. Принцип фокусировки-расфокусировки в пределах этапа (шире - в пределах цивилизации). Роль процессуальной фокусирующей и далее расфокусирующей силы в Новой цивилизации выполняет полифония. К примеру по отношению к барочно-романтическому этапу можно сказать, что линейно-полифонические силы с той же немоллимой закономерностью способствовали обнаружению централизованной гармонической функциональности (0→1→2 фазы: XVI→XVII→XVIII вв.), с какой далее способствовали ее нейтрализации и рассредоточению (2→3→4 фазы: XVIII→XIX→XX вв.), особенно начиная со 2-й половины XIX века (Вагнер, Лист, Вольф, Регер, Дебюсси, нововенцы, поздний Скрябин, Стравинский, Хиндемит и т.д.). Спрессованная в классический и раннеромантический периоды в функционально-аккордовые комплексы (не без сил тяготения и структурирования этих комплексов) линейная энергия вновь "динамизированной зеркальной репризой" вернулась в нынешний век.

И если как результат фокусировки-кристаллизации (XVI → XVIII вв.) напряжение потенциальной энергии функционально-гармонических связей определило феномен раннеклассической и классической кристаллической гомофонии XVIII века, то "напряжение кинетической энергии мелодического формирования" (Э. Курт) в своем итоговом максимальном значении обусловило (в результате процесса расфокусировки от XVIII к XX вв.) "атональную" и далее додекафонно-серийную полифонию и еще далее в движении к авангарду 50-70-х годов - алеаторную, сонорно-кластерную полифонию, сверхмногоголосную ультраполифонию, полифонию конкретной музыки, студиинно-техническую, электронно-тембровую полифонию, стохастическую полифонию и другие ее ветви. В целом при рассмотрении процесса функциональной фокусировки-расфокусировки (кристаллизации-декристаллизации) на 5-м этапе наблюдается перемещение роли полифонического и гармонического пластов музыкального мышления от I-го ко 2-му и далее наоборот.

По подобным законам развивается соответствующая координация на любом из этапов. На второй фазе этапа обычно возникает особое кристаллическое качество музыкального мышления, противоположное кинетическому процессуальному качеству ранних и поздних фаз. Так, например, в эпоху Леонина и Перотина (2-я половина XII века - начало XIII вв.) на смену свободному полифоническому стилю с импровизированностью и незакрепленностью ритмических отношений (эпоха Сен-Марсьяль) приходит

регламентированная 6-ю модусами модальная полифония, соответственно, отражающая тенденции рационализации музыкального мышления 2-й фазы. Упрощение, схематизация данного параметра координации на 2-й фазе связано с отработкой именно рациональных (соизмеряемых, осмысленных теоретически) его основ. На фоне полифонической рационализации, схематизации, упрощения на кристаллизующей фазе развиваются усложняющие тенденции в вертикальном срезе, например, увеличение количества голосов в эпоху Перотина на фоне модально-ритмической схематизации их полифонических отношений. Далее на последующих кульминационной и особенно сверхкульминационной фазах происходит расфокусирующее раскрепощение полифонической ритмики на мензуральной основе вплоть до полиритмической децентрализованной сверхсложности в эпоху готического декаданса XIV века. Модальная ритмика кристаллизующей фазы постепенно была поглощена более широкой мензуральной системой. Параллельно нарастанию полифонико-ритмической свободы усиливалась и гибкость этой системы. Однако сверхкульминационный наплыв полифонической ритмики привел к явлению обнаружения предела впитывающих координирующих свойств мензуральной организации. Усложнение полифонической ритмики от XIII к XIV веку привело к соответствующему усложнению конструктивных крепежных систем, к усилению их структуральных формообуславливающих свойств, в частности к изоритмии.

Аналогом последнего явления в XX веке явился тоталитарный сериальный структурализм 50-х годов, также возникший как средство организации предельно расфокусированной полифонии (в данном случае расфокусированной по функционально-ладовому плану координации).

Точно также как и в XII, и в XVIII вв. известное проявление полифонии в XV веке (фаза кристаллизации), связанное с переходом к нормам строгого стиля, с преодолением гармонической готической одноплоскости, несбалансированности, жесткости, неотрегулированности сменилось расфокусирующими тенденциями XVI века (хроматизация, увеличение числа голосов, нарушение норм диссонирования, аффективизация музыкального мышления в целом). В работе отмечается в целом очень яркий, полнокровный характер музыкального мышления на кульминационных третьих фазах несмотря на прогрессивно усиливающиеся децентрализующие тенденции. Очень часто естественному процессу децентрализации противопоставляется более или менее консервативный процесс, имеющий свои корни в кристаллизующей фазе. Примеры этому - римская полифоническая школа и лейпцигская, функционировавшие, соответственно, со второй половины XVI и XIX веков. Функции такого рода школ - стабилизировать, смягчить "саморазвивающийся" децентрализующий процесс. Однако в целом этого не происходит. Напротив, происходит разрыв между консервативными и новаторскими феноменами (к отмеченным примерам можно прибавить, соответственно, явления хроматического мадригального течения, а

также веймарской школы, соотносящихся с вышеуказанными по принципу противопоставления).

