

# І. ЦИКЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НОВОЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Найти... всеобщее поможет включение нынешней ситуации в ряд аналогичных, которые неоднократно наблюдались, особенно на «крутых поворотах» музыкальной истории — в XIV веке (*ars nova*), XVII (*nuova musicale*), XX (новая музыка). Впрочем надо оговориться, что потрясение «жизненно-го уклада» музыки в начале XX века не есть всего лишь очередной критический этап. Он представляется кризисом высшего порядка и кажется относящимся не только к последнему трёхсотлетию, но также и (по меньшей мере) ко всему периоду западной цивилизации (примерно с IX века). Теоретические «таблички» как запись генетического кода музыки уже 70 лет говорят о какой-то стремительной мутации и показывают картину происходящего в мире невероятной силы катаклизма. Всякий раз «новая музыка» не укладывается в привычные представления о гармонии и всякий раз её высотная структура всё же оказывается гармонией. Сутью гармонии является та красота, которая происходит от логической слаженности составных элементов целого, что реализуется в функционировании системы-организма.

Ю. Н. Холопов [398, с. 174—175]

В контексте рассматриваемых 12 веков гармоническое мышление как самостоятельный феномен определилось лишь в последние четыре столетия в качестве параллельной ветви к «изначально» существующему мышлению полифоническому. Расщепление какого-либо однозначного явления в ходе его «саморазвития» есть общая диалектическая закономерность всякого эволюционного движения. Такое движение имеет фазноволновый характер и в смысловом отношении описывает «галактическую» расширяющуюся спиралевидную траекторию.



## 1. Интерпретация одной из структур музыкально-исторического мышления

...Время не подобно прямой линии, безгранично продолжающейся в обоих направлениях. Оно ограничено и описывает окружность. Движение времени соединяет конец с началом, и это происходит бесконечное число раз...

Прокл [13, с. 24—25]

Имея в обозначенных этапах некоторый фрагмент ранее начавшегося в недрах средневековья неумолимого по своей внутренней логике процесса становления музыкального интонирования, построим общую модель формирования западноевропейского профессионального музыкального мышления Новой цивилизации. Отмеченные 4 этапа можно, опираясь на их спиралевидное согласование (последний подобен по типу линейаризующейся полифонии первому), обозначить в виде следующего ряда:

... В            В<sub>1</sub>            Г            В<sub>1</sub> ...  
Этапы: *n*            *n*+1            *n*+2            *n*+3

Включим данные этапы в общую систему развития западноевропейского музыкального мышления от позднего эллинизма до нашего времени: со II по XX в. (табл. 2).

Предварительно оговорим особенности нулевого, первого и второго этапов. На нулевом этапе (А:II—V вв.) обозначается монофония, сформировавшая в начале первого 1000-летия в рамках возникшего в I в. христианского культового ритуала. Сущностью данного периода является кристаллизация стилевых особенностей молитвенных песнопений на основе еврейских музыкально-религиозных традиций. Тип интонирования: псалмодический (силлабическая речитирующая мелодия, строение которой целиком определено синтаксическими закономерностями поэтического текста). Способ исполнения: сольный и респонсорный (солист—хоровой унисон). Главной выразительной особенностью нового мистического ритуально-культового пения, обособившегося в стилевом отношении от поздней эллинистической культуры, является строгое, суровое, внутренне сосредоточенное диатоническое интонирование, лишенное внешней экспрессии. Стилевая селекция происходит в усло-

Таблица 2

Периодическая модель развития западноевропейского музыкального мышления (со II в.)

Формация	Номер этапа и его буквенный символ	Тип (период) музыкального мышления	Ф а з а (век)				Тип (уровень) координации	Тип координируемой музыкальной ткани
			формирования (1)	кристаллизации (2)	кульминации (3)	включения (4)		
I	2	3	4				5	6
I (V—XVI вв.)	0 (А) (пра-этап)	I предполифонический (моноподический)	II <sup>1</sup>	III <sup>2</sup>	IV <sup>3</sup>	V <sup>4</sup>	образо-стилевой, жанровый (ой)	монофония (и)
	1 (А <sub>1</sub> )		Exordium (Ex <sup>-4</sup> )					
Средневековая формация	2 (В)	II полифонико-стремительный, переходный	V <sup>1</sup>	VI <sup>2</sup>	VII <sup>3</sup>	VIII <sup>4</sup>	тематический (ой)	дуофония (и)
	3 (В)	III полифонический	Narratio (Na <sup>-4</sup> )					
			Propositio (Pr <sup>1-4</sup> )					
			IX <sup>2</sup>	X <sup>3</sup>	XI <sup>4</sup>	XII <sup>4</sup>	интервально-гармонический ладовый (ой)	полифония (и)
			XIII <sup>3</sup>	XIV <sup>4</sup>	XV <sup>4</sup>	XVI <sup>4</sup>	ритмический (ой)	
			Digressio (Dg <sup>1-4</sup> )					



1	2	3	4	5	6
(Моноди- кополи- фониче- ская)	4(0) (B <sub>1</sub> )		XIV <sup>1</sup>	XV <sup>2</sup> XVI <sup>3</sup> XVII <sup>4</sup>	структурно- аккордо- вый (ой), хромагико- вводногено- вый (ой)
II (XVII— XXVIII? вв.)	5(1) (Г)	III функцио- нальный полифонико- гармони- ческий	XVII <sup>1</sup>	XVIII <sup>2</sup> XIX <sup>3</sup> XX <sup>4</sup>	функцио- нально-аккор- довый (ой)
Новая фор- мация (полифо- никогар- мониче- ская)	6(2) (B <sub>1</sub> )		XX <sup>1</sup>	XXI <sup>2</sup> XXII <sup>3</sup> XXIII <sup>4</sup>	полигональ- ный (ой), линейно- хроматиче- ский (ой), полистилевой
	7(3)	IV	? XXIII <sup>1</sup>	? XXIV <sup>2</sup> XXV <sup>3</sup> Refutatio (R <sup>1-4</sup> )	—
				Conjunctio (C <sup>1-4</sup> )	
				Partitio (P <sup>1-4</sup> )	
				Argumentatio (Ar <sup>1-4</sup> )	

1	2	3	4	5	6
	8(4)		? XXVI <sup>1</sup>	? XXVII <sup>2</sup> XXVIII <sup>3</sup> Conclusio (C <sup>1-4</sup> )	—
				XXIV <sup>4</sup>	

Примечания: 1. В скобках указывается локальный порядок ступеней по отношению к Новой формации.

2. Арабская цифра над обозначением века указывает тип фазы внутри данного этапа.

3. Отмеченные типы (периоды) музыкального мышления (графа 3) в своем последовании (I→II→III→IV) обнаруживают усложнение, при котором с появлением последующего типа удерживаются все предшествующие. Речь в данном случае идет о подражательности монодии во всех периодах, что специально не отмечается.



виях эклектического сосуществования различных песенных и инструментальных традиций, перекрещивающихся в центрах греческой и римской культур первых веков (Александрии и Рима). Основоположник церковной христианской идеологии Климент Александрийский (рубеж II и III вв.) недвусмысленно определял основы зарождающегося и смотрящего в средневековые стили: «...мой Эвном поет не Терпандров и не Капионов, не фригийский, не лидийский и не дорийский ном, но вечный напев новой гармонии, божий ном. Это пение новое, левитическое»; «мне представляется, что этот самый фракийский Орфей, да и фиванский (т. е. Амфион), и метимнейский (Арион) — все они были какими-то немужественными людьми, под предлогом музыки введшими умы людские в помрачение и наполнившими жизнь скверной...» [557, с. 96].

На первом этапе (А<sub>1</sub>:V—VIII вв.) на базе сложившейся на предшествующем этапе самой общей, стилевой, координации монодии формируется ее более конкретная координация — тематическая, связанная с канонизацией псалмодического и гимнического пения (феномены амвросианского пения с V—VI и далее григорианского — с VII в., являющиеся вехами в процессе канонизации монодии, ее тематического оформления). Тип монодий А<sub>1</sub> можно назвать унисонно-ленточным праполифоническим. Сформированные мелодические закономерности, на основе которых возникла типологизация церковных тематических моделей, позволили создать легко предвосхищаемый каждым певцом уверенный унисонно координируемый напев — мужской унисонно-многоголосный хорал. Все более ясная тематическая предвосхищаемость в последующем развертывании (т. е. функциональность) явилась основой для формирования следующего типа — этапа полифонического становления — Б.

Второй этап (Б:VIII—XI вв.) характеризуется консонантной ленточной дуофонией (двухголосием). Мы не используем понятие диафонии для характеристики данного типа интонирования, так как последнее предполагает не только параллельный простейший тип полифонии, но и расходящийся, свободно-органумный, а также мелизматический.) На базе тематической координации,

включенной в «память» европейского музыкального мышления на предшествующем этапе (А<sub>1</sub>), обеспечивающей уверенное унисонное интонирование, происходит, с одной стороны, ладовая координация монодии, выразившаяся в системе григорианского осмогласия (появление в VIII—IX вв.). С другой стороны, наблюдается вполне естественный процесс экстраполяции унисонного ленточного параллелизма на область других совершенных консонансов (октавы, квинты, кварты). Так в практике парафонии VIII в. (римская католическая «Схола канторум») и параллельного органума IX—X вв. отрабатываются основы интервально-гармонической координации полифонии. Таким образом, наблюдается четко очерченная закономерность развития нового — более высокого — качества координации музыкальной ткани на сложившейся базе в предшествующем этапе. Каждый из последующих этапов «посвящен» отработке очередного плана координации формирующегося интонационного материала на основе отработанных ранних уровней координационной системы. Предшествующие этапы уходят «в подсознание» музыкального мышления, т. е. удерживаются и совершенствуются во взаимодействии с новыми системами координации.

Наметим общую последовательность этапов (уровней) западноевропейского музыкального мышления и соответствующие им типы координации музыкальной ткани:

- 0) II—III—IV—V вв. А Уровень образно-стилевой координации монофонии.
- 1) V — VI — VII — VIII вв. А<sub>1</sub> Уровень тематической координации монофонии.
- 2) VIII—IX—X—XI вв. Б Уровень интервально-гармонической и ладовой координации дуофонии.
- 3) XI — XII — XIII — XIV вв. В Уровень ритмической координации полифонии.
- 4) XIV — XV — XVI — XVII вв. Б<sub>1</sub> Уровень структурно-аккордовой координации полифонии.



5) XVII — XVIII — Г Уровень функционально-аккордовой координации полифонии.

6) XX(XXI — XXII — В, Уровень линейно-хроматической, полистилевой координации полифонии.

Моделируя логику западноевропейского музыкального мышления последних 19 веков, отметим следующие закономерности.

1. Каждый из этапов имеет функционально дифференцированный фазный характер (фаза среднестатистически соотносится с веком). При этом наиболее характерными в выражении сущности интонирования для данного этапа являются не внешние его фазы (1-я — формирующая и 4-я — вторгающаяся, включаемая, переходная), а внутренние (2-я кристаллизующая и 3-я, кульминационная).

2. Конечная, 4-я фаза предшествующего этапа и начальная, 1-я фаза последующего этапа модуляционным образом накладываются (усредненная зона наложения — век).

3. Общая логическая закономерность в развитии западноевропейского полифонического мышления заключается в формировании, на славивании и интегрировании все более высоких и всеобъемлющих уровней его координации (А — стилевого, А<sub>1</sub> — тематического и т. д.).

4. Логическая закономерность эволюции западноевропейского интонационного мышления заключается в постепенном и последовательном функциональном освоении ранее инертных интонационных феноменов на базе отработанной предшествующей функциональности и переходе на более высокий уровень организации, включающий в себя предшествующие планы координации музыкальной ткани. Последовательная функционализация ранее инертного плана музыкальной материи — основа эволюции музыкального мышления.

Выделим основные стадии, объединяющие отдельные этапы развития музыкального мышления в историко-генетической последовательности.

1) А — А<sub>1</sub> (этапы 0,1-й) — стадия формирования монодийной функциональности (стилевой и те-

матической), представляющая собой количественный, накопительный процесс.

Грань между этапами А<sub>1</sub> и Б (VIII в.) обозначает качественный скачок в новое — полифоническое — измерение, «прорыв» к принципиально иному типу интонирования. Монодийская субстанция в процессе «само-развития» породила противоположную, перспективную, качественно отличную субстанцию — полифоническую — на базе селективно-стилевой (А) и тематической (А<sub>1</sub>) функциональностей. Заметим, что данный «прорыв» в новое качество происходил довольно долго и мучительно (VII—IX вв.), что связано с традиционалистским характером как эстетики средневековья в целом, так и религиозно-культурного католического богослужения в частности. Тем очевиднее закономерность открытия полифонии, имеющая глобальный характер. «В органуме зародился новый музыкальный склад — базирующееся на гармонии вертикальных созвучий многоголосие, — отмечает Ю. Н. Холопов, — в этом большое историческое значение органума, обозначившего резкую грань между принципиально монодийским мышлением в музыкальной культуре всего Древнего мира (включая и Древний Восток), монодийскими же ранними формами христианского пения (1-е тысячелетие н. э.), с одной стороны, и основанной на новой (по типу многоголосной) гармонии, новозападной культурой — с другой, поэтому рубеж IX—X вв. — один из самых значительных в музыкальной истории; в последующие эпохи (вплоть до XX в.) музыка существенно обновлялась, но оставалась многоголосной» [32, т. 4, кол. 78—80].

2) Б — В — В<sub>1</sub> (этапы 2, 3, 4-й) — трехэтапная стадия формирования полифонической функциональности.

Грань между 1-м и 2-м этапами А<sub>1</sub> и Б (VIII в.) определяется переходом к органумной двухголосной полифонии. Отметим, что именно эта грань не является резкой, занимая пространство также VII и IX вв. Ее особая толщина объясняется глобальностью самого процесса перехода от одноголосья к полифонии для европейской культуры.

На этапе Б (VIII—XI вв.) интервалы функционально дифференцируются, с одной стороны, на «тоникальную»



группу, в которую входят унисон и октава (как своего рода «совершенная и несовершенная тоники»), а с другой — на «нетоникальную» (кварта и квинта, а также диссонансы в косвенном движении). Антитезой сердцевинной данной стадии является поисковый, устремленный в современность этап отработки полифонико-ритмической функциональности — В (XI—XIV вв.). Его характерной чертой является последовательное «испытание» музыкальной ткани на степень линейно-ритмической самостоятельности полифонически сопрягающихся голосов, раскрытие собственно полифонических — контрастных мелодико-ритмических свойств. Эрой ритмического «экспериментирования» является эпоха *Ars nova* с кульминацией в конце XIV в., связанной со школой Гильома де Машо и его последователей — представителей маньриетского мензурального стиля — Шартье, Фруассара, Дешана, Христины Пизанской, Солажа, а также с направлением «готического декаданса» поздних мензуралистов. Синтетический «репризный» этап  $B_1$  (XIV—XVII вв.), в котором откристаллизовались нормы строгого стиля, объединяет детализированную мензуральную ритмику (В) и консонантно-опорный тип функциональности (Б). Последний дифференцируется более рельефно по принципу структурно-аккордного контраста: консонантный аккорд — «устой», диссонантный — «неустой». При этом «устой» все более подчеркивается сильным временем, а «неустой» слабым. Консонантную опорность полифонии строгого стиля (Палестрина, О. Лассо, И. Окегем, Г. Дюфай, Я. Обрехт, Ж. Дебре и т. д.), совпадающего с кульминацией этапа  $B_1$  (конец XV—XVI вв.), достаточно определенно отражает следующее высказывание нидерландского композитора и теоретика рубежа XV—XVI вв. Иоанна Тинкториса: «Все партии — ... три, четыре или большее число, — все зависят друг от друга, т. е. порядок и законы консонансов в любом голосе применяться должны по отношению ко всем другим голосам». Там же автор подчеркивает важность многообразного претворения и ритмической мензуральной функциональности (уровень В): «Во всяком контрапункте должно быть разнообразие. Этого талантливый композитор достигает, если в одном случае он берет ноты одной длительности, в другом иной, здесь пользуется одной про-

порцией, там другой, здесь синкопу дает, там без нее обходится, ... сочиняет... то с паузами, то без них, здесь ровно поет, там с колоратурами» [557, с. 367].

3)  $\Gamma$ — $B_1$  (этапы 5, 6-й) — разомкнутая в будущее стадия формирования гомофонно-полифонической функциональности: функционально-гармонической на 5-м этапе и хроматической, полистилевой на 6-м.

Грань между 4-м и 5-м этапами  $B_1$  и  $\Gamma$  (XVII в.) определяется качественным скачком в новое — гомофонно-гармоническое — «измерение».

