

БИЙСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

С. М. ПЕТРИКОВ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ
РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МЫШЛЕНИЯ

(МУЗЫКОЛОГИЧЕСКИЙ
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Под редакцией профессора Российской музыкальной
академии имени Гнесиных Л. С. Дьячковой

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1993

Петриков С. М. Закономерности развития художественного мышления (музыкологический историко-теоретический аспект). Томск: Изд-во Том. ун-та, 1993. 254 с. 500 экз. 4905000000.

Книга представляет собой методологическое введение в курс эволюционного музыковедения как научной дисциплины, имеет цель с помощью нетрадиционных подходов найти ключ к целостному изучению западноевропейского музыкального мышления. Выдвинутая циклопериодическая концепция при всей ее универсальности понимается лишь как один из путей изучения музыкального мышления в его связях с другими видами художественной деятельности. Она, сосуществуя с иными эволюционными концепциями, помогает высветить менее изученные исторические связи.

Для специалистов в области теории и истории искусства, музыки, а также широкого круга читателей, интересующихся вопросами эволюции художественного мышления.

Рецензенты: И. Е. Бялый, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки; Г. И. Прибытков, кандидат философских наук, профессор; И. В. Ефимова, кандидат искусствоведения, доцент Красноярского института искусств; кафедра теории музыки Красноярского института искусств.

JSBN 5-7511-039-3

П 4905000000 — 87—92
177(012)—93

© С. М. Петриков, 1993

ПРЕДИСЛОВИЕ

Не секрет, что длительное историческое развитие музыкознания до сих пор не привело к открытию всеобщих объективных законов музыкального мышления. Именно поэтому все существовавшие и существующие ныне музыкально-теоретические концепции способны «объяснить» строение музыкального материала, созданного лишь в течение достаточно ограниченных и узких временных рамок. Для такого положения существует бесчисленное множество самых различных причин. Не последняя среди них — отсутствие некоего вселенско-перспективного обзора всего пути музыкального мышления — обзора, способного установить закономерности, действующие не столько в конкретных исторических пределах, сколько на протяжении всего доступного для анализа глобального временного расстояния.

Предлагаемое читателю исследование как раз и представляет собой изложение результатов первого такого целенаправленного обзора, в результате которого были обнаружены закономерности, в реальности которых невозможно сомневаться, и теперь уже следует говорить о новой сфере музыкознания, посвященной изучению цикло-периодической эволюции музыкального мышления. Конечно, автор настоящей книги — не первый ученый, обращающийся к этой сложнейшей проблеме. Да ее освоение одним человеком просто немислимо, так как оно связано с поистине безграничным объемом материала. Поэтому совершенно естественно, что идеи, представленные на страницах настоящего труда, базируются на результатах работы многих поколений исследователей.

3

дователей. Однако его автор оказался первым, кто смог превратить отдельные наблюдения в довольно стройную и убедительную теорию, где разрозненные факты выстраиваются в логическую цепь.

• Безусловно, ее знание нуждается в усовершенствованиях и уточнениях. Но начало положено. И какова бы ни была дальнейшая судьба теории цикло-периодического развития музыкального мышления, отныне ее становление всегда по праву будет связываться с именем Сергея Михайловича Петрикова.

Доктор искусствоведения
Е. В. Герцман

ВВЕДЕНИЕ

ПРОБЛЕМА ЦИКЛИЗМА МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Периодизация и прогрессия... соотносятся друг с другом как стадии процесса музыкальной эволюции. И в той, и в другой мыслимы как бы возвращения и смены циклов; только в первой из них наш взор устремлен в сторону изыскания тождественных этапов, а во второй на закреплении привнесенных в течение эволюции новых элементов. Как в смене времен года: весна является периодически повторяющейся стадией с тождественными всем предшествующим веснам проявлениями, но в то же время каждая весна — звено в нескончаемой цепи космического становления. Подчинив оба рассмотренные пути эволюции (периодизация и прогрессия) закономерному формирующему их началу, мы увидим, что в нем сосредоточится объединяющая тенденция, которая поможет нам сковать стадии периодов и члены прогрессии в органически стройный ряд. Это начало — ритм. В ритмизации исторического процесса развития музыки — исходная точка для исследователя, так как решительно все стадии его и видоизменения (рост, созревание, увядание, умирание, напряжение, разряд, подъем, падение) обусловлены в конечном счете закономерной пульсацией прилива-отлива.

Б. В. Асафьев [654, с. 75]

Людскому уму мало частных: необходимы сперва систематические обобщения, т. е. классификация, разделение обобщения, потом нужны законы, т. е. формулированные соотношения различных изучаемых предметов и явлений; наконец, необходимы гипотезы и теории или тот класс соображений, при помощи которых из одного или немногих допущений выясняется вся картина частных, во всем их разнообразии. Если ещё нет развития всех или хоть большей части этих обобщений — знание ещё не наука, не сила, а рабство перед изучаемым.

Д. И. Менделеев [28, с. 246]

Настоящая работа вызвана потребностью современного музыковедения создать единую теорию эволюции музыкального мышления — процесса, имеюще-

го свою логику, свои большие и малые циклы — витки стремительно движущейся спирали, устремленной в будущее, в неведомый мир развития человеческого сознания. Мы — человечество — дети не только Земли, но и Космоса с его разнообразными ритмами самых различных масштабов. Наиболее действенный биосоциальный и биокультурный регулятор — Солнце. Наука среди множества циклов изучает, в частности, 11-летние, 600-летние [15, 29, 46] и т. д. Последние сами по себе и в различных арифметических комбинациях (умножения, деления) проявляются и в сфере общественного музыкально-исторического (шире: художественно-исторического, социально-исторического) эволюционного процесса. Так, например, 300-вековая периодичность отчетливо прослеживается в периодизации и западноевропейской музыкальной истории [145, 367, 398, 649, 697, 699, 734], и русской музыкальной истории [140, с. 45—250, 383], и истории древней Греции [57, с. 66—119, 125—255, 369, 382]. Причем 300-вековые этапы античности по характеру своего пульса точно без каких-либо смещений стыкуются с 300-вековыми этапами нынешней Новой западноевропейской цивилизации (с V в.). Синхронную по отношению к западноевропейской «пульсирующей» музыкальной истории 300-вековую периодичность имеет в системе периодизации Ю. В. Келдыша и история русской музыки (XI—XIII, XIV—XVI, XVII—XIX вв.). Однако последнее явление в свете масштабности непрерывного 300-векового циклопериодического западноевропейского исторического процесса, охватывающего Античную и последующую Новую цивилизации, воспринимается как локальное. В рамки отмеченного сквозного циклического процесса вписывается периодизация и византийского музыкознания, данная Е. В. Герцманом: так грань, отделяющая ранневизантийскую музыкальную культуру (и соответственно музыкознание) от поздней — это вторая половина VII в. [260, с. 7], т. е. точка, очень приближенная к ряду ...XI в. до н. э. — VIII в. до н. э. — V в. до н. э. — II в. до н. э. — II в. — V в. — VIII в. — XI в. — XIV в. — XVII в. — XX в. — ... Позднее мы укажем на механизм вписывания таких «неточных» граней в «точную» хроносистему музыкально-исторического процесса.

В определенном масштабе 300-вековой пульс, сквозным образом прошивающий Античную и Новую музыкальные западноевропейские цивилизации, является своего рода «хроносом протосом» — элементарной равномерной пульсацией, временной базой для объединения этих «элементарных» исторических пульсов в четные «квадратные» системы объемами в 600 лет (период), 1200 лет (формация), 2400 лет (цивилизация), 4800 лет (бицивилизация), описываемые формулой (300×2^n) лет. Именно такой принцип лежит в основе закона подчинения циклов по принципу А. И. Оля [11], который формулирует отмеченную «квадратную» закономерность по отношению к «хроносу протосу» объемом в 11 лет (соподчинение циклов в 22, 44, 88, 176 лет и т. д.). Объединение по тому же принципу происходит и на уровне годовых пульсаций (масштаб «хроноса протоса» — 1 год). Как известно, 4-годовой цикл имеет свою кульминационную точку в период последнего, високосного года.

Отмеченные и многие другие пульсации вселенского и гелиарноземного масштабов проецируются в большей мере на биологический уровень бытия всего живого на планете, являясь по сути дела рефлекторным «дыхательным» хроноритмом растительного и животного мира. И 1200-летний, и 4-годовой циклы как дыхание вечной солнечной вечности с доминантным («доминантовым») напряжением в 4-й четверти в миниатюре отражены в самой логике квадратности классического западноевропейского музыкального мышления (феномен первого предложения, нормального экспозиционного периода), промоделированы во многих бассо остинатных формах с кульминационным доминантовым каденционным узлом (в том числе и в гениальном баховском *Crucifixus* из *h-moll'*ой мессы). Метротектоническая музыкальная тактовая модель 2^n , исследуемая в музыке от Декарта [435] через Рипеля [502], Лелейна [151], Моминьи [484], Хауптмана [460], Римана [358, 501, 591], Катюара [280] до Ю. Н. Холопова [390], описываемая римановской формулой $\bar{1} \ \bar{2} \ \bar{3} \ \bar{4} \ \bar{5} \ \bar{6} \ \bar{7} \ \bar{8}$ (такты), проявляет свои закономерности и на уровне 300-летних космических пульсаций, где такту соответствует 3-вековой этап. В последнем случае мы говорим о 8-этапной 2400-летней

(300×8) цивилизации. Античная цивилизация по этой нашей гипотезе начинается с XX в. до н. э. (критомикенская культура) и заканчивается в IV/V вв. Новая цивилизация вполне официально начинается в V в. и должна по логике этой модели завершиться в XXVIII/XXIX (?) вв.

В настоящей работе предпринята попытка сформулировать равномерно-циклические закономерности музыкально-исторического процесса. Характер выдвигаемой хронологической модели этого процесса гипотетичен. Абсолютно или относительно данную модель доказать так же трудно, как и опровергнуть. В этом ее слабость, но в этом ее и сила. Исторический музыкальный процесс настолько емок, настолько многомерен, что подтверждает не только предлагаемую модель, но и множество других. Сложность этого процесса, его богатство вызывают необходимость применения для его исследования самых различных (вплоть до взаимисключения) гипотетических методологий. Плюрализм методологий — основа плодотворного осмысления процесса музыкально-исторического мышления. Этот плюрализм отражает огромность, необъятность, непрямолнейность и в конце концов плюрализм самой истории музыкального мышления.

В центре внимания работы — всего один взгляд на музыкально-исторический процесс в Западной Европе. Изложение других столь необходимых версий, методологий, идей и принципов в этой же работе означало бы на данном этапе распыление конкретного рационального зерна, вдохновившего автора на этот опыт. Контрверсии, доказательства или критика этого опыта — дело других специальных исследований, так же как изучение космических и гелиарных основ предполагаемого 48-векового цикла — дело физиков, астрономов и космобиологов. Наша задача — показать проекцию действия цикличности на процесс эволюции западноевропейского музыкального мышления. Последний чрезвычайно тонко и глубоко откликнулся на столь явный и столь таинственный пульс Вселенной. Пульсации космоса оказались способными проникнуть на самый сокровенный — художественно-музыкальный — слой человеческого сознания. Последнее через смену долговременных принципов-типов координации музыкального мышления подобно своеоб-

разному музыкальному зеркалу отразило космопериодический процесс. В этом смысле показателен сам факт, что обнаружению данного процесса способствовали именно музыковедческие источники — будь то проблемы истории музыки [111—228], теории музыки [229—531], эстетики музыки [532—598], теории музыкальных стилей [599—643], эволюциологии музыкального мышления [644—734] или теории музыкального мышления [735—797]. Интрамузыкальная информация (проблемы эволюции человеческого мышления [49—75] или его теории [76—110]) лишь подтверждала основные положения циклопериодической гипотезы.

Однако это нисколько не умаляет роли общего влияния внемузыкальных источников информации на созревание идеи обосновать очень строгими циклическими законами логику процесса эволюционирования западноевропейского музыкального мышления. Тот информационный «котел», в котором откристаллизовалась потребность осмыслить отмеченное явление посредством периодической системности, по существу охватывает весь массив функционирующих в настоящее время прямых и отраженных знаний, в самой различной степени пересеченных в связи с данной проблемой.

Почему именно выдвинутая эпохой идея создания сверхдисциплины — систематической музыкальной эволюциологии — является коренной для современного музыковедения?

Ответ на этот вопрос предельно четко сформулирован Б. В. Асафьевым в оценке пророческого для систематико-эволюционной музыкологии труда Арнольда Шеринга «История музыки в таблицах»: «Это не механическая сводка непроработанного и тесно скученного материала. Это, прежде всего, блестящее компонованное отражение важнейших моментов эволюции музыки ... в том виде, в каком данная эволюция представляется современному историку на основании драгоценных завоеваний, достигнутых наукой истории музыки, за последнее время (до 1920 года)» [701, с. 4]. Здесь еще речь идет об отборе эмпирического материала для подосновательно предполагаемой дисциплины систематико-обобщающего типа, сжимающей, свертывающей

весь исторический музыкальный мыслительный процесс в тугую периодическую спираль. Взглянем внимательно на другой труд, переведенный, отредактированный и дополненный Асафьевым, — «Историю западноевропейской музыки» К. Нефа [162]. Здесь редактор находит крайне созвучную для своих устремлений почву, сливаясь в потоке собственных мыслей с талантливым трудом швейцарского музыковеда. Примечательна в данном случае прежде всего тенденция к обобщению ключевых явлений развития музыкального мышления. Гениальна в своем соавторском дуэте развитая мысль о корневом значении одноголосия для Античной и Новой цивилизаций, о едином — монодийном — базисе, объединяющем современный Запад и Восток, а также полифонические и гомофонно-гармонические типы прорастания западноевропейского одноголосия [с. 38]. Примечательны идеи К. Нефа о параллельном сосуществовании музыкального гомофонно-гармонического и полифонического мышления, об их собственных эволюционных относительно самостоятельных закономерностях [с. 39], о многомерности эволюционного музыкального процесса в целом, понимание которой объясняет соседство мангеймской школы с мышлением «*Musikalisches Opfer*» Баха или последних квартетов Бетховена с сочинениями Шуберта и Вебера.

Именно данный труд [162] являлся одним из тех, в которых после работ Г. Римана [357, 498—501], Г. Адлера [183, 703], М. Эммануэля [714] и др. складывалась база для выхода на уровень открытия и обоснования законов историко-теоретического процесса музыкального мышления.

Поиск унифицирующих эволюционных музыкологических законов явился и творческим актом Б. В. Асафьева, о чем говорят его архивные записи в рабочей тетради 20-х годов, в частности «Методологическая таблица, намечающая основные пути и приемы исследования музыкально-исторического процесса как эволюции интонирования» (23.07.1921 г.) [645]. Этот материал по форме есть скорее план исследования эволюции музыкально-исторического мышления, нежели таблица Б. В. Асафьева в случае, когда «процесс образования данного вида интонирования не установлен», интересуют три направ-

ления исследования: «1) генезис важнейших (актуальнейших) элементов, организующих звучащую ткань и имеющих конструктивно ценное значение в кристаллизовавшихся формах данной эпохи; 2) принципы соотношений данных элементов и причины, обуславливающие движение звуковой ткани; 3) средства воспроизведения, характерные для данной эпохи» [л. 38, об.]. Иными словами, Б. В. Асафьева при исследовании развития малоизвестного типа интонирования (=музыкального мышления) интересуют прежде всего: 1) опорные характерные для данной музыкальной цивилизации долговременные конструктивные интонационные формулы и их историческое эволюционирование от момента зарождения («генезис»), 2) алгоритмы их разветвления во времени и конструктивного сцепления; эволюция этих алгоритмов; 3) внешние средства интонирования (вокальные и инструментальные); эволюция этих средств.

Если мы погрузимся в асафьевское архивное наследие, то увидим постоянную тенденцию к обобщению того или иного музыкального явления на уровне категорий исторического музыкального мышления. Так, в «Плане курса теоретической формы» (1927 г.) [644] мы находим плодотворные идеи эволюционного, исторического порядка. В частности, Б. В. Асафьев отмечает, что «история музыки — история борьбы за качество улучшения материала (интонация, ритм), а следовательно, техники и формы в целях интенсивного воздействия на психику» [л. 4]. В данном случае раскрывается восходящий, прогрессирующий аспект эволюционного процесса. В «Тетради с дневниковыми записями» (20-е годы) [647] мы находим следующую мысль, уже схватывающую циклическую сторону эволюционного процесса, включающую в себя не только элемент прогрессии, но и возвратного кругового движения: «Умелое и вдумчивое пользование (речь идет о черновой редакции предисловия к таблицам Шеринга. — Л. С.) я вижу не в механическом «задаблывании», а в...«вглядывании»...и в выслеживании процессов зарождения, расцвета, упадка и смены тех или иных музыкальных явлений» [л. 33, об.]. Драгоценными зернами рассыпаны подобные методологические идеи в его труде «Музыкальная форма как процесс» [646], а также в работах [644, 647, 654 и др.].

Подобная установка на обнаружение принципов систематической музыкальной западноевропейской эволюции нашла свое плодотворное развитие в других отечественных работах: М. Иванова-Борецкого [133—135, 659], Р. Грубера [125, 126], Т. Ливановой [152, 609—611], С. Скребкова [691], Ю. Холопова [697—698], Холоповой В.—Холопова Ю. [699], А. Милки [316, 318], И. Котляревского [662, 663], В. Протопопова [349, 350, 352, 353], Ю. Евдокимовой [271, 272], Е. Герцмана [653], Л. Березовчук [649] и др.

Основательная база для формирования новой дисциплины создана благодаря исследованиям зарубежных музыковедов [188, 189, 195, 196, 203, 215, 216, 700, 705, 708, 712, 715—719, 722, 723, 725—734]. Специально отметим историографические труды Аллена Дуайта [713] (охватывается период 1600—1960 гг.) и Георга Кнеплера [721].

Если первая работа на материале большого количества исторических трудов имела задачу построить «историю истории музыки» (I часть) и осмыслить общий процесс исторической интерпретации музыкальной культуры (II часть), то вторая выходит на создание теории истории музыки как системы музыкально-исторического мышления. В этом смысле задача настоящей работы — на основе одного из характерных фундаментальных формобразующих алгоритмов музыкально-исторического процесса (в данном случае цикличности определенного типа и определенной иерархии) осмыслить его направленность, логику, смысл. Вполне естественно, что поиск такого алгоритма, как и характера его действия, — процесс не только рациональный, но и интуитивный, однако иным он быть и не может в условиях первичного овладения целостной музыкально-исторической реальностью. Акцент настоящей работы, в отличие от двух отмеченных выше, во-первых, не на библиографических источниках как объектах осмысления, а на самом феномене цикличности; во-вторых, не на истории музыки, а на теории, в ее характерном модусе музыкального мышления (как системы координации средств музыкального выражения и их внутренней организации). В-третьих, не на самом музыкальном мышлении (это очень широкий вопрос), а

на явлении его цикличности в рамках музыкально-исторического процесса.

В настоящей работе выдвигается одна из возможных моделей эволюции западноевропейского музыкального мышления, позволяющая охватить, систематизировать многие музыкальные явления до настоящего времени. Ни в коей мере не претендуя на какую-либо «сверхсистему», а тем более на сиюминутное обобщение огромного количества музыкальных явлений, мы ставим перед собой лишь скромную задачу поиска наиболее общих циклических закономерностей развития музыкального мышления, устремленного к сегодняшнему времени.

Историки и теоретики музыки нынешнего века с особым вниманием обращают свои взоры на процесс эволюции музыкального мышления как на целостное явление, подчиненное логике пропорционального временного формирования (см., например: [145; 367, с. 46; 398; 649, с. 3; 697, с. 69, 73; 699, с. 201; 734, с. 27]).

Закономерности 3-вековой цикличности прослеживаются не только в истории западноевропейской музыки, но и в истории музыки других культурных регионов, не только в истории музыки в целом, но и в истории других явлений антропологического, биологического и физического порядков. Так, например, Л. Г. Бергер отмечает явления 300-вековой цикличности (сверхнизких колебаний) Вселенной с момента начального формирования ее структур вплоть до настоящего времени [79, с. 10, 11].

В исследовании Ю. В. Келдыша «История русской музыки» [140] существует следующая периодизация: 1) период формирования древнерусской музыкальной культуры (XI—XIII вв.) [с. 45—118]; 2) музыкальная культура эпохи образования единого русского государства (XIV—XVI вв.) [с. 119—160]; 3) век перелома (XVII в.) [с. 161—293]. В последнем случае нетрудно увидеть закономерность 3-вековых фаз высшего порядка: 1) формирования (XI—XIII вв.), 2) кристаллизации (XIV—XVI вв.), 3) кульминации (XVII—XIX вв.). Именно такие же высшие фазы нами были выделены по отношению к казалось бы иному по природе процессу развития западноевропейского полифонического мышления (рис. 1). Трехвековая цикличность прослеживается и в периодизациях И. А. Котляревского [661, с. 3—21;

663, с. 126], авторов «Истории древней Греции» [57]. В последнем труде отчетливо выделяются, например, гоме-ровский (с XI в. до н. э.), архаический (с VIII в. до н. э.), классико-эллинистический (с V в. до н. э.) периоды [57, с. 66—119, 125—255, 369, 382].

Трехфазность 3-векового цикла в определенной мере отражает и теория Константина Леонтьева, согласно которой человечество неизбежно проходит стадии: «первоначальной простоты» (соответствует 2-й фазе) и «вто-

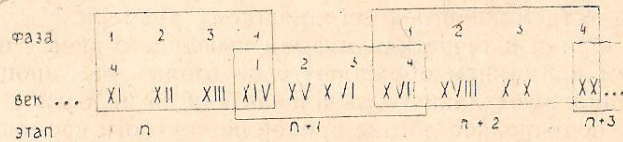


Рис. 1. Схема наложения этапов эволюции западноевропейского музыкального мышления

ричного смесительного упрощения» (соответствует 3-й фазе) [99, с. 101]. 1, 2, 3 и 4-ю фазы архаического 3-векового этапа в истории Древней Греции можно выделить в работе А. Зайцева [54].

По 300-летним циклам периодизирует историю музыки австрийский ученый А. О. Лоренц [725]. Очень часто в адрес последней работы звучит критика. Автора до настоящего времени упрекают за попытку построить теорию музыкально-исторического процесса на основе идеи чередования поколений (см., например, [649, с. 20]), т. е. за его исходную методологическую посылку (проявление ритма смены поколений в истории западноевропейской музыки), считая ее оторванной от истории или, в более мягком варианте, игнорирующей «динамику процесса в совокупности многих его факторов» [127, с. 279]. Однако 300-летняя цикличность как объективная основа ритма музыкальной истории, раскрываемая в этом труде, не является объектом критики. Динамика параллельных, накладывающихся процессов не учитывается также в работе О. Дери [195], однако и в его периодизации неизменно отмечается 300-летний пульс определенных этапов (романского стиля — IX—XI вв., готики — XII—

XIV вв.; барокко+классицизма+романтизма—XVII—XIX вв.). Автор настоящей работы, взяв за основу факт 3-вековой цикличности, стремится показать не только грани этого процесса, но и его многомерность, его полистилевую жизнь.

Стремление открыть некоторый закон пропорциональности в этой сфере не есть плод умозрительных, абстрактных построений: на это наталкивают реальные факты музыкальной истории. К ним относится грандиозный переворот в музыкальном мышлении Европы в XVII в., связанный с утверждением нового, раннебарочного гомофонно-гармонического, инструментального стиля в противовес роскошной «варварской» хоровой ренессансной полифонии. Выразительная мелодика «новой музыки» («*Le nuove musiche*» — от названия вокального сборника Джулио Каччини, вышедшего в 1602 г.), ее структурная пропорциональность и опора на ясный функционально-гармонический гомофонный фундамент определили новую эпоху в музыкальном мышлении, которое в широком историческом смысле можно назвать современным. В. Колен определила отграничивающий характер этого века через внутренние музыкально-творческие побудительные причины. «Теоретики не ошибались в своем ощущении, что в музыкальном творчестве ... эпохи назревал переворот. Он в самом деле свершился на рубеже XVI—XVII вв. как в эстетике, так и в интонационном содержании и стиле европейской музыки. Однако этот переворот опирался не на реформаторские теории, а на живое, реальное творчество» [145, с. 18].

Самые смелые музыкальные эксперименты XX в. (атонализм и серийность, сонористика и алеаторика, конкретная и электронная музыка, структурализм и математико-стохастические опусы и т. д.) не поколебали той ясной каждому цивилизованному жителю нашей планеты функционально-гармоничной логики музыки, которая была открыто утверждена переломным для человечества XVII веком — веком необычайно высокого взлета индивидуальной творческой мысли, неразрывно связанной с именами Шекспира, Сервантеса, Лопе де Вега, Мольера, Веласкеса, Рубенса, Караваджо, Рембрандта, Монтеверди, Люлли, Фрескобальди, Куперена, Све-

линка, Шютца, Перселла, Пахельбеля, эпохой становления новой, экономически более развитой капиталистической формации.

Идея 3-вековой периодичности (простирающаяся в сумме отдельных взглядов до XI в.) не является плодом умозрительных заключений музыковедов. Реальная история европейской музыки вновь и вновь наталкивает исследователей на путь периодической концепции.

XX в. обозначил новую грань и новый виток в эволюции музыкального мышления, ознаменовавшись возвращением полифонических принципов развития, подобно тому как XVII в. обозначил утверждение гомофонно-гармонических основ музыкального мышления. Малер, Стравинский, нововенцы, Барток, Онеггер, Хиндемит, Мессиаен, Пендерецкий, Лютославский, Ксенакис, Штокхаузен, Шостакович, Щедрин, Тищенко, Пярт, Шнитке... этот предельно разнообразный по стилям, эстетическим и музыкально-лексическим ориентациям ряд можно продолжать и разветвлять довольно долго именно в силу единого «полифонического знаменателя», парадоксально объединяющего художников диаметрально противоположных взглядов и творческих устремлений. Современная художественная практика помогает глубже осознать генетические закономерности гигантского по масштабам процесса становления западноевропейской полифонической музыкальной культуры, первичного по отношению к сформировавшемуся и ответившему гомофонно-гармоническому мышлению. Определение «гармония — остывающая лава готической полифонии» есть не просто образная метафора Б. Асафьева [646, с. 223]. Это сконцентрированная глубочайшая мысль, которую можно заложить в основу полифоноконцентрической концепции эволюции музыкального мышления. С позиции этой концепции период функционального гомофонно-гармонического стиля есть непродолжительная эпоха цветения полифонического древа музыкального искусства (так же как с позиции монодиоконцентрической концепции преходяща полифония).

Мы не затрагиваем вопросы гомофонно-гармонической организации в историческом развитии жанров народного музыкального искусства, а также современные жанры легкой музыки (профессионального и народного

происхождения). Думается, что феномен консервации явления в данном случае (или превосходящего ее существования в старинной народной танцевальной музыке) должен определить тему специального исследования.

Используемый нами принцип временного наложения можно отразить графическим наглядным способом, примененным в работах В. В. Медушевского [763, с. 204, 206], А. П. Милки [316, с. 52—63]¹.

Покажем в обобщенной форме зависимость гармонической, производной контрветви от основной, первичной, активно эволюционирующей динамической линии полифонического мышления.

Каждый из этапов полифонического мышления имеет четыре основных фазы развития: 1) формирования определенного типа координации музыкальной ткани; 2) кристаллизации данного типа координации; 3) кульминации; 4) включения данного типа координации в формирующуюся более сложную систему музыкального мышления, фазу переориентации на другой, более высокий, уровень координации. В свою очередь, выделенные этапы образуют четырехчастный эволюционный цикл высшего порядка, имеющий четыре сомкнутые временные структуры, функционально подобные фазам 1, 2, 3, 4: n —этап (уровень) формирования и отработки ритмического (линеаризирующего) типа координации полифонии — XI—XIV вв.; $(n+1)$ — этап кристаллизации полифонии на более высоком — структурно-аккордовом — уровне ее координации — XIV—XVII вв.; $(n+2)$ — этап освоения наивысшего — функционально-гармонического — уровня координации полифонии — XVII — XX вв.; $(n+3)$ — этап включения предшествующего (функционально-гармонического) уровня координации полифонии в более сложную — полистилевую — систему координации музыкального мышления — XX — ... вв. (табл. 1).

Подчеркивая понятие удержания, включения при переходе на другой, более высокий уровень коорди-

¹ В работе А. П. Милки [316] сформулирована счень плодотворная гармоникоконцентрическая концепция развития *T-S-D*-функциональности [с. 111—117], позволяющая в выдвинутом методологическом аспекте бытия музыкального феномена (предпочтение → повторение → тяготение → избегание) рассмотреть 11-вековой период истории западноевропейской музыки.

пирования музыкальной ткани вместо традиционного частного понятия кризиса (в четвертом периоде развития явления), мы, думается, точнее отразим суммирующую природу развивающегося искусства, которое удерживает в интегрированном виде все отработанные ранее

Таблица 1

Фрагмент модели эволюции западноевропейского музыкального мышления (XI—XX вв.)

Характеристика	Этап			
	XI—XIII/XIV	XIV—XVI/ XVII	XVII—XIX/ XX	XX—...
Век				
Порядок этапа	<i>n</i>	<i>n</i> +1	<i>n</i> +2	<i>n</i> +3
Тип полифонического мышления	Линеаризующаяся, ритмизирующаяся полифония	Структурирующаяся полифония	Функционализирующаяся полифония	Полистилизирующаяся полифония
Тип гармонического мышления	Линеаризующаяся, ритмизирующаяся «гармония»	Структурирующаяся «гармония»	Функционализирующаяся гармония	Полистилизирующаяся гармония

системы (уровни) координации в рамках более сложного типа конструктивно-художественной организации. Вторых, «кризисные» явления — вспомним блестящую работу Э. Курта [293] (например, гармония поздних Вагнера, Листа, Малера, Регера, Скрябина и т. д.) — далее могут смениться явлениями «антикризисными» (продолжая гармоническую параллель, назовем Рахманинова, Орфа, Альбениса, Гранадоса, де Фалью, Сибелиуса, Сен-Санса, Франка, Пуччини, Прокофьева, Хачатуряна, Свиридова и др.). В-третьих, наслоение художественно ценных явлений и прогрессирующее множественное их сосуществование (как специфическая черта искусства вообще) позволяет нам говорить о более широких основаниях принципа включения. Полистилевый этап координации, открываемый XX в. (предположительные границы: XX, XXI, XXII, XXIII вв.), отражает тенденцию нашего времени к активному полистилевому ана-

лизу необъятного по вертикали (ретроспекция) и по горизонтали (экстраполяция) контекста музыкальной художественной культуры.

Центральным, основополагающим типом западноевропейского музыкального мышления Новой цивилизации (с V в.) является полифония. Гармония в смысле данной концепции есть не столько тип музыкального мышления, сколько способ координации в одновременности двух и более мелодических линий. Принципы вертикальной координации от *n*-го к (*n*+2)-му этапам становятся все более многоплановыми, так как новые уровни не столько отрицают предшествующие, сколько 1) устанавливают их на «автоматическое, безусловно-рефлекторное» действие и 2) интегрируют их в рамках более широкой системы.

В эволюционном аспекте переход к более высокому этапу координации напоминает путь развития биологических видов или химических элементов: от простого к сложному с включением первого во второе и с параллельным сосуществованием того и другого. Естественность генезиса музыкального мышления вызывает такое же восхищение своей «живой», диалектической логикой, как и любой природный процесс.

Постепенная ритмическая линеаризация вертикали на *n*-м этапе (XI—XIV вв.) связана с целенаправленным переходом полифонии от раннего—интервально-«гомофонного»—типа координации (параллельный органум IX—XI вв. и свободный, расходящийся органум XI—первой половины XII вв.) к собственно полифоническому (с XII в.). Последовательное усиление самостоятельности каждого из голосов поставило во главу угла для данного этапа проблему их ритмической координации.

Вертикаль этого периода, еще не организованная в консонантно-диссонантную, консонантно-централизованную систему отношений последующего этапа (*n*+1) в конце концов дифференцируется в эпоху Возрождения (2-я и 3-я четверти этапа *n*+1: XV и XVI вв.) по принципу: консонантная вертикаль есть опора, устой; диссонантная — неустой. Этап *n*+1 есть уровень функционирования, где недифференцированными оставались отношения как внутри группы консонантных гармоний, так и внутри диссонантных. Именно он породил в свою оче-

редь следующий тип—этап ($n+2$: XVII—XX вв.) с его дополнительной ступенево-функциональной дифференциацией в обеих группах. Подобная дифференциация позволила отличать, например, максимально устойчивый трезвучный консонанс I ступени от такого же по акустическому качеству консонанса V ступени. Последний благодаря прогрессирующему развитию вводноновости уже в недрах ренессансной полифонии начал осознаваться как подчиненный и т. д. Функциональный характер гармонии, в свою очередь, явился стимулом к дальнейшей все более тонкой дифференциации. Например, уже с XVII в. благодаря распространению принципа вводноновости на другие ступени данной тональности происходит включение в гармоническую систему не только диатонических септаккордов и трезвучий, но и тяготеющих, «отклоняющихся» аккордов к диатоническим трезвучиям и т. д.

Выдвинутая схема эволюции полифонии с кульминацией в 3-й четверти (этап $n+2$) не вызовет возражений относительно 2-й фазы этого этапа (первая половина XVIII в., высокое барокко), но, очевидно, в центр спора поставит классическую и романтическую эпохи, сопряженные с известным ослаблением роли полифонических форм мышления за счет усиления форм гомофонно-гармонических. Но, во-первых, подобное перераспределение имеет вид количественный, а не качественный (вспомним «роскошную» полифонию каждого из венских классиков и многих романтиков — вплоть до Франка). Во-вторых, отрицание полифонии, как это ни парадоксально, будучи своеобразной эстетико-художественной реакцией на ее расцвет в предшествующую эпоху высокого барокко (типичнейший диалектический антитезис), есть всего лишь процесс перехода контрапункта в «инобытийное» качество и его напряженной подспудной жизни в подобном модусе. Десятая симфония Малера (1911 г.) кладет предел сдерживанию экспрессивных самостоятельных тембровых линий со стороны функциональной гармонии. Полифония вновь выходит на первый план — правда, в условиях равноправного сосуществования с гармонией (этап $n+3$: XX — ... вв.). Отмеченный «антитезис» не снимает, а пожалуй, еще больше подчеркивает остроту достигнутой кульминации (XX в.) в 12-вековой истории развития западноевропейской полифонической культуры.