II. Принцип устремления эволюции к этапу полистилевой координации (в предложенной системе структурирования - к 6-му), одинаково действующей не только в условиях Новой цивилизации, но и Античной (соответственно XX вв. и У-III/II вв. до н.э.). В работе этот принцип связывается с закономерностью неизбежности процесса активного осмысления на достаточно высоком уровне развития данной цивилизации. Все пройденные этапы развития западноевропейского музыкального мышления в свернутом виде присутствуют в любой точке его эволюционирования. Однако активная развертка свернутых стилевых структур осуществляется в период зрелости данной цивилизации. XX век - именно тот 6-й этап, который специализирован на полистилевом музыкальном анализе и синтезе. Реальная структура музыкального мышления, в том числе и современного, очень сложна, т.к. оно "удерживает" в памяти всю историческую хроновертикаль, помноженную на культурно-географическую горизонталь. На современном этапе этот неподъемный и во многом "темный" (особенно по отдаленной вертикали) массив начинает осмысливаться благодаря возросшему уровню историко-теоретического мышления и качественно новой информационно-кибернетической структуре хранения и анализа музыкальной информации.

В систему современного музыкального мышления в качестве функциональных элементов входят различные стиливые пласты, вступающие в активный "поливременной" диалог друг с другом. Происходит гигантский "лабораторный эксперимент" по стилевому анализу всей музыки: по вертикали и по горизонтали. Этот анализ происходит и на уровне композиторского творчества, и на уровне слушательского восприятия и связан с самыми разнообразными проявлениями полистилистики (коллаж, цитирование, стилизация, опора на различные конструктивностилевые и жанровостилевые модели, стилевой диалог или "полилог", полистилевая интеграция, полистилевая драматургия, фабула, стилевой конфликт и т.д.). Проблема диалога как принципа углубленного самопознания весьма актуальна в более широкой постановке в теории литературы, например, в интерпретации М. Бахтина ("я для себя на фоне не я для другого"), Ж. П. Сартра ("Для-себя отсылает к Для-другого") и других мыслителей нашей эпохи.

12. Закономерность экстраполяции триадного равномерного деления этапа на фазу. Последняя по современным биокосмическим и физикокосмическим наблюдениям делится на три приблизительно равные т р е т ь ф а з ы (терцфазы) развития: 1-ю - третьфазу формирования, 2-ю - оформления и 3-ю - кульминации, занимающие в каждом веке, соответственно, периоды приблизительно с 1 по 33 гг., с 34 по 66 гг., с 67 по 99 гг. 33-летние циклы функционируют на основе гелиофизических законов.

Эти законы действуют для II-летних циклов (Шрабе-Вольфа, Шперера, Хейла ; закономерность Маундера; наблюдения, А. Устера, А. Л. Чижевского, Н. В. Купецкого и др.). В число главных третьфаз входит и 4-я, сверхкульминационная (101-133 гг.), выходящая за пределы подразделяемого столетия. К числу такого рода важнейших внешних фаз относятся и нулевая (33 года влево от основного века). Благодаря осознанию механизма продления века за счет его внешних 0-й и 4-й терцфаз можно гибко оценивать тенденции данного века за его пределами, видеть наложение этих тенденций-веков-фаз. Механизм наложения, например, помогает яснее осознать стилевую структуру XVIII века, в рамках которого накладывается уходящий "сверхкульминационный" поздний барочный стиль (4-я терцфаза и часть 5-й "барочно-формировательного" XVII века) и предклассический стиль (1-я, 2-я терцфазы "классического"-кристаллизующего XVIII века). Кульминация классического музыкального мышления приходится на последнюю треть XVIII века (Глюк, Гайды, Моцарт, 30-летний Бетховен). На 4-ю третьфазу XIX ("романтического"-кульминационную) века указывает уже в пределах XX века творчество Малера, Сен-Санса, отчасти импрессионистов, Р. Штрауса, раннего Шенберга, а также Сибелиуса, представителей испанского генасимьенто (Ф. Педрель, И. Альбенис, Э. Гранадос, М. де Фалья), кроме этого Скрябина, Рахманинова, Глазунова, Метнера, Шимановского и др. (общие тенденции за пределами рассматриваемого региона).

Аналогичным образом происходит наложение "исключавшихся" тенденций высокого Возрождения (4-я третьфаза XVI века) на формирующийся барочный стиль (1-я третьфаза XVII века) в I-й трети XVII века, например, завершающей свое существование римской школы (последователей Палестрины Дж.М.Нанино, Дж.Б.Нанино, Дж.Ф.Анерио, Ф.Сориано) и барочной по своим тенденциям позднеримской школы (Г.Аллегри, П.Агостини, Аббатини А.М., О.Беневоли), с характерными для нее пышной многохорностью богатством инструментального состава, мощью и эффективностью звучания.

Третьфазы сами по себе точно также как этапы и фазы делятся на три внутренние равновеликие элемента, (средней протяженностью по 11 лет), называемые нонфазами. Нулевая и четвертая нонфазы как внешние элементы расширяют границы каждой из терцфаз от 33 до 55 лет. Так, например, благодаря пониманию этого механизма расширения хронограниц, 4-я терцфаза XIX века от периода 1901-1933 гг. (1,2,3-я нонфазы) "дорастает" до периода 1890-1944 гг. (0,1,2,3,4-я нонфазы), в который действительно более органично входят даже западноевропейские сверхкульминационные тенденции этой терцфазы (например, феномены Рахманинова, Шимановского, Барбера, Бернштейна, гершвиновской "Порги и Бесс", написанной в 1935 году, а также неоромантические западноевропейские тенденции конца XIX века (Брукнер, Вольф, Малер, Р.Штраус и т.д.).

Специальный раздел диссертации (I.2) посвящен раскрытию специфики эволюции музыкального мышления Новой западноевропейской цивилизации в культурологическом контексте.

Музыкально-исторический процесс интерпретируется как составная часть архитектурного, шире - общехудожественного, а также - в определенной мере и общеисторического. Проводятся различные параллели.

Например, на антично-христианском этапе II-IV/V вв. сравниваются переосмысливающиеся от культовой языческой функциональности к культовохристианской формы архитектурного мышления (базилика) и музыкального (гимн).

Далее тенденции в отмеченных сферах сопоставляются более обобщенно. Речь идет об интонационной энтропии на данном последнем этапе античной цивилизации и архитектурной энтропии (в музыке: увлечение виртуозно-технической стороной, бытование огромных громкозвучных хоров и оркестров; разнообразнейший инструментарий, полистиль разного качества - от эклектики до органичного синтеза - *C. Fleischer, L. Friedlaender, C. Sachs*; в архитектуре: та же техническая "виртуозность", достигавшаяся, в частности, посредством применения фиктивных ордерных стоечно-балочных конструкций, т.е. украшения архитектуры архитектурой, та же гигантомания, перегруженность, монументальность, пышность, парадность, цветная пестрота, та же полистилистика различного качества - *N. Pevsner, M. Major, D.A. Stong, N. Bruner, J. Staňková, J. Pechar*).

На фоне этих явлений просматривается особая роль гимна (а также псалмодии) и базилики в общем процессе жанровостилевой селекции зарождающегося художественного мышления Новой цивилизации, его резкого отграничения от позднеантичных "языческих" традиций.

На мерovingском этапе У-УП/УШ вв. отмечается тенденция к литургическому тематическому упорядочению как в сфере музыкальной, так и в сфере текстовой, шире - общецеремониальной. Именно целостный, синтетический характер литургии (с конца IV века - амвросианской, римской, галликанской и испанской, а с УП века - григорианской) обусловил контекстуальную сопряженность всех литургических процессов, их общность по тенденциям к гламентации и систематизации.

На каролингско-оттоновском этапе УШ-Х/ХI вв. во всех сферах художественного мышления происходит процесс восстановления преемственности с античной культурой. Именно его "ренессансная функциональность" (как и любого четного этапа) отражает мощные объединяющие межкультурологические начала. Так, например, можно сопоставить в это время возрождение, с одной стороны, позднеримской позднеантичной парафонии (*H. Zander*) "Схола канторум" (т.е. пения в параллельные кварты или квинты), с другой - архитектурной гетерофонии, т.е. многорусности (например, капеллы Карла Великого в Аахене, перекликающейся с архитектурной гетерофонией Колизея).

Характерной чертой художественного мышления того этапа является избыточность прочности, надежности. Это относится в одинаковой мере и к архитектуре замков, башен, монастырских комплексов, и к "утяжеленному" (упроченному) параллелизмом октав, кварт или - квинт раннеорганальному пению (IX-X вв.) Введение в 660г. папой римским Виталианом в католическую церковь органа, поддерживающего в унисон, квинту, кварту, октаву григорианский хорал, стимулирующего рождение органа (однокоренная связь не случайна) также отражает общую тенденцию того времени к упрочению - в музыке: инструментально-вокальному. Кроме того, упрочение достигалось и ладовыми средствами (феномены осмогласия с VIII-IX вв., гексахордальной системы Гвидо д' Арrezzo начала XI в.) в условиях одноголосия.

На романско-готическом этапе отмечается процесс раскрепощения музыкальной и архитектурной полифонии по направлению. Освоение противоположного направления в архитектуре храма (введение трансептального нефа) имеет аналог в введении противоположного отношения голосов в органуме (*H. Riemann, L. Chevaller, J. Handzschin, P. Wagner, H. Bessler, E. Jammers, E. Waeltner, C. Dahlhaus, A. Mackabay, H. Eggebrecht, W. Waite, F. Zamler, G. Cülle, J. Chomiński, L. Spiess, J. Reckow, H. Georgiades, Gerold H., Bukofzer M., Chailley J., R. Crocker, Ю. Холопов, Ю. Евдокимова, В. Федотов*) - *vox principalis*'a и *vox organalis*'a.

Романская архитектурная ритмическая система с ее пропорциональностью, размеренностью, относительно простой опорностью соответствует модально-ритмическому музыкальному мышлению XII-XIII веков (J. Handwahn, R. v. Ficker, H. Bessler, C. Reese, M. Bukofzer, C. Parrish, H. Husmann, W. Apel, H. Tischler, E. Sanders, Евдокимова, М. Харлап).