Отметим, что «прорыв» в XVII в. к новому качественному («кристаллическому») состоянию музыкальной материи, обозначенному понятием «гомофонная гармония», произошел на фоне удержания магистрального — полифонического — типа музыкального мышления. Полифония перераспределилась, а точнее, экстраполировалась на область активно формирующихся инструментальных форм (ричеркар, канцона, ведущие к фуге; пассакалья, чакона и т. д.) и жанров (концерт, старинная циклическая соната, трио-соната, партита, фантазия, токката и т. д.). Кроме этого, данный тип мышления продолжал функционировать и в ранее сформированных вокальных жанрах (месса, отчасти мадригал). В мессе, которая оставалась самым глобальным жанром вплоть до рождения симфонии, продолжала линию своего развития вокальная полифония. Отметим в целом, что пятый этап ( $\Gamma$ : XVII—XX вв.) включает в себе типичнейший для истории музыкального искусства синтез отработанного ранее полифонического пласта мышления с новым, функционально-гармоническим. Характерной особенностью последнего является опора на тоническое трезвучие как на центральный элемент. В процессе развития  $T$ — $S$ — $D$ — $T$ -системы происходила ее последовательная все более разветвляющаяся дифференциация на 1) главные трезвучия с центральной тоникой, 2) периферийные диатонические с их функционализацией (с XVII в.), 3) периферийные хроматические трезвучия (XIX—XX вв.). Таким же образом дифференцируются и септаккордовые структуры параллельно с процессом их терцового, нетерцового, альтернативного усложнения под воздействием «подспудновулканических» полифонических «мелодических энергий» [292, с. 48]. Функциональный этап XVII—



XX вв. имеет генетические корни в развитой полифонии эпохи Возрождения, в недрах которой активно отработывался автентизм во вводнотоновых каденциях (*subsemitonium modi*), в имитациях в верхнюю квинту или нижнюю кварту и т. д. В этом смысле очень показателен вывод М. В. Иванова-Борецкого об антимодальной тонально-централизующей тенденции в полифонии XV—XVI вв.: «Естественное тяготение европейской музыки к мажору, внесенное в художественную практику в средние века, вероятно, народами севера, подмеченное Маркетто Падуанским, стало гораздо ранее XVII века и гомотонного стиля, вместе с минором, основой всей полифонической музыки» [278, с. 435—436].

Для *T—S—D*-гармонической функциональности характерно движение от зарождения афункциональных, но «вполне правильных» аккордовых структур (этап 4-й — XIV—XVII вв.) к функционализации сформированных ранее трезвучий и септаккордов (этап 5-й — XVII—XX вв.). В связи с данным процессом позволим себе провести некоторые параллели. Начнем с того, что функция («содержание») является активным, первичным фактором по отношению к структуре («форме»). Функция есть динамика самодвижения данного явления, структура — внешний облик функционально развивающейся субстанции. Структура вторична, менее мобильна, более консервативна. На определенном этапе развития функция «перерастает» старую структуру, сначала трансформируя, а затем и вовсе ее «отбрасывая», точнее, как уже отмечалось ранее, включая в область более широкого структурного проявления данной функции. Такова, например, тенденция в развитии темы или сонатности, отраженная в новом — функциональном — современном подходе к этим «аструктурирующимся» явлениям, предполагающем более широкий диапазон их внешнего (структурного) бытия. Отмеченная в данном случае функционализация модальных аккордовых структур XVI в. есть тот же процесс включения их в более широкую, многоуровневую систему музыкального мышления (этап 5-й). Последняя вбирает в себя и нецентрализованные модальные отношения прошлого, но при этом более тонко их оценивает благодаря дифференцированной функ-

ционализации музыкальной материи по параметру разнокачественности тяготений к центру.

Очевидно, что современное восприятие музыки эпохи Возрождения значительно отличается от собственной для того времени эстетико-художественной оценки. Подобная проблема для любой хронологической вертикали может составить тему специальной работы.

*T—S—D—T*-функциональность, в свою очередь, в XX в. (1-я фаза этапа 6-го: XX—XXIII? вв.) перестает быть монополярной и поглощается в настоящее время более широким, современным типом гармонической функциональности, предполагающим «центральный элемент» и периферийные.

XX в. замыкает очередной этап (XVII—XX вв.) развития западноевропейского полифонического музыкального мышления. Первичные линейно-полифонические силы с той же неумолимой закономерностью нейтрализовали и рассредоточили функционально-гармонические связи (Вагнер, Лист, ранний Шенберг, импрессионизм, поздний Скрябин, Стравинский, Хиндемит и т. д.), с какой четыре столетия назад (конец XVI в.) их обнаруживали и устремляли к тоническому центру. Спрессованная в классический и раннеромантический периоды в аккордово-функциональные комплексы линейная энергия вновь «динамизированной репризой» вернулась в нынешний век. «Напряжение кинетической энергии мелодического формирования» [292, с. 48] обусловило атонализм, додекафонно-серийную полифонию, а далее — в период авангарда 50—70-х годов — алеаторную, сонорно-кластерную полифонию, сверхполифонию, полифонию конкретной музыки, студийно-техническую алеаторно-тембровую полифонию, стохастическую полифонию (Я. Ксенакис) и т. д. Гипертрофия столь характерного принципа западноевропейского музыкального мышления свидетельствует о переломной стадии в развитии музыкального искусства.

Нечто подобное по интенсивности отработки определенного типа координации (функциональности) представляет собой XIV в. с его «готическим декадансом» в последней трети. Отработка мензурально-ритмической функциональности в эпоху *Ars nova* потребовала такой же технологической «избыточности», какая характерна



и для нашего века. Самые смелые и самые дикие музыкальные эксперименты XX ст. вызваны потребностью мышления методом «от противного» очертить сферу эстетически приемлемого в том величественном пантеоне стилей всех времен и народов, который воздвигло современное музыкальное общественное сознание в целях обобщения, а в конечном счете, для отработки качественно нового уровня координации (функциональности) музыкальной ткани — полистилевого. Раскрытие самых свободных («плазматических») состояний музыкальной материи имеет своей целью очертить пределы полифонии и гармонии нового — хроматического — функционального типа (Ю. Н. Холопов данный вид подразумевает под «автономной хроматикой» [696, с. 144]). Именно данные тенденции позволяют говорить о принадлежности нашего времени не только к пройденному функционально-гармоническому этапу (5-му), но и к новому линейно-хроматическому, полистилевому (6:XX—XXIII? вв.). Последующее развитие музыки, возможно, пойдет (если сопоставлять XXI в. с XVIII или XV по принципу подобной — кристаллизующей — фазы 2; см. табл. 2) в сторону упрощения и одновременной полистилевой дифференциации средств музыкальной выразительности: 1) как на грани разделов формы, 2) так и на уровне их полифонического сочетания. Именно «для этих целей» сейчас осуществляется отработка линейно-хроматической координации (функциональности) как самого широкого принципа одновременного сочетания, пригодного для соединения разнородных стилевых пластов. Одновременные и разновременные стилевые соединения отражают суть поисков в XX в., достаточно вспомнить Малера, Стравинского, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке, Щедрина, Тищенко и т. д. К этому же процессу примыкают явления коллажа и цитирования, выступающие как особые формы стилевого диалога.

Оценивая диалектику смены стадий музыкального мышления в целом, отметим следующие закономерности:

1. Следует говорить не столько о переходах в новые качественные состояния (AA<sub>1</sub>: монофония, BB<sub>1</sub>: полифония, ГВ<sub>1</sub>: полифоническая гармония), сколько о последовательном рождении и параллельном сосуществовании

монофонического, полифонического и гармонического типов мышления (см. табл. 2, вертикальную графу 3).

2. Полифоническое мышление является центральным, сквозным звеном в общей эволюционной цепи. В этом плане монофония (AA<sub>1</sub>), генетически определившая многоголосие, есть праполифония, а гомофонная гармония (ГВ<sub>1</sub>), родившаяся из контрапункта, есть постполифония. Все три формы полифонии (предваряющая, основная и последующая), параллельно, сосуществуя последние четыре столетия и активно взаимодействуя, определили единую, синтетическую сложную современную систему музыкального мышления. Данная система включает в себя семь уровней (А, А<sub>1</sub>, Б, В, Б<sub>1</sub>, Г, В<sub>1</sub>), внутренне сгруппированных в рассматриваемые три стадии: раннюю — праполифоническую — А—А<sub>1</sub>, вторую — монодико-полифоническую — Б—В—Б<sub>1</sub> и третью — монодико-полифонико-гармоническую — Г—В<sub>1</sub>.

Все пройденные этапы развития западноевропейской музыки в свернутом виде присутствуют в современном — синтетическом — типе музыкального мышления. Отметим в связи с последним типом, что реальная его структура очень сложна, поскольку оно «удерживает в памяти» также все досредневековые интонационные культуры (ретроспективная вертикальная «глубинная» координата), а также разнообразнейшую географическую «горизонталь» прошлого и современности. Осознание факта

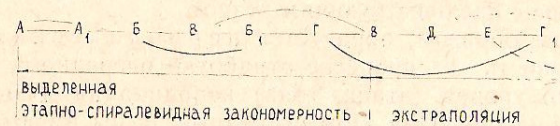


Рис. 2. Спиралевидная схема соответствий этапов развития западноевропейского музыкального мышления

стилевого плюрализма в условиях информационной мобильности XX в. определило проблему отработки полистилевой координации (функциональности). Таким образом, отмеченная «наслаивающаяся» тенденция отражает более общие — накопительные — закономерности в развитии искусства, предполагающего вечное многомерное сосуществование художественных ценностей прошлого и современности.



3. Логика обновления рассмотренных этапов музыкального мышления позволяет экстраполировать наметившийся принцип удаляющихся спиралевидных соответствий следующим образом (рис. 2).

Закономерность повторяемости этапов на новом витке спирали, как это видно из схемы, связана с систематическим удалением очередных сходных этапов на один 3-вековой промежуток.

Так, А удалено от А<sub>1</sub> на 3·1 века,

Б удалено от Б<sub>1</sub> на 3·2 века,

В удалено от В<sub>1</sub> на 3·3 века,

Г удалено от Г<sub>1</sub> на 3·4 века и т. д.<sup>2</sup>

4. Идея 3-вековых этапов развития музыкальной культуры базируется на реальных генетических явлениях. Периодичность начальных первых фаз формирования очередного более высокого уровня координации музыкальной материи (например, XIV, XVII, XX вв.) согласуется с периодичностью последующих: вторых фаз оформления, кристаллизации (XV, XVIII, XXI? вв.), далее третьих фаз кульминации, наивысшего выражения (XVI, XIX, XXII? вв.), четвертых фаз (точнее, постфаз) включения в последующую систему координации, сопряжения с нею, наложения на нее (XVII, XX, XXIII? вв.). Наконец, каждый из 3-вековых этапов имеет неосновную предваряющую фазу слева: нулевую фазу зарождения данного типа координации музыкальной материи (предфазу), в пределах которой происходит сопряжение с предшествующим этапом.

Таким образом, образуется периодическая закономерность в процессе отработки очередного, более высокого уровня (этапа, типа) координации музыкального мышления. При этом очередные этапы имеют соот-

<sup>2</sup> Интересно отметить сходство выдвинутой нами схемы этапных процессов со схемой музыкальной интонационно-фазной формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко (см. [760]). Становление музыкальной материи в музыке Бориса Тищенко протекает порой как бы во всеуниверсальном, космогоническом плане. Идея развития пронизывает все его сочинения. Диалектический «тонус самодвижения» материи столь естествен, очевиден и убедителен, что возникает эстетическое ощущение глубокого подобия микрокосма его творений макрокосму формирования материального и духовного бытия.

ветствие по основным функциональным фазам их развития (табл. 3).

Отметим, что данная 5-функциональная трактовка этапа (0, 1, 2, 3, 4-я фазы) совпадает с некоторыми хронологическими выкладками Н. И. Конрада, у которого,

Таблица 3

Фрагмент периодической модели развития западноевропейского профессионального музыкального мышления

Тип (этап, уровень) координации музыкальной ткани	Фаза становления данного типа (этапа, уровня) координации:				
	0	1	2	3	4
	за-рождения	форми-рования	оформ-ления	кульми-нации	вклю-чения
Консонатно-аккордовый полифонический	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
Функционально-аккордовый гармонико-полифонический	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Полистилевой полифонико-гармонический	XIX	XX	XXI(?)	XXII(?)	XXIII(?)

в частности, период Ренессанса (третий) обозначается не иначе как XIII/XIV—XVI/XVII вв. [60, с. 440]. Кроме этого период, предшествующий ренессансному, также вписывается в систему 3-вековой цикличности, вбирая в себя два 3-вековых этапа, благодаря чему мы имеем возможность соотнести второй период Н. И. Конрада с выдвинутой нами равномерной концепцией подразделения эволюционного времени следующим образом:

По Н. И. Конраду: По настоящему изложению:  
 VII/VIII—XIII/XIV вв. = (VII/VIII—X/XI) + (X/XI—XIII/XIV) вв.

Налицо точное равенство двух, казалось бы, отдаленных хронологических систем. Кроме этого общей является и идея сопряжения — наложения периодов, активно фигурирующая в современном искусствознании и, в ча-



стности, в музыкознании (см., например, [128, с. 35; 271; с. 205]). Периодизацию Н. И. Конрада весьма легко вводит в проблематический круг задач музыкальной историографии М. С. Друскин в специальном посвященном этому вопросу очерке [127, с. 260].

Наивысшим выражением обрабатываемого типа координации музыкальной ткани в пределах данного этапа является третья, кульминационная, фаза. Так, консонантно-аккордовый уровень координации в наибольшей степени проявился в полифонии строгого стиля в творчестве композиторов нидерландской и римской школ XVI в. Это, с одной стороны, Жоскен де Пре, Г. Изаак, П. де Ла Рю; Клеменс-де Папа, А. Пти Коклико, А. Вилларт; далее О. Лассо (глава последней, 4-й нидерландской школы) и его последователи (Х. Вельрант, Я. Реньяр и т. д.), с другой — Палестрина и его школа (Дж. М. Нанино, Дж. Б. Нанино, Дж. Ф. и Ф. Анерио и др.).

Функционально-аккордовый уровень в максимальной степени проявился в эпоху романтизма. Экспериментальный, взрывчатый, двойственный характер первых — формировательных — фаз (XIV, XVII, XX вв.) обусловлен столкновением старых, «включающихся» систем координации (4-е фазы предшествующих этапов) и новых, формирующихся (1-е фазы). Так, конец XIV в. это одновременно и наивысшее выражение поисков в области ритмической координации предшествующего этапа XI—XIV вв. («готический декаданс» уже упомянутых поздних мензуралистов), и формирование консонантно-аккордового полифонического типа координации в творчестве итальянских композиторов треченто (Ландини, Чикониа), предвосхищающих «панконсонантный стиль» Данстейбла (первая половина XV в.) и аккордово-гармоническую тенденцию в эволюции франко-фламандской школы (от Дюфаи и Беншуа до Орландо Лассо). Подобным «перекрестком тенденций» явился и XVII в., где, с одной стороны, продолжали действовать «включающие» закономерности консонантно-аккордовой координации строгого стиля в рамках прежних чисто вокальных жанров (месса, отчасти мадригал), например, в полифонии уже отмеченной римской школы (до второй четверти XVII в.). Кстати, в жанре мессы в рамках католической литургии отмеченные тенденции строгого стиля законсервирова-

лись вплоть до XVIII в., а также продолжают во многих элементах сохраняться до настоящего времени.

С другой стороны, в связи с активным формированием инструментальных форм и жанров (пассакалья, чакона; старинная циклическая соната, токката, фантазия, fuga-канон, концерт, партита и т. д.), а также благодаря появлению оперы, оратории и кантаты, включающих в себя монодию с гомофонным сопровождением, активно формируется функционально-аккордовый гармонико-полифонический тип координации музыкальной ткани. Нечто подобное по сосуществованию «включающей» и формирующейся тенденций наблюдается в наше время. XX в. находится в одновременности как бы на разных магистралах. Во-первых, современная музыка в качестве одной из своих ветвей продолжает и обобщает функционально-аккордовый гармонико-полифонический тип координации (Малер, Скрябин, ранний Шенберг — до Первой, камерной симфонии, 1906 г., Р. Штраус, Орф, Шимановский, Сибелиус, Гершвин, Барбер, Бернстайн, советская композиторская школа раннего и среднего поколений и т. д.). Во-вторых, обрабатывает новые, формирующиеся (полистилевой и хроматико-линейный) типы координации (от Стравинского, Хиндемита, Мийо, Прокофьева, Шостаковича до Пендерецкого, Лютославского, Пуссёра, Берноу, Хенце, Кагеля, Лигети, Булеза, Шнитке, Денисова, Тищенко, Сильвестрова). В систему современного музыкального мышления в качестве функциональных элементов входят различные стилевые пласты, вступающие в активный «поливременный» диалог друг с другом. Мы являемся современниками гигантского «лабораторного эксперимента» по стилевому анализу всей обозримой по вертикали и горизонтали музыки. 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 стилевые модели, стилевой диалог или «полилог», полистилевая интеграция, полистилевая драматургия, фабула, стилевой конфликт и т. д.).

Система деления и сопряжения этапов музыкально-исторического развития, подчиняющихся принципу строгой временной пропорциональности и упорядоченности,



подтверждается наблюдениями, содержащимися в отмеченных работах.

Если экстраполировать отмеченный механизм эволюционного развития на уровень деления фазы, то мы получим результаты, полностью подтверждающие данный принцип масштабного подобия. Любой век (фаза) музыкальной истории аналогичным образом делится на приблизительно равные основные третьфазы (терцфазы) развития: 1-ю — (третьфазу формирования), 2-ю (оформления), 3-ю (кульминации), занимающие соответственно периоды с 0 по 33 г., с 34 по 66 г., с 67 по 99 г. (ср. выводы А. Шустера [46, с. 72]).

Естественно, что от подобного пульса в каждый век возникают различного рода отклонения, которые, однако, не нарушают общей картины развития, являясь своего рода «агогикой» по отношению к неумолимому по внутренней строгости темпу эволюции. Всевозможного рода отступления вписываются в законы наложения третьфаз. Реально каждая фаза может быть за счет 4-й терцфазы длиннее своего «чистого» векового времени на  $1/3$ , т. е. на одну третьфазу. Это позволяет рассматривать смену функциональных состояний в пределах полной фазы (133 года) абсолютно подобно по отношению к аналогичным состояниям внутри этапа, т. е. 1—33 г. — третьфаза формирования, 34—66 г. — кристаллизации, 67—100 — кульминации, 101—133 — включения. Подобный механизм наложения подтверждается музыкально-историческими явлениями. Например, яснее осознается стилевая структура XVIII в., в рамках первой половины которого накладываются уходящий, «включающийся» поздний барочный стиль (4-я третьфаза) и формирующийся классический (1-я и далее 2-я третьфазы). Кульминация классического гомофонно-гармонического стиля приходится на последнюю треть XVIII в. (Гайдн, Моцарт, 30-летний Бетховен). С XIX в. параллельно сосуществуют и борются классический и романтический типы музыкального мышления (4-я классическая и 1-я романтическая третьфазы). На 4-ю романтическую третьфазу в XX ст. указывает творчество Малера, Сен-Санса, Сибелиуса, Скрябина, Рахманинова, Глазунова, Метнера, отчасти импрессионистов, раннего Шенберга (до ор. 6.) и т. д. Аналогичным образом происходит наложение

«включающихся» тенденций высокого Возрождения (4-я третьфаза) на формирующийся барочный стиль в первой трети XVII в. (1-я третьфаза) и т. д.

Эпоха романтизма вполне официально вписывается в основные рамки, обозначенные XIX в. Первый — формовательный — этап (1800—1833 гг.) связан с творчеством Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана (создателя первой немецкой романтической оперы «Ундина»), К. М. Вебера, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Н. Паганини, А. Буальдьё, Г. Спонтини, Ф. Обера, Ф. Герольда и т. д. Нетрудно заметить, что романтический стиль формировался, в основном, в русле оперного жанра. Отработка новых музыкальных лексем базировалась на ассоциативной связи со словом, сценическим действием, актерским жестом, хореографией и т. д. Данный процесс аналогичным образом стимулировал формирование и барочного инструментального стиля, один из толчков которому, как это ни парадоксально, дала флорентийская камерата Барди-Корси, творчество К. Монтеверди, возглавившего венецианскую оперную школу первой половины XVII в., и т. д. Аналогичным образом одним из многочисленных источников классического инструментализма явились: 1) неаполитанская школа (Ф. Провинциале, А. Скарлатти, Н. Порпора), 2) Г. Ф. Гендель, 3) рожденная в первой половине XVIII в. итальянская опера — *buffa*. Как известно, эта идея лежит в основе книги В. Конен «Театр и симфония» [759]. В данном случае важно подчеркнуть действие этой закономерности для каждого из трех веков — фаз: XVII, XVIII, XIX (соответственно 1, 2, 3-я), а также то, что один и тот же жанр дал толчок для развития инструментализма барокко, классицизма и романтизма.

Средний романтизм (2-я третьфаза) — это и лейпцигская школа с ее печальной модуляцией от «классицистского» романтизма (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, И. Мошелес, Н. Гаде, М. Гауптман) к романтическому академизму (К. Рейнеке, К. Гурлитт, Ф. Абт, Р. Фолькман и т. д.), это и более опосредованные выразители лучших традиций данной школы — ранние Григ и Брамс. Это и веймарская школа (А. Риттер, И. Рафф, П. Корнелиус), возглавляемая Ф. Листом. Это и Р. Вагнер, Дж. Верди, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Б. Сметана, А. Брукнер, А. Г. Рубин-



штейн, творчество которых будет продолжаться в рамках последней трети. Это и почти целиком входящие в рамки данного периода Ф. Шопен, Г. Берлиоз, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. Н. Серов и т. д.

Данная систематизация, наконец, подводит нас к необходимости принять во внимание деление и самих третьфаз. Дело в том, что возможные хронологические «перехлесты» через третьфазу часто корректируются механизмом их наложения. Последний же является абсолютно подобным по отношению к наложению фаз. Терцфаза разбивается на 3 приблизительно равных промежутка времени по 11 лет (назовем их нефазы: соответственно формирования, оформления и кульминации). Кроме этого, к данной терцфазе добавляются нулевая неффаза зарождения (слева) и четвертая неффаза включения (справа), которые накладываются соответственно на кульминационную неффазу предшествующей терцфазы и на первую неффазу последующей терцфазы. Отсюда становятся понятными увеличения масштабов терцфаз за счет присоединения нулевой и четвертой неффаз:  $11 + 33 + 11 = 55$ .

В последней трети XIX в. находит завершение творчество Ф. Листа, Р. Вагнера, И. Брамса, Дж. Верди, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Б. Сметаны, А. Г. Рубинштейна, А. Брукнера. В него почти однозначно входят А. Дворжак, Э. Григ, Х. Вольф, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, В. С. Калинников и т. д., и также с переходом через рубеж веков — Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. С. Аренский. Часть этой терцфазы занимает творчество творящих далее К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Малера, Р. Штрауса, Я. Сибеллуса, Л. Яначека, А. К. Глазунова, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова и т. д.

Обращает на себя внимание все более возрастающее расслоение в плане индивидуального преломления общих тенденций развития музыкального романтического мышления от первой к третьей третям XIX в. Одни художники выполняют охранительную, стабилизирующую функцию и тяготеют более к предшествующему периоду (например, Гуно, Бородин, Калинников, Лядов, Глазунов, Сибеллиус, лейпцигская школа, исключая Шумана, и т. д.). Другие, напротив, тяготеют к последую-

щему этапу развития музыкального мышления (Лист, Вагнер, Берлиоз, Дебюсси, Малер, Скрябин, Брукнер и т. д.). Третьи максимально ясно отражают «равнодействующую», основную тенденцию данного периода (Шуберт, Вебер, Россини для первой трети; Шуман, Мендельсон, Шопен, Глинка, Верди для второй трети; Брамс, Бизе, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков для третьей трети).

Четвертая терцфаза развития романтического мышления занимает период 1901—1933 гг. Правая граница данного временного промежутка увеличивается на 1/3, т. е. на 11 лет (до 1944 г.) по закону образования четвертой неффазы, а левая — до 1889 г. по закону нулевой неффазы. Этому периоду соответствует творчество Дебюсси, Равеля, Малера, Р. Штрауса, Скрябина, Рахманинова, Стравинского до 1910 г. (включая «Жар-птицу»), Шенберга до 1903 г. (включая симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда»).

Нулевая терцфаза романтизма очеркивает период с 1767 по 1800 г. (с 1756 по 1811 г.) Предромантическое мироощущение зарождалось в рамках сентиментализма (с середины до конца XVIII в.). Различные проявления этого стиля пронизывают оперы Пуччини, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, Филидора, Монсиньи, Гретри, а также Ж. Ж. Руссо — ведущего представителя эстетики данного направления, основателя синтетического жанра сентименталистского направления: мелодрамы. Отметим также роль Ж. Ж. Руссо как создателя французской комической оперы, явившейся основой для формирования патетической музыкальной драмы Филидора, Монсиньи, Гретри, которая, в свою очередь, также явилась предвосхищением романтического оперного стиля.

К нулевой терцфазе романтизма также принадлежат творчество И. А. Хиллера, Ф. Госсека, отчасти композиторов мангеймской, венской классической, берлинской школ. Среди представителей последней особенно выделим И. А. П. Шульца, И. Андрэ, И. Бенды и конечно же К. Ф. Э. Баха — характернейшую фигуру течения «*Sturm und Drang*».

Мы специально остановились на эпохе формирования и развития романтического музыкального мышления, поскольку она символизирует собой кульминацию в



раскрытии музыки как эстетического феномена, наивысший расцвет духовного и эмоционального бытия Человека. Речь в данном случае шла о доказательстве естественности перфектной (триадной) периодизации на примере очередной фазы в развитии музыкального западноевропейского мышления. Эстетические основы романтического искусства, его экспрессивные закономерности, связанные с предельным эмоциональным раскрытием творческого «я», в свою очередь явились закономерным результатом 300-векового процесса (XVII—XIX вв.) движения музыкального мышления к обнаружению индивидуального видения мира, к преодолению средневекового надличностного художественного видения. «Пламенный» барочно-романтический мадригалный стиль Джезуальдо ди Венозы (рубеж XVI—XVII вв.) и Монтеверди, озаривший новый этап музыкального сознания, гигантской аркой перекинулся к патетическим полотнам «последних истинных» романтиков Чайковского, Малера, Скрябина, Рахманинова, кто искренне стремился объединиться с человечеством через мир звукового самовыражения. Эстетико-выразительные задачи эпохи являются первичными факторами, определяющими перестройку форм музыкального мышления. Функционально-аккордовый тип координации музыкальной ткани XVII—XIX (XVI—XX) вв. есть естественный фактор выявления ее динамических и логических свойств, необходимый для создания сквозных линий единого эмоционально-художественного тока развития. Только тонко дифференцированная по функционально-гармоническим и функционально-структурным отношениям система организации музыкального материала оказалась способна объединить масштабное звуковое пространство в выстроенный процесс завоевания эмоционально-динамической вершины. Именно такой процесс необходимо было отразить художнику XVII—XIX вв. Потребность выстроить динамичное целое, гибкое по темповым, регистровым трансформациям и мелодическому интонированию, породила инструментальный тип мышления и соответствующий универсальный и строгий тонально-гармонический принцип его организации. Индивидуальный тип выражения определил наиболее подходящую среду для отражения голоса утверждающей себя личности — мелодию,

царящую в гомофонизирующемся звуковом пространстве. (Впрочем, с XIX в. начинается противоположный процесс полифонизации. С этого времени можно говорить о полифонизирующемся звуковом пространстве.)

Мелодия — это не только слой индивидуальной выразительности, но и еще один централизующий фактор, необходимый для нерархического объединения инструментализирующейся музыкальной ткани. Итак, потребность в создании масштабных форм осмысления себя как личности и эпохи, соответствующих все более расширяющимся перед композитором XVII в. горизонтом научного, эстетико-художественного, исторического, географического и социально-политического познания, вызвала к жизни революционный переворот в сфере организации музыкального мышления с его опорой на функциональную гармонию и мелодию, а также на более могучий по динамическим возможностям — инструментальный — тип мышления. Духовные задачи, стоящие перед художником барокко, классицизма и романтизма, породили логику эволюции музыкальной организации каждого из трех сопряженных столетий — XVII —> XVIII —> XIX. Логика развития на этом уровне координации музыкального мышления заключается в его движении к тональной, мелодической, структурной, оркестрово-тембровой, жанровой кристаллизации (XVII —> XVIII вв.) и в последующей все более утончающейся дифференциации данных параметров (XVIII —> XIX вв.).

## 2. Культурологический контекст эволюции

...Я не боюсь приводить исследуемый (музыкально-исторический. — П. С.) процесс к ритму как первозакону...; та ритмическая закономерность процесса звуковоплощения, о которой теперь идёт речь, отнюдь не вызвана желанием представить историю музыки, как нескончаемый ряд отбиваемых тактов. Совсем наоборот: сводя процесс к ритмизации как первозакону, я подчёркиваю, что речь идёт о процессе, а не об отложениях его, о процессе, рассматриваемом динамически, где каждая стадия есть новообразование (реакция) и где, следовательно, ритмизация проявляется как начало пульсирующее, как регулятор жизненного процесса, не как начало, извне навязанное организму чьей-либо мифической волей, а как закономерное проявление самого жизненного