

3) темброобразуемые или сонорные формы, определившиеся от Дебюсси до Мессиана;

4) стохастические формы, практическим и теоретическим основоположателем которых явился Я. Ксенакис;

5) ритмообразованные формы, толчок к формированию которых дало творчество Стравинского;

6) серийно-модификационные, в том числе сериальные (структуральные) формы;

7) современные варианты полифонические;

8) современные свободные формы;

9) формы итогового параллельного синтеза;

10) интонационно-фазные формы, типологическому анализу которых (наряду с модификационными) на примере творчества Б. Тищенко посвящены работы автора настоящего труда [323—336].

К тонально-гармонической координации тяготеют и поныне активно используемые 11) классические формы, в которых нет противоречия между старой композиционной моделью и новой интонацией, в которых интонация именно вновь органично порождает (вновь открывает) классическую организацию (здесь речь как раз может идти о типовых схемах, отработанных со второй половины XVIII в.), и наконец, отчасти 12) неоклассические формы, отличающиеся от классических противоречием между новым качеством интонации и старым способом ее организации.

2. Эволюционный параллелизм западноевропейского музыкально-исторического мышления

Идёт ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги свои. Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас.

Книга Экклесиаста (1, 6, 10)

Последующие предполагаемые этапы седьмой (XXIII—XXV/XXVI? вв., *refutatio*, *Rt* — «опровержение возражений») и восьмой (XXVI—XXVIII/XXIX? вв., *conclusio*, *Cc* — «заклучение») — пока лишь гипотети-

ческая экстраполяция логики развития всякого целенаправленного творческого процесса, логики функционирования риторического *dispositio*, логики развертывания предполагаемой пропорциональной периодической конструкции (V—XVI и XVII—XXVIII? вв.). Конечно, трудно предполагать с абсолютной уверенностью Средневековой и Новой формаций, однако не пытаться предвосхитить основные тенденции развития музыкального искусства пышнейшей эпохи мы также не имеем права. Футуристический аспект каждой дисциплины, тем более музыкологии, вытекает из ее истории и имеет полное право на существование, хотя бы потому, что подобный ракурс помогает охватить общую панораму развития данного явления и стимулирует (как это ни парадоксально) осознание явлений далекого прошлого.

В настоящем времени, при всех воистину титанических усилиях музыковедов, исследование, например, античного музыкального искусства крайне затруднено вследствие недостаточного количества музыкальных памятников (см. об этом [152, с. 5—6; 260, с. 8; 653, с. 13—15]).

При таком положении вещей необходима некая общая концепция развития европейской музыкальной истории, на основе которой можно было бы более целостно смоделировать процесс музыкального развития той же античности. Среди проб подобного рода (см. [207, 222, 424, 433, 438, 448, 451, 454, 479, 484, 490—492, 502, 503, 509, 514, 519, 522, 525, 527, 528, 653 и т. д.]) отметим очень ценную с научной и эволюционно-методологической точек зрения последнюю работу в этом списке — Е. В. Герцмана. Выдвигаемую этим автором гипотетическую модель музыкальной эволюции в античную эпоху можно дополнить, если соотнести более системно и последовательно Античную и Новую цивилизации. Удивляет параллелизм их развития, отдаленный строго пропорциональным периодом в 24 века. Обе данные цикличности обнаруживают одинаковую масштабную структуру, а именно: делятся на две аналогичные равновеликие (по 12 веков) формации, с одной стороны — на Раннеантичную (XX—VIII вв. до н. э.) и Античную (VIII в. до н. э. — V в.), с другой — на Средневековую (V—XVII вв.) и Но-

вую (XVII—XXIX? вв.). Заранее отметим, что обозначаем каждую из формаций шире справа (конечные координаты) на 1 век, т. е. на уже оговоренную ранее четвертую фазу включения, наложения.

Этапу *exordium* Новой цивилизации (II—V вв.) соответствует аналогичный «нулевой», «прологовый» вступительный этап (XXIII—XX вв. до н. э.) Античной цивилизации. В историко-социальном отношении это период зарождения раннеклассовых государств на острове Крит. Историки называют как раз фазу кристаллизации этого этапа — XXII в. до н. э. — в связи с раскопками г. Кносса на данном острове. Последние начаты в 1900 г. выдающимся английским археологом А. Эвансом, которому посчастливилось открыть монументальный дворец, принадлежащий отмеченному периоду. Этап XXIII—XX вв. до н. э. (конец III тысячелетия до н. э. — эпохи бронзы) в свою очередь есть очередная зона культурно-исторической преемственности античности с цивилизациями древнего Египта, Шумера, Вавилонии, Ассирии, древней Индии и т. д.