Отличительным элементом музыкальной готики является развитая, прихотливая, иерархически разветвленная междуритмическая полифоническая координация (XIII-XIV вв.); архитектурной готики - каменно-каркасная система, ритмическая отграниченность, расчлененность масс, тонкий профилированный ритм деталей на всех масштабных уровнях, утонченный декор, теркая диссонирующая острота объемных и плоскостных ("интервальных") сочетаний (стрельчатость арок и сводов, остроконечность шатровых крыш и фронтонов и т.д.). Обнаженная ритмическая конструкция регулярно повторяющегося *talea* в изоритмическом мотете имеет параллель с обнаженной конструктивной ритмикой равномерного чередования наклонных упорных арок (аркбутанов), внешне окружающих центральную часть готического собора, а также пилонов. Потребность готического мышления воплотить идею беспредельного религиозного (духовного, самоочищающего, скрепленного верой в высшие моральные общечеловеческие ценности) порыва привела к замене стенной равномерной опорности (в музыке - модально-ритмической) на неравномерную каркасную готическую (в музыке - мензурально-ритмическую).

Ажурность архитектурного готического декора переключается с изысканной линейной ажурностью позднемезуральных композиций. Готический архитектурный и музыкальный декор направлены на подчеркивание динамических координат данного стиля: вертикальной в архитектуре и горизонтальной (временной) в музыке. Эта закономерность объясняет падение роли вертикали в музыке и отсюда характерную диссонантность в позднемезуральных композициях.

Основная идея романско-готического этапа — освоение ритмической координации на всех масштабных уровнях: от соотношения основных, крупных разделов формы (в романской музыке и архитектуре — базиликально-тектонического ритма генеральных элементов конструкции) до соотношения мельчайших деталей готического тонко разработанного декора, осмысленного в мезурально-масштабном отношении в музыке (*H. Bellermann, C. Jacobsthal, H. Piemann, F. Wolf, A. Czubinski, A. M. Michalitschke, C. Parrish, R. Günter, G. Reaney, R. Bockholdt, G. Anderson, W. Dömling, W. Dürr, W. Apel, Ю. Евдокимова, М. Сапонов* и т.д.) и в архитектуре (*J. Lassus, L. Alberti, T. Broniewski, S. Giedion* и т.д.) как ведущем из искусств средневековья.

На ренессансном этапе XIV-XVI/XVII вв. возрождается античная идея совершенства, гармонии Человека и его творений (закономерность четного этапа, тем более завершающего I-ю формацию: $\bar{4}$).

Эта сверхидея вызвала к жизни себе созвучное художественное мышление. Данный этап на всем своем протяжении от *ars nova* (вторая половина XIII в. - XIV в. от Никколо и Джовани Пизано, Каваллини, Джото, Маргини, Данте, Петрарки, Ландзини, Чиконна) до высокого Возрождения связан с формированием и утверждением этого мышления. На уровне музыкально-конструктивного мышления идея гармонии отразилась в совершенствовании ритмики и специальной обработке вертикально-консонантного согласования линий полифонического целого. Последний процесс координации проходит все четыре главные фазы: XIV в. - формирование, XV в. - оформление (Дюфай Беншуа в пределах 2-й, кристаллизующей терифазы; Окегем, Обрехт, Жоскен Дюпре в пределах 3-й кульминационной); XVI в. - кульминация (Палестрина и римская школа, Орландо Лассо и последняя нидерландская школа: А. Потернаж, Х. Вольбрант, Ж. де Верт, Я. Реньяр и т.д.); начало XVII в. - сверхкульминация (римская и позднеримская школы, хроматический мадригал Джезуальдо ди Веронези, Маренцио, Монтеверди и т.д.). Направления последней 4-й фазы как правило связаны с взаимодействием позднеренессансного и барочного стилей музыкального мышления.

Активизация на данном этапе горизонтальных полифонических энергий (в частности энергии всепроникающего принципа имитационности, доведенного в условиях вокального письма до логического предела в изощреннейших канонах нидерландцев) происходит в условиях вертикального контроля нормами строгого письма.

В целом эволюционная тенденция к развитой консонантно-носпорной полифонии имеет параллели с решением проблемы перспектив и объема в живописи этого периода. В обоих случаях найден общий, организующий целое "знаменатель". И тот, и другой механизмы координации снимают рассогласованность различных планов, имевшую место на предшествующем этапе.

Отсутствие единой точки зрения в пределах данного художественного контекста - характерная доренессансная черта (до XIV века): будь то разноязычные сверхавтономные голоса мотета, довольно самостоятельное действие *tactus* и *color*

в его изоритмической разновидности (F. Ludwig, G. Reese, G. Reicher, L. Schrade, W. Apel, H. Eggerecht, D. Harbinson, W. Dornling, E. Sanders, H. Kühn, C. Reaney, М. Салонов, И. Сухомлин и т.д.) или разноракусное видение сюжета в живописи до Чимабуэ, т.е. до конца XIII века.

На барочно-романтическом этапе ХУП-ХІХ/ХХ вв. централизуемая, иерархизуемая функциональность способствовала единому логическому соподчинению всех элементов барочной художественной структуры, обеспечивая ей часть стилевых качеств: текучесть, непрерывность, подвижность, динамизм и устремленность.

Автономность, гармоничная самодостаточность элементов ренессансной музыки и архитектуры (вертикально-консонантные аккорды и уравновешенная, пропорциональная ритмика колонн, ярусов, окон и т.д.) уступила место функционально соподчиненной, динамической связи этих элементов, тяготению одного в другой.

Классическая 2-я фаза (XVIII век) и романтическая 3-я (XIX век) есть, соответственно, ступени централизации и децентрализации-обогащения действия принципа музыкально-функционального тяготения.

На современном этапе XX-... вв. обозначился принципиальный перелом в развитии музыкального мышления и художественного - в целом. Активный полистилевой анализ и синтез привел к необходимости опоры на 12-ступенный хроматический тип функциональности как более широкий, способный отражать различные интонационные культуры, их стилевые взаимодействия. С другой стороны, прослеживается яркая тенденция к обнаружению собственно современного типа мышления, обозначившаяся через отрицание классико-романтических традиций, через "*Aesthetik des Vermeidens*". В целом для него характерны хроматическая линейность, полифонизм, диссонантность, интеллектуальность, структурная искусственная конструктивная основа (серийная, сериальная, стохастическая, кибернетическая и т.д.). Конструктивизм-рационализм в большей мере сближает музыку и архитектуру XX века (А. Лоос, М. Берг, Э. Мендельсон, Г. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Корбюзье, Г. Ритфелд, А. Аалто, О. Унгере и т.д.). Идея необратимой деформации-диссонантности, "хаотической" линейной полифонии и хроматики более всего сближают современную музыку и живопись (Ф. Леже, А. Глез, У. Боччони, П. Пикассо, Р. С. Матта, Й. Шима, Г. Рихтер, П. Клее, С. Дали, Э. Кинголы, К. Швиттерс, Г. Шессак, А. Солдати, Дж. де Кирико, Г. Сансони, Э. Прампolini и т.д.).

В общей эволюционной цепи современный этап воспринимается как отграничивающий развитие второй трети Новой цивилизации (9-векового цикла XI-XIX вв.), как отсекающий ее очередную треть.

Вторая треть - это центр Новой цивилизации, это настоящей концентрат ее духовных завоеваний. Три составляющих эту треть этапа образуют замкнутый *quasi*-сонатный цикл: готика (этап формирования) - динамичный сонатный порыв; *Renaissance* (этап кристаллизации) - напряженное философическое вселенское *Largo*; барокко-классицизм-романтизм/современность (XVIII-XIX/XX вв.) - (этап кульминации) - "всезнающий", опять-таки неизбежно напряженный и проблематичный финал.

Такие же функциональные сонатные параллели наблюдаются в триадах, образуемых I-2-3-й фазами-веками в пределах этапа и I-II-III третями Новой (христианской) цивилизации в целом: начальной, формировающей II-X/XI вв. средней, кристаллизующей XI-XIX/XX вв. и конечной кульминационной XX-... вв.

Главы II, III посвящены рассмотрению параллельных периодических закономерностей, Новой и Античной цивилизаций. В ней раскрываются общие закономерности выдвигаемого гипотически параллельного эволюционного процесса. Предполагаемое хронологическое пространство обеих цивилизаций сворачивается в единый синусоидальный период, в котором Античная цивилизация имеет гармоничную сверхстилевую доминанту, а Новая - дисгармоничную.

Причины такого соотношения, очевидно, кроются в космоциклических процессах. Все трети Новой цивилизации имеют дисгармоническую доминанту, в этом смысле первую треть можно назвать меровингской, вторую - готической, третью - современной. Готический характер II трети вполне ощутим. Так, готическое храмовое строительство, например, - естество не только XIV века (4-я фаза, "лучистая готика"), но и XV века (5-я фаза "пламенеющая готика"), XVI века (6-я фаза, "багровая готика") вплоть до современной неоготики (10-я фаза). С этой стилевой точки объяснимы контрапунктические сплетения в мессах и загадочных канонах нидерландцев XV-XVI вв. (5-6-я фазы) вплоть до додекафонного контрапункта XX в. (10-я фаза).

Эволюция музыкального мышления в обеих цивилизациях проходит одни и те же этапы, но разворачивается на основе абсолютно иных координаций находящихся к тому же в разных измерениях. С одной стороны, такой долговременной координацией является одномерная (монофоническая) т е т р а х о р д а л ь н о с т ь (античность), с другой - трехмерная (монодия-гармония-полифония) п о л и ф о н и ч н о с т ь (Новая цивилизация). Оба типа координации от этапа к этапу прорастают динамизированно-волновым путем, отчетливо обнаруживаясь в новом специфическом для каждого этапа качестве на 2-3-4-й фазах. Так полифония на I-м этапе прорастает в качестве п а р а ф о н и и UP-UP вв. (3-4-я фазы), на 2-м этапе - в качестве д ч а ф о н и и IX-XI вв. (2-3-4-я фазы).

На 3-м этапе - в качестве а р х а и ч е с к о й модально-мензуральной полифонии XI-XIV вв. (I-2-3-4-я фазы), на 4-м - с т р о г о й полифонии XV-XVI вв. (3-4-я фазы), на 5-м - с в о б о д н о й полифонии XVII-XVIII вв. (I-2-3-я фазы), на 6-м - с в е р х с в о б о д н о й полифонии XIX -... вв. (I-... фазы).

Охватывая общий процесс развития музыкального мышления всей цивилизации от XX в. до н.э., т.е. от критомикенской культуры выделим следующие 4 основные (предположительно равновеликие) формации.

1) Раннеантичная формация: этапы I-4. Зарождение (этапы 0, I, 2), формирование (этап 3-й), кристаллизация (этап 4-й) тетракордальной долговременной координации.

2) Античная формация: этапы 5-8. Кульминация (этап 5-й) и сверхкульминация-кризис (этапы 6, 7, 8-й) тоникализированного тетракордального принципа мышления, его последовательный распад, во-первых, через прогрессирующую по центробежной силе модуляционность, расширяющую тетракордальную структуру и сливающую тетракорды в иные результирующие структуры, во-вторых, через пиклонные вводные тяготения к нетоникальным ступеням, по смыслу близкие отклонению 10-й цивилизации (Е.В. Герцман). Второй, внутренний процесс разрушительно действовал параллельно с модуляционностью по принципу взаимовозбуждения. Таким образом на последней трети протекает противоположный тетракордально-децентрализирующий, центробежный процесс по отношению к централизирующему процессу на I и II тр-тях.

Точно такая же логика развития будет характерна для долговременного полифонического — мышления Новой цивилизации. Можно говорить об античной тетракордальной суперкоординации, точно также как и о полифонической — Новой.

3) Средневековая формация: этапы I-4. Постепенный переход музыкального мышления в иное — объемно-полифоническое — измерение, происходящий по отмеченному этапно-волновому принципу, т.е. точно также как происходило освоение линейно-тетракордального музыкального измерения (мышления) в Античной цивилизации. Завершение данного процесса совершенной, гармоничной во всех своих элементах, полнозвучной ("сочной", "роскошной") ренессансной полифонией на 4-м этапе. Именно на четвертых этапах обеих цивилизаций данная сверхкоординация (соответственно — тетракордальная и полифоническая) предельно ясно и гармонично выражается в сфере вокального интонирования (данный этап по своей значимости вполне соотносится с римановским обозначением весомости 4-го такта: $\bar{4}$). В целом полифоническая долговременная координация подобно тетракордальной на своей нечетной формации проходит также этапы зарождения (0, I, 2-й), формирования (этап 3-й) и кристаллизации (этап 4-й).

4) Новая формация: с 5-го этапа предположительно по 8-й. Кульминация (этап 5-й) и сверхкульминация-кризис (с этапа 6-го) тоникализованного полифонического принципа мышления, его распад. Детоникализация транса происхо-

дит, во-первых, через свободную 12-высотную модуляционность и 12-ступеневую тональность, в пределах которых теряется, стирается функционально-гармоническое различие, соответственно, 12-ти тональностей и ступеней. Дефункционализация на III трети полифонической и гомофонной (как также полифонической только вертикализированной ритмическим унисоном) музыкальной ткани с позиций связей тонально-гармонической классико-романтической системы. Напротив, зарождается функционализация на этой же III трети полифонии с позиций более широкой формирующейся 12-ступеневой функциональной системы. В контексте этих процессов серийность и далее сериальность (тотализующаяся серийность) воспринимаются как локальные временные средства внешней все более гипертрофированной структуризации 12-тонового материала в условиях еще слабого действия формирующейся 12-ступенной функциональности как категории не только индивидуально-композиторского мышления, что уже отчетливо наблюдается, но и общественного, универсального. Характерно резкое возрастание инструментального интонирования на четных формациях обеих цивилизаций. При этом на 5-х этапах (и ранее) инструментализм выступает в качестве мощного эволюционного рычага, способствующего сначала обнаружению, а затем укреплению, с одной стороны, классической античной мелодической функциональности (тесиса и динамиса в ее "запоздалой" аристоксеновской интерпретации), с другой, классической гармонической функциональности Новой цивилизации.

На последующих этапах обеих цивилизаций, начиная с 6-го (*confutatio*), инструментализм из стимулятора классических функциональных тетракордальной и гармонико-полифонической систем мышления становится их разрушителем, помимо этого он выступает в качестве фактора подспудного формирования сверхкоординации будущей цивилизации.

Исследование в конечном итоге выходит на глобальные понятия западноевропейской музыкальной эстетики - этос и аффект. Устанавливается их соотношение в общей системе эволюционирования каждой из цивилизаций. Выдвигается метафорическое предположение, что движущая сверхидея музыкального мышления на первых формациях обеих западноевропейских цивилизаций - преобладающий этос, на вторых - преобладающий аффект. Аффект выступает в качестве внутреннего двигателя музыкальной эволюции в целом, на превышении аффектирования строится логика музыкальных революций на грани этапов.

В целом исследование имеет цель найти одну из многих возможных закономерностей музыкально-исторического развития важнейшего культурного региона нашей планеты. Стремление скоординировать закономерности Новой и Античной цивилизаций хотя бы в самых общих чертах основано на естественных единых равномерноциклических основах бытия Вселенной, Солнца, Земли, всех уровней земной жизни от неорганического, к растительному далее к биологическому и, наконец, к мыслительному, уже - к художественно-мыслительному, еще уже - к музыкально-мыслительному.

Взгляд в сторону античного музыкального мышления представляется весьма актуальным в настоящее время, в эпоху непрекращающегося активного осмысления практического и теоретического наследия прошлого. Продолжение издания и комментирования имеющихся более двух десятков античных нотных образцов в 70-80 год нашего столетия

(*E. Pöhlmann, C. Martini, J. Solomon, W. Mathieson* и др.)

говорит об актуализации проблемы изучения прошлого, проливающего свет на музыкальное мышление настоящего. Уже давно требует своей универсальной концепционной систематизации огромный массив исследований по античной музыке и этническому музыкознанию, необычайно прогрессирующий со второй поло-

вины XIX века по вторую половину XX. (*J. Bellermann, R. Westphal, H. Thimus, O. Paul, F. Gevaert, W. Johnson, C. Jan, D. Monro, C. Stumpf, H. Abert, O. Fleischer, H. Macran, A. Davy, P. Moniford, Ch.-E. Ruelle, F. Brckmann, M. Emanuel, J. Denniston, F. A. Wright, H. Riemann, H. Reinach, J. Düring, R. Winton-Ingram, J. Mountford, D. Combsi, H. Schlesinger, E. Jammers, C. Sachs, M. Shirlaw, O. Kinkeldey, J. Handschin, P. R. Coleman-Norton, M. Vogel, H. Husmann, J. Henderson, M. Dabo-Peralic, W. Vetter, R. Tanner, H. Potiron, L. Richter, M. Vogel, H. Draeger, Г. Иванов, В. Петр, А. Самойлов, Р. Грубер, А. Лосев, Е. Герцман*).

Актуальность изучения эволюции Античной музыкальной цивилизации возрастает в свете сопоставительно-циклической методологии позволяющей систематически сравнивать последнюю с Новой и в конечном счете взаиморасшифровать оба эволюционных потока.

По теме диссертации опубликованы следующие работы автора;

1. Анализ закономерностей современного композиционного музыкального мышления. - Бийск, 1989. - 173 с.
2. Анализ закономерностей современного композиционного музыкального мышления: Приложения. - Бийск, 1989. - 135 с.
3. Введение в систематическую музыкальную эволютологию. - 32 с.: табл.-Библиограф. 55 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 17.III1989, - 2167. - Библиограф.опис// Музыка, 1990, № 2.
4. Вопросы Функциональности в музыке Бориса Тищенко. - 37 с., ил. - Библиогр. 48 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос б-ки СССР им. В.И.Ленина 22.II,1985, № 1101. - Библиогр. опис.// Музыка, 1986, № 2.
5. Закономерности развития художественного мышления (музыкологический историко-теоретический аспект): Монография. - Томск: Изд-во ТГУ, 1993. - 250 с.
- 6а. Циклопериодическая методология как один из элементов создания теории музыкально-исторического мышления. - Ч. I - III. - Бийск, 1990. Ч. I - 118 с. Ч. II - 80 с. Ч. III - 152 с.
6. Закономерности современного музыкального композиционного мышления: Учебное пособие к спецкурсу. - СПб.: Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1992. - 145 с.
7. Индивидуальное композиционное мышление в систематизированных документах: Приложение к работе "Закономерности современного музыкального композиционного мышления". - СПб., 1992. - 105 с.
8. Интеллектуальная организация музыкально-исторической информации в спецкурсе "Эволюционное музыковедение в системе художественного образования студентов"// Итоги исследования по проблемам педагогики высшей школы Бийским государственным педагогическим институтом за 50 лет: Тез. докл. конф. - Барнаул, 1989. - С. 17 - 19.
9. Использование цикло-периодической методологии при изучении процесса эволюции западно-европейской музыкальной культуры: Авторский сборник статей. - Бийск, 1989. - 117 с.
- 9.1. Циклопериодическая методология изучения западно-европейского музыкального мышления последних столетий// Петриков С.М. Использование ... - С. 2 - 24 .

9.2. Логика эволюции музыкального мышления Новой цивилизации (У - XX вв) в культурологическом контексте // Петриков С.М. Использование ... - С 25-38.

9.2.а. Музыкальное мышление как историко-художественный процесс // Художественная культура Красноярья: Сборник статей по материалам конференции в КГИИ (апрель 1989). - Красноярск, 1992.

9.3. Новая музыкальная цивилизация в соотношении с античной в свете методов систематической музыкальной концепции // Петриков С.М. Использование ... - С 59-89.

9.3.а. Ритмы эволюции Западно-европейского музыкального мышления // Интерпретация музыки. Ступени познания. - Красноярск, 1994 - С. 144-162.

10. Интегрирующие закономерности текстурального музыкального мышления и теоретические предпосылки их автоматизированного анализа // Планирование и автоматизация эксперимента в научных исследованиях: Тез. докл. X научной конференции. - М. Изд-во МЭИ, 1992.

11. Исторические корни и теоретическое осмысление строгого и свободного модификационного развития // Традиции и новаторство в музыке: Тез. докл. на межреспубликанской научно-теоретической конференции, посвященной 60-летию образования Казахской ССР и Коммунистической партии Казахстана. - Алма-Ата: Изд.-во Алма-Атинской госконсерватории, 1980, - С. 72-75.

12. Историко-эволюционный ракурс изучения западно-европейского музыкального мышления. - 24 с. : табл., ил. - Библиогр. 43. назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина 12.02. 1990, № 2219 - Библиогр. опис. // Музыка, 1990, № 5.

13. Музыкально-исторический процесс как объект рационального исследования // Планирование и автоматизация эксперимента в научных исследованиях: Тез. докл. IX Всесоюзной конференции. - М. Изд-во МЭИ, 1989. - Ч. II.

14. Нетиповые композиционные закономерности в инструментальных произведениях Б. Тищенко. - 30. с., табл. - Библиогр. 18 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина 20.06. 1985, № 990. - Библиогр. опис. // Музыка, 1985, № 9.

15. Нетиповые композиционные структуры в инструментальных произведениях Б. Тищенко // Советская музыка: Проблемы симфонизма и музыкального театра: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1988. - Вып. 96. - С. 5-22.

16. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях В. Тищенко // Проблемы музыкальной науки. - М.: Сов. композитор, 1989. - Вып. 7. - С. 174 - 180

17. Об одной модели эволюции музыкального мышления. - 18 с.: табл. - Библиогр. 9 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 20.02.1989, № 1937. - Библиогр. опис. // Музыка, 1989, № 5.

18. Об одном аспекте музыкального мышления. В. Тищенко. - 47 с.: 2 табл. - Библиогр. 49 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 20.06.1985, № 989. - Библиогр. опис. // Музыка, 1985, № 9.

19. О модификационной вариационности. - 58 с.: 3 табл., 3 ил. - Библиогр. 63 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 22.11.1985, № 1102. - Библиогр. опис. // Музыка, 1986, № 2.

20. О периодической и параллельной закономерностях эволюционирования западно-европейского музыкального мышления. - 89 с.: 4 табл. - Библиогр. 47 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 21.03.1990, № 2236. - Библиогр. опис. // Музыка, 1990, № 7.

21. О периодической системе рассмотрения процесса музыкально-исторического мышления. - 35 с.: табл. - Библиогр. 26 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 25.04.1990, № 2254. - Библиогр. опис. // Музыка, 1990, № 8.

22. Опыт построения периодической модели развития западно-европейского музыкального мышления. - 30 с.: 2 табл., ил. - Библиогр. 12 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 17.02.1989, № 1932. - Библиогр. опис. // Музыка, 1989, № 5.

23. Развитие западно-европейского музыкального искусства. - Бийск, 1988. - 88 с.

24. Роль драматургии в композиционном процессе // Сов. музыка. 1987. I 4. - С. 77-79.

25. Современное интонационно-фазное композиционное мышление. - 48 с.: 4 табл., 7 ил. - Библиогр. 98 назв. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 20.02.1989, № 1938. - Библиогр. опис. // Музыка, 1989, № 5

26. Циклические закономерности эволюционирования западно-европейского музыкального мышления. - 383 с.: 7 табл., 16 ил. - Биб-

лиогр. 777 назв. - деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина 01.06.1989, № 2012. - Библиогр. опис.// Музыка, 1990, № 9.

27. Черты современного интонационно-композиционного мышления. - 80 с.: 3 табл., 20 ил. - Библиогр. 30 назв. деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина 20.02.1989, № 1939. - Библиогр. опис.// Музыка, 1989, № 5.

28. Эволюционное музыковедение в системе художественного образования студентов: Учебное пособие к спецкурсу. - Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1990. - 92 с.

28а. Эволюционное музыковедение. - Бийск, 1989. - 106 с.

28б. Системно-периодическая методология как один из приёмов изучения музыкального искусства. - Бийск, 1989. - 127 с.

29. Эволюционное музыковедение как специальная дисциплина. - 125 с.: 3 табл., 3 ил. - Библиогр. 90 назв. - деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина 17.11.1989, № 2166. - Библиогр. опис.// Музыка, 1990, № 2.

30. Текстуальное музыкальное мышление (синтаксический интегрирующий аспект): Исследование. - Бийск: Научно-издательский центр БИПИ, 1993. - 625 с.

31. Текстуальное музыкальное мышление// Музыкальная академия. - 1993. - № 2. - С. 113 - 116.

32. Циклическая периодичность в эволюции музыкальной культуры как обобщающая методология// Преподавание предметов гуманитарно-художественного цикла в современных социокультурных условиях: Материалы: Тез. докл. к конференции /ноябрь, 1994/. - Бийск, 1994, с. 16 - 19.

33. Духовно-ценностный подход к текстуальному музыкальному мышлению// Преподавание предметов гуманитарно-художественного цикла в современных социокультурных условиях: Материалы: Тез. докл. к конференции /ноябрь, 1994/. - Бийск, 1994, с. 56 - 58.

34. Мелодии Любви, цветов и звезд: Поэтический курс: Учебное пособие. - Бийск: Изд-во НИЦ БИПИ, 1994. - 154 с.

35. Преломление триадной универсальной вибрационно-космической энергетики через понятия современного гуманистического культурно-духовного мышления// 1 Международный конгресс по проблеме гуманизации образования /27-30 июня, 1995/: Тез. докл. - Бийск: НИЦ БИПИ, 1995, с. 58.

Серж
58 *Серж*