Группировка этапов в сравниваемых цивилизациях дает их объединение в следующие периоды: *exordium* + *narratio* + *propositio* — I период, *digressio* + *partitio* — II, *argumentatio* + *confutatio* — III, *refutatio* + *conclusio* — IV. Каждому периоду соответствует определенный тип музыкального мышления в обеих цивилизациях. Первому — предтетрахордовый (для античности) и предполифонический (для Новой цивилизации). Второму — тетрахордовый и соответственно полифонический. Третьему — функционально-тетрахордовый и соответственно функциональный полифонико-гармонический (ср. табл. 2 и 5, графы 3).

Итак, предтетрахордовая (трихордовая эпоха [653, с. 126—146]) соответствует как по своей позиции в периодической модели, так и по протяженности предполифоническому периоду западноевропейского средневековья. Данные периоды включают в себя по три этапа: уже упомянутый *exordium* и два основных: 1) *narratio* (соответственно XX—XVII вв. до н. э. и V—VIII вв.), в пределах которого происходит формирование тематической координации и 2) *propositio* (XVII—XIV вв. до н. э. и VIII—XI вв.). В пределах античного

Таблица 5

Периодическая модель развития античного западноевропейского музыкального мышления (с XXIII в. до н. э. по V в.)

Формация	Номер этапа	Тип (период) музыкального мышления	Фаза (век)				Тип координации (уровень координации)	Тип координируемой музыкальной ткани:
			формирования (1)	кристаллизации (2)	культурной нации (3)	включения (4)		
1	2	3	5	6	Оработка ... (ой) координации ... (ой) монофонии	5	1	6
0 (праэтап)	0	I предтетрахордовый (трихордовый)	— XXIII ¹ —XXII ² —XXI ³ —XX ⁴ <i>Exordium</i> (Ex ¹⁻⁴)				образно-стилевой, жанровый (ой)	монотрихордовый (ой)
I ⁰ (XX—VII/VIII вв. до н. э.)	1	I предтетрахордовый (трихордовый)	— XX ¹ —XIX ² —XVIII ³ —XVII ⁴ <i>Narratio</i> (Na ¹⁻⁴)				образно-стилевой, жанровый (ой)	монотрихордовый (ой)
	2	(трихордово-преодолеваемый, переходный)	— XVII ¹ —XVI ² —XV ³ —XIV ⁴ <i>Propositio</i> (Pr ¹⁻⁴)				тематический (ой)	трихордовый (ой)

1	2	3	4	5	6
Ранне-англичская формация (трихордово-тетраховдая)	3	II тетраховдоловый: модулируемый	—XIV ¹ —XIII ² —XII ³ —XI ⁴	монородовой (1/2—T—T), кварцмодулируемый (ой), ритмический (ой)	тетраховдоловый (ой) хроматизирующий (ейся)
4(0)			<i>Digressio</i> (Dg ¹⁻⁴) —XI ¹ —X ² —IX ³ —VIII ⁴	двуродовой плюс хроматический (ой), полимодулируемый (ой)	
II ^o до н. э. — IV/V в.) Античная формация	5(1)	III функциональный тетрахордовый (полимодулируемый и полиродовой)	—VIII ¹ —VII ² —VI ³ —V ⁴ <i>Argumentatio</i> (Ar ¹⁻⁴) —V ¹ —IV ² —III ³ —II ⁴	функционально-мелодический (ой) разновременной плюс энгармонический (ой)	тетраховдоловый (ой) пикновый (ой)
6(2)				одновременной полиродовой, политоникаль-	

1	2	3	4	5	6
7(3)	IV			ный (ой) пятиступенный (ой)	политетраховдоловый (ой)
8(4)			<i>Conjunctio</i> (Cj ¹⁻⁴) —II ¹ —I ² —I ³ —II ⁴ <i>Rejunctio</i> (Rj ¹⁻⁴) II ¹ —III ² —IV ³ —V ⁴ <i>Conclusio</i> (Cc ¹⁻⁴)	расширенно-диагональной синтетической	

Примечания: 1. Века до н. э. обозначаются со знаком (—). Века н. э. без знака.

2. К графе 5. На каждом последующем этапе удерживается предшествующий тип координации, т. е. происходит процесс непрерывного прогрессирующего суммирования (а также интегрирования). Удержанные типы (уровни) координации не выписываются, но подразумеваются. Выписываются принципиально новые типы координации.

3. Понятие «полиродовой» обозначает одновременное смешение различных родов на одном высотном уровне тетрахрда, а также ладов. Отсюда возникновение феномена «темперации Аристоксена» с одновременным использованием всех шести полутоново-сопряженных ступеней в пределах кварты. (К этапу 6, графа 5).

4. Понятие «политоникальный» обозначает свойство лада, при котором его нетонические ступени могут выполнять тоническую функцию. Подобное переклечение — предпосылка интенсивных модуляций. (К этапу 6, графе 5).

propositio по современным представлениям происходило движение к выбору среди разнообразных ступеневых организаций ангиметонной трихордовой координации с квартовым ладово-опорным остовом. Его структуру обозначим с условным переводом на современную систему мышления от тона *a* вниз как *a—g—...—e*. Данная ладовая конструкция выделилась из множества других моделей как наиболее перспективная, поскольку именно она подготовила качественно новую — тетраховордовую — координацию последующего этапа (*digressio*), связанную с опорой на характернейший для раннеантичной формации исконно греческий «дорийский» род («*a—g—f—e*»). Тип координации на этапе *propositio* Античной цивилизации возможно определить как диатонический, ангиметонный трихордовый.

Для Нового *propositio* (VIII—XI вв.) характерна тесная двусторонняя связь активных процессов ладовой координации (сольмизационная гексахордовая система, система осмогласия) с формированием предполифонической — ленточно-интервальной — координации музыкального мышления. Последняя, несомненно, стимулировала развитие ладовой (ступеневой и интервальной) координации монодии. С другой стороны, интервально соотносимое ладообразование явилось тем необходимым предварительным условием, которое позволило органумной вертикали самостоятельно определиться. Таким образом, и в Античной, и в Новой цивилизациях на этапе *propositio* наблюдаются подобные координационные процессы, касающиеся: 1) предварительной отработки далее основного (на этапе *digressio* — с XIV в. до н. э. и с XI в.) нового типа музыкального мышления (соответственно тетраховордового и полифонического), также 2) оформления основных ладовых координирующих моделей (античной квартовой и соответственно григорианской осмогласной, а также гексахордовой).

На этапе Античного *digressio* (XIV—XI вв. до н. э.) обозначается тетраховордовый, диатонический тип музыкального мышления (вниз: «*a—g—f—e*» или в «ступеневых» древнегреческих обозначениях: «меса—лиханос—паргипата—гипата») с возможными модуляциями на кварту за счет феномена тоникальной равнозначности меса и гипаты («*a*» тождественно по функции устоя

«*e*»: *a=e* или *e=a*). Тетраховордовый характер периода *digressio* на основе изучения первоисточников отмечает Е. В. Герцман: «...смена трихордных ладовых форм на тетраховордные произошла где-то перед Троянской войной, то есть в конце XIV — начале XIII вв. до н. э., так как древний Олимп (создатель архаичной трихордовой энгармоники, предположительно диатонической интервальной структуры. — П. С.) согласно имеющимся свидетельствам жил за два поколения до Троянской войны. Начиная с XIII—XII вв. до н. э. в музыкальной практике древней Греции используют тетраховордовые диатонические образования (1/2 т., 1 т., 1 т.)» (структура обозначается снизу вверх, разрядка моя.—П. С. [653, с. 146]). В цитируемой работе отмечаются наиболее характерные фазы этого этапа — по нашей терминологии кристаллизующаяся («—XIII в.) и кульминирующая («—XII в.). Таким образом, граница качественно нового типа мышления подтверждается и периодической моделью, и суммой знаний по данной проблеме, и сравнительным методом.

Этап *digressio* Античной периодичности связан с необычайно острыми социально-историческими коллизиями. Это эпоха двух походов ахейцев на Трою (XIV в. до н. э.) и Троянской войны (XIII в. до н. э.). Это эпоха наивысшего расцвета ахейских царств (XIV—XIII вв. до н. э.), навсегда прерванного разрушительным завоеванием Микен, Тиринфа и Пилоса дорьянами в XII в. до н. э., это также эпоха гибели ахейской цивилизации XX—XIII вв. до н. э., навсегда утратившей свое политическое и культурное главенство вследствие отмеченного нашествия дорян в XII в. Как это ни парадоксально, именно этот крайне нестабильный и противоречивый в историческом смысле этап явился зоной формирования стабильной квартовой ладовой формулы (условно: «*a—g—f—e*»). Данный «дорийский» (по древнегреческой терминологии) тетраховорд явился такой же ключевой ладовой формулой для ахейцев эпохи Троянской войны, какой через 24 столетия для европейцев XII в. стал широко распространенный «гвидонов» гексахорд. Поразительным параллелизмом также отмечена общая логика модуляционного развития на этапах Античного и Нового *digressio*: в обоих случаях определяется тип модуляции

(мутации — для раннего средневековья) на кварту вверх и вниз.

Сущность античного *digressio* XIV—XI вв. до н. э. также определяется противоречивым процессом расшатывания монотонального тетраходового интонирования. В этом смысле и следует понимать связь с этимологическим смыслом данного термина. В конечном итоге данное «расшатывание» на дальнейших этапах привело к образованию так называемой древнегреческой совершенной системы, построенной по принципу квартового и октавного транспонирования тетрахода средних (тет-

Таблица 6

Модуляционные связи тетраходовых тональных элементов большой древнегреческой совершенной системы							
«Тональность первой степени родства»				«Основная тональность»			
Модуляционно производный тетраход				Основной тетраход			
Тетраход нижних				Тетраход средних			
Гипата	Паргипата	Лиханос	Гипата	Гипата	Паргипата	Лиханос	Меса
<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
<i>h</i>	<i>c¹</i>	<i>d¹</i>	<i>e¹</i>	<i>e¹</i>	<i>f¹</i>	<i>g¹</i>	<i>a¹</i>
Парамеса	Трита	Паранэта	Нэта	Нэта	Трита	Паранэта	Нэта
Тетраход разделенных				Тетраход верхних			
Тетраход, модуляционно и октавно производный от основного				Октавно производный тетраход			
«Тональность третьей степени родства»				«Тональность второй степени родства»			

рахорд соединенных d^1-c^1-b-a в схеме не обозначен) (табл. 6).

Тип координации музыкального мышления на этапе Античного *digressio* можно определить как диатонический (« $a-g-f-e$ ») квартомодулируемый. Кроме этого можно предположить (не на основе реальных исторических свидетельств, которых, к сожалению, нет, а на основе используемого нами сопоставительного метода), что именно в данную эпоху античности (по аналогии с *digressio* Новой цивилизации) происходила активная отработка ритмической координации на фоне достаточно простой и прочной тетраходовой ладовой конструкции.

Главной параллелью между Античным (XIV—XI вв. до н. э.) и Новым (XI—XIV вв.) *digressio* является установление на данных этапах основного качества музыкального мышления, характерного для сравниваемых цивилизаций. Для античности это квартовая тетраходовость, для новой цивилизации — появление собственно полифонии.

На этапе Античного *partitio* (XI—VIII вв. до н. э.) возникает новый — хроматический — тетраходовый ладовый род (условно « $a-ges-f-e$ »). Подобная хроматизация есть закономерный процесс экстраполяции нисходящего «полутонового» тяготения паргипаты в гипату (« $f \rightarrow e$ »), которое ранее укрепляло устой (« e »), на отношение «лиханос → паргипата» (« $ges-f$ »). Нетрудно заметить, что в этом случае паргипата (« f »), имея собственный тяготеющий «полутон», приобретает значение более устойчивой диатонической «ступени», что создает предпосылки и для ее приравнивания, а следовательно, и для более разнообразного модулирования.

Теперь вновь вернемся к параллелям. В Античном *partitio* появляется четкий контраст родовых мелодических структур — диатонической и хроматической. Аналогичный контраст, только на уровне структурно-аккордового консонанса и диссонанса, а также мажорного и минорного трезвучий возникает в эпоху Нового *partitio*. Но самыми удивительными являются соответствия в явлении хроматизации музыкальной ткани на данном этапе. Действительно, появлению античного хроматического рода соответствует *musica ficta* в (XIII) XIV—XVI вв. Первоначально связанный с транспозицией церковных

ладов, далее хроматизм отразил тенденцию к установлению вводнотоновой каденционности (нижний вводный тон — *subsemitonium*) и ее постепенному распространению на серединные участки формы. Именно вводнотонный хроматизм явился главным направляющим фактором в движении к функционально-гармоническому этапу XVII—XX вв., составляя основной нерв («глагол» по Б. В. Асафьеву) Новой музыкальной формации. Аналогичный процесс наблюдается и в античном *partitio*: в пределах этого этапа происходит последовательное накопление различных разновидностей диатонических неустоев (лиханоса и паргипаты), которые заложили основу формированию подчиненных хроматизмов внутри квартового ладового остова по отношению к диатоническим «ступеням»: месе, лиханосу, паргипате, гипате.

Вариантность диатонических неустоев — паргипаты и лиханоса — явилась одной из предпосылок для создания античной целостной функциональной координации мышления на последующем этапе — *argumentatio* (VIII—V вв. до н. э.), которая впоследствии была отражена и обобщена в теории тесиса (абсолютной высоты звуков) и динамиса (различного функционально-ладового смысла этих звуков в различных тетраордах). Понятие динамиса отражено в функциональных терминах — меса, лиханос, паргипата, гипата и др.

При сопоставлении Античного и Нового (XVII—XX вв.) *argumentatio* первым признаком их общности является функциональность — в одном случае мелодическая (функции звуков в тетраорде), в другом — аккордово-гармоническая, включающая в себя, впрочем, и горизонтальные тяготения. Функциональность обозначилась как целостная система мышления на этапах *argumentatio* благодаря накоплению нисходящего (для античности) и восходящего (в большей мере для Новой цивилизации) вводнотонного тяготеющего к диатоническому устою (леймматического) хроматизма. При этом если новая функциональность, возникнув как централизирующая тенденция, направлена на двухмерную (аккордово-вертикальную и мелодико-горизонтальную) координацию музыкальной ткани, то античная концентрирует свое организующее действие исключительно на горизонтали. Отсюда непривычная для европейца Новой

цивилизации тонкость четвертитоновоподобных античных функциональных отношений, «осевших» в качестве нормативной модели в схеме энгармонического рода (основной, аристоксеновский вид — « $a-f-fb-e$ » или 2 т. — $1/4$ т.— $1/4$ т.), появившегося именно в этот период. Включение четвертитоновости в сферу ступеневых отношений, несомненно, эволюционно вытекало из предшествующего неосновного, мелизматического четвертитонового интонирования, связанного с ассимиляцией элементов восточных («азиатских») более древних музыкальных культур.

Таким образом, этап *argumentatio* открывает эпоху функциональности как в Новой, так и в Античной цивилизациях. Общая логика развития в этот период связана с дальнейшей функциональной дифференциацией соответствующей музыкальной ткани (новой полифонико-гармонической и античной монодической). Совпадает степень функциональных взаимодействий противоположных родов и ладов: от сосуществования в последовательности (на этапе *argumentatio*) к существованию в одновременности (с третьей, кульминационной фазы *argumentatio*). Для новой эпохи эта тенденция связана с переходом от сопоставленных форм взаимодействия мажора и минора к интегративным, собственно мажорно-минорным; для античной — в движении ко все более тесному взаимопроникновению и взаимодействию различных родов. Так, ученик Аристотеля (384—322 гг. до н. э.) Аристоксен (354—ок. 300 гг. до н. э.) в своем труде «Гармоника» отмечает: «Привыкшие только к удержавшемуся ныне песнетворчеству, естественно, изгоняют диатонический лиханос, потому что большинство теперешних пользуется, можно сказать, более сжатыми мелодиями. Причиной этого является желание подслащивать; и доказательством этого является то, что они главным образом и большее время проводят в хроме, а когда приходят к энгармонике, то для увлечения слуха приближаются (опять-таки) к хроме» [534, с. 227].

Параллелизмом между третьими периодами является и феномен освоения равномерной темпериции. Для античности это темпериция Аристоксена (IV в. до н. э.), для Новой цивилизации — концепция темпериции Марена Мерсенна [444, 465, 476] (первая половина

XVII в.). В обеих эпохах данное явление отразило необходимость универсального обобщения и одновременного объединения различных ладовых и тональных отношений. Темперация и Новой, и Античной эпох связана также со стремлением ко все более смелой (удаленной, резкой), а в конечном счете ко все более экспрессивной модуляционности. Центробежные тенденции, сходные с модулированием, прослеживались и в предшествующем периоде (II) обеих цивилизаций уже на этапе *digressio*: для системы сольмизации раннего средневековья — это переход из одного гексахорда в другой (т. е. мутация), для античности — это простые модуляции с приравниванием устоев — гипаты к месе и наоборот. Таким образом, прогрессирующее усиление динамики и тональной удаленности (глубины, резкости) модулирования — основная общая тенденция от II к III периоду новой и античной эпох, подготовившая равномерную темперацию (соответственно — двенадцатизвуковую октавную и шестизвуковую квартовую)⁴.

Рассматривая общую логику разветвления каждой из формаций, в крупном плане производную от космических, гелиарных и геобиологических факторов, невозможно не заметить некую ее циклическую целостность и самостоятельность, структуру которой не без основания можно сопоставить со структурой формирования годового земного природного цикла. Сравним, например, полифоникоразвивающуюся Средневековую формацию с годом как своего рода микроформацией. Год как бы является миниатюрной моделью формации, выполненной в масштабе 1:1200. Оба сравниваемых цикла разделяются на 4 равные части (4 времени года — 4 этапа). Причем функциональность этих частей подобна. Так, меровингский этап V—VI—VII в. («зима») — это глубоко скрытый процесс подспудного (иногда бытийного монодического) бытия вокальной полифонии, шире: всего средневекового мирозерцания. Именно эти века

⁴ Учитывая тождественное («квазиоктавное») понимание античным музыкальным мышлением крайних звуков квартового опорного остова, можно говорить о пятизвуковой квартовой темперации, однако, принимая во внимание фактическую нетождественность, кстати, ощущаемую уже в третьем Античном периоде, мы говорим о шестизвуковой квартовой темперации.

связаны с интеллектуально-духовной «спячкой», заторможенностью. «Меровика» — это летаргический сон будущей Средневековой полифонической культуры V—XVI вв., эпоха подспудной духовной жизни средневекового общества. «Каролиника» VIII—X в. в русле намеченной канвы сравнений — это «весна», возрождение духовной и интеллектуальной жизни позднеантичного Западного мира.⁵ Совершенно не случайно эту эпоху называют «каролингским ренессансом». Для вокальной полифонии Средневековой формации это рождение, движение, прорастание. Романско-готический этап XI—XIII в. («лето») — момент ее активного развития. Модально-ритмическая организация контрапункта перекликается с лаконичным и монолитным романским архитектурным стилем, а мензуральная — с собственно готическим — богато декорированным, напряженным, устремленным и причудливо изломанным. Наконец, этап раннего и зрелого Ренессанса (XIV, XV, XVI вв.) — это «осень» для полифонического мышления *ars antiqua*. Средневековая лейтготика, умирая и уступая место новому, ренессансному, консонантно-опорному принципу контрапунктической организации, приносит богатейшие плоды в лице постготической франко-фламандской школы. Исконно характерные готические полифонические хитросплетения, выросшие из звериного орнаментального мышления меровингского этапа, приобрели зрелую имитационно-каноническую форму и полнокровную гармонико-хоровую оболочку.

Итак, франко-фламандская школа XV—XVI вв. — зрелый («осенний») плод развития всей Средневековой музыкальной формации в целом. Подобную логику по отношению к центральному типу мышления можно вскрыть на любой из рассмотренных формаций. Можно также сравнивать процесс объединения 4 этапов с итоговой «акцентностью» на последнем с 4-годовым «високосным» пульсом в земной природе. Акцент-напряжение на четвертом хроноэлементе отражен и в римановской схеме метрических функций [358]. Первый четырех-

⁵ По отношению к гетерофонной полифонии Античной цивилизации каролингско-оттоновский этап знаменует собой возрождение полифонического мышления, его перераспределение из области вокально-инструментальной (пение — аккомпанемент) в вокальную.

такт им описывается следующим образом: $\bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4}$. Таким образом, 4-й ренессансный этап переключается с самым тяжелым 4-м тактом, обнаруживая парадоксальную родственность музыкально-метрическому микрокосму. Шире римановская схема ($\bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{8}$) переключается с логики чередования четных (ренессансных) и нечетных (неренессансных) этапов в пределах данной цивилизации. XX в. в этом смысле воспринимается как начало ренессансного (6-го) этапа, соответствующего XIV в. (*ars nova*).⁶ Думается, что циклический характер закономерностей музыкального (шире: социокультурного) развития проявляется вследствие некоторых объективных космоастрономических процессов. Непрерывный акт формирования музыкального сознания человечества развивается в соответствии с этими процессами. Подчеркнем, что речь идет не о некоей определяемости свыше по отношению к содержанию общего музыкального эволюционного процесса, а лишь о внешней — формирующей — роли воздействующих космобиологических циклов по отношению к этому процессу — спонтанному, непрерывному, единому.

Наблюдая за общим процессом развития музыкального мышления на протяжении Античной и Новой цивилизаций, постараемся сформулировать его основные логические вехи.

1) Зарождение, выделение, кристаллизация и расцвет (кульминирование) тетрахордовой (долговременной) координации (раннеантичная формация, т. е. 1—4-й этапы, см. табл. 4).

2) Постепенный распад тоникально-централизованного тетрахордального принципа мышления. Этот процесс осуществлялся, во-первых, через все более развитую модуляционность, расшатывающую внутреннюю тетрахордовую функциональную структуру «меса—лиханос—паргипата—гипата» и* сли в а ю щ ю

⁶ В русской удожественной истории Н. А. Бердяев, например, также выделяет ренессансные «островки», отмечая, что «элемент ренессансный у нас только и был в эпоху Александра I (XIX в. в этом смысле соответствует XIII по функциональности нулевой фазы как проторенессансная эпоха — П. С.) и в начале XX века» [99, с. 63].

тетрахорды в иные структуры, а также политоникализирующую, децентрализующую музыкальную ткань за счет своей активной отстрочечной природы. Во-вторых, через пикционность, энгармонику, «разъедающую» тоникальный тетрахорд не извне, как модуляционность, а изнутри. Это «разъедание» заключалось в создании персональных вводных тяготений (как правило, нисходящих, истинно греческих) к каждой ступени тетрахорда, в результате чего они уравнивались в «тоникальных правах». Этот внутренний децентрализующий процесс, аналогичный отклонению Новой цивилизации, создавал предпосылки для внешней, модуляционной децентрализации и разрушительно действовал параллельно с модуляционностью, а точнее сказать, совместно с ней по принципу взаимовозбуждения (спонтанных прямых и обратных связей). Таким образом, 5—8-й этапы Античной цивилизации — это противоположный процесс по отношению к этапам 1—2—3—4-му (Античная формация).

3) Далее — на Средневековой формации (этапы 1—4-й), музыкальное мышление переходит в иную плоскость: завоевания контрапунктической (долговременной) координации, завоевания исключительно долгого, медленного и последовательного, завершившегося совершенной гармоничной во всех своих элементах полнозвучной, роскошной, сочной ренессансной полифонией. Четвертые этапы обеих цивилизаций увенчиваются расцветом специфического для них принципа мышления, а точнее сказать — максимально ясным и гармоничным его выражением.

4) Наконец, 5—8-й этапы (Новая формация) — это, подобно соответствующим этапам античности, постепенное разложение коренного, долговременного принципа координации, в данном случае — полифонического. Характерно, что на данных этапах резко возрастает роль инструментального интонирования, являющегося ничем иным как «инструментом расшатывания» и разложением (употребляю эти слова в объективном, не ругательном смысле) ранее созданной гармоничной системы долговременного мышления — будь то тоникальная тетрахордальность или вокальная полифония. Инструментализм выступает в качестве мощного эволюционного рычага, «локомотива музыкальной истории».

Вначале (в нашей системе — на 5-м этапе обеих цивилизаций) он, казалось бы, чрезвычайно стимулирует развитие музыкального мышления: способствует его тотальной и структурной централизации (а также оркестрово-тембровой самоцентрализации). Особенно показательна здесь вторая, кристаллизующая фаза этапа *argumentatio*. Но уже на следующем — 6-м — этапе обеих цивилизаций (*confutatio*) инструментализм из стимулятора основной долговременной координации музыкального мышления превращается в ее активного разрушителя.

Этап *confutatio* — это в какой-то мере депрессивные состояния, наступившие вслед за 5-м этапом инструментальной стимуляции. Именно подобное — разрушительное — начало видели в инструментализме и Платон, и Плутарх, и Афиней, и Боэций, и «Псевдо-Плутарх» и далее, в эпоху Новой цивилизации, христианские мыслители, отцы церкви. Еще раз приоткроем страницы напряженнейшей битвы между уходящей музыкальной идеологией Античной цивилизации (*conclusio*) и рождающейся Новой (*exordium*). Приведем характерный фрагмент эпохи христианской антики, где одно из орудий разрушения музыкальной античной этической системы (развитый инструментализм) было видно представителям новой эпохи более чем ярко. «Пусть послушают это те, кто у себя дома вместо евангелия держит флейты и кифары..., — проповедовал Василий Кесарийский (ок. 330—379 гг.), — у тебя украшенная золотом и слоновой костью лира лежит на некоем высоком жертвеннике, словно бесовский идол. И вот какая-нибудь злосчастная женщина вместо того, чтобы выучиться пряхь, по господскому принуждению отдается на выучку к сводне, которая своим телом послужила в свое время распутству, а теперь учит этому делу женщин помоложе. Вот эта рабыня выходит с лирой, ее руки обнажены, выражение лица развязно. Все собрание гуляк поворачивается к ней; к ней устремляются все глаза, все уши прилежно ловят мелодию; утихает беспорядок, умолкает смех и состязание в непристойностях — все в доме безмолствует под действием сладострастных звуков. Но тот, кто молчит там, не будет безмолствовать в божьей церкви и не прислушается к слову евангелия, и это по-

нятно — тот самый враг, который там велит молчать, здесь учит шуметь. Жалкое это зрелище для целомудренных глаз: женщина не с веретеном, но с лирой в руках, на глазах не у мужа, но у чужих людей, поет не псалом, песнь веры, но похотливые напевы! Кифаристки налагают свои руки на струны, словно на основу, и торопливо снуют туда и сюда плектром, как челноком, но произведения этих трудов не увидать! В самом деле в конце трудов, необходимых для жизни, мы имеем перед глазами их произведение, как то: в столярном ремесле — скамью, в плотницком — дом, в кораблестроительном — судно, в ткацком — плащ, в кузнечном — меч, а в праздных забавах, каковы искусства играть на кифаре, или плясать, или дуть во флейту, вместе с окончанием действия исчезает и само произведение. Поистине, как сказал апостол, «конец трудов их — погибель» <...> Я говорю об этом по необходимости, обращаясь к тем не в меру изнеженным людям, которые либо ежедневно, либо по тем дням, когда находят повод повеселиться, какую-нибудь свадьбу или пирушку, с крайним рвением предаются звукам флейт и кифар» [557, с. 102—103].

Воистину изменчив лик инструментализма от 5-го к 6-му этапам обеих цивилизаций: от показателя развитости, высокой степени самостоятельности музыкального мышления и его высочайшего эмоционально-образного богатства на стадии *argumentatio* к индикатору разложения основ долговременной координации музыкального мышления.

Современный инструментализм в качестве одной из своих ветвей явно имеет тенденцию к самодовлеющему развитию как бы «во имя себя самого», тенденцию все большей «имманентизации». Причем на предшествующем, 5-м этапе целенаправленное стремление к выработке собственного ассоциативного музыкального языка было глубоко прогрессивным явлением (теория риторических фигур в этом смысле была «вспомогательными лесами» в этом процессе), поскольку все строилось на связи с живой человеческой эмоцией, с конкретными зримо или вербально воспринимаемыми художественными реалиями той эпохи (драматический театр, опера, поэзия, литература, мифологические и

библейско-евангелиевские источники, живопись, скульптура, архитектура, хореография и т. д.). Соки жизни буквально взрастили инструментализм от Андреа Габриэли до Рахманинова. Инструментальное начало стало вполне самостоятельным со своим богатым и развитым языком. И вот диалектический парадокс: из средства выражения человеческого чувствования и сознания инструментальное мышление превращается в грозного диктатора своих собственных внутренних, внечеловеческих, внеэмоциональных проблем.

Характерная образная черта инструментализма XIX в. — особая пронизанность теплом человеческих эмоций, трепетом живого чувства; конструктивная черта — опора на коммуникативнейшую тонально-гармоническую систему координации. Лик авангардного инструментализма XX в. в своих крайних проявлениях античеловечен, страшен, разрушителен. «Даже для изоциренной публики четырех электронных композиций было больше чем достаточно». «Зал опустел, остались только немногие, но и они уже не имели сил ни аплодировать, ни свистеть». «Было это так, как-будто откуда-то из царства минералов, наверх, в мир людей поднимались звучащие снаряды. Казалось, что металлы поют, что технические формы сами становятся звуками» — такова реакция современников на страшные антигуманизирующие мутации инструментализма 50-х годов [289, с. 196].

Инструментализм в период вторых формаций обеих цивилизаций в одной из своих тенденций не только «разъедал» основной долговременный конструктивный каркас музыкального мышления (тоникальная тетракордальность, консонантная полифония), но и ранее (на первых формациях) соответствующую этому каркасу строгую, сдержанную, этицированную духовную и а д стройку. Постараемся подтвердить это хотя бы на примере характерного фрагмента труда И. Шлютера [177]: «Преимущественно в трагедиях, при исполнении которых искусства муз соединялись для наиболее общего влияния, требовалось и, наверное, достигалось облагораживание (*Katharsis*) страстей посредством поэзии и музыки. Это значение музыка сохранила до тех пор, пока, одновременно с паде-

нием национальной и политической жизни, отдельные искусства не отказались от общего союза и строгого надзора, и стали стараться блистать сами для себя <...> Игра на цитре и флейте на публичных музыкальных состязаниях старалась заслужить ... массы, жаждущей забавы, тогда как размышляющему греку отдельное искусство виртуозов казалось не свободным, если оно не

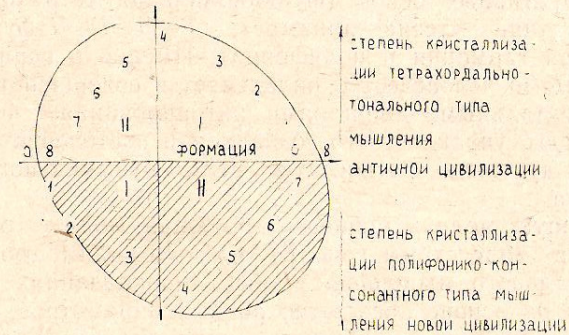


Рис. 6. Схема параллелизма в эволюции основных типов музыкального мышления для Античной и Новой цивилизаций: I — центростремительные формации, II — центробежные; 0—8 — номера этапов. Штриховка — зона Новой цивилизации

было поддерживаемо другими талантами и ловкостью. Простой и строгий характер древней музыки скоро должен был уступить нововведениям, льстившим чувственности массы... Платон в особенности хулит, кроме смешивания различных родов стиля в сочинениях, отделение музыки от поэзии, так как она «дает мелодию без слов» и этим совершенно предоставлена непрочному управлению чувством и становится все более и более чуждою своему первоначальному этическому назначению» [с. 4].

В данном случае речь идет о 6-м этапе (IV в. до н. э., соответствующий приближающемуся XXI в.) и об антиэтицирующей опасности инструментализма. Конструктивный и духовный аспекты музыкального мышления развиваются в определенной связи, и понятия «созидание, центростремительность» (1—5-й этапы) и «разру-

шение, «центробежность» (6—8-й этапы) в одинаковой мере к ним приложимы. Момент внешнего кризиса наступает на 6-м этапе, т. е. несколько позже (на один этап), чем совершается внутренний поворот (с 5-х этапов) к децентрализации, парадоксальным образом сочетающийся с внешним расцветом музыкального мышления (5-е этапы) и с предельной централизацией его конструктивных основ (функциональная тетрахордальность типа «тесис—динамис»; $T-S-D-T$ -функциональная гармония и полифония). Именно в период *argumentatio* человечество овладевает в совершенстве инструментальными средствами интонирования, которые начинают управлять его сознанием и постепенно затемняют духовную, этическую цель музыкального искусства.

Общую модель процесса эволюции можно отобразить в виде схемы (рис. 6). Как мы видим, эволюция музыкального мышления в обеих цивилизациях развивается на основе абсолютно разных параметров, в разных измерениях: одномерное — тетрахордальное и трехмерное (мелодия, гармония, полифония) — полифоническое. Одномерность тетрахордики есть координата горизонтального мелодического мышления, предположительно организованного квартовым объемом на 1-м и 2-м этапах, когда трихордовая основа стремилась к выявлению квартовой рамки. Далее, на 3-м и 4-м этапах квартовый биустой выполнял роль уже не объемного отграничителя, а тоникального. Объем устоевой кварты перекрывался, но сам ее каркас оставался непреложным опорным элементом, вокруг которого организовывалось все интонирование. Трехмерность полифонии определена, как мы уже говорили а) временной горизонтальностью разворачивающихся мелодических линий, б) их гармоническим вертикальным сопряжением и в) третьей координатой — контрапунктическим взаимодействием голосов. Музыкальное мышление Новой цивилизации прошло следующие ступени от одномерности к трехмерности: а) монодийная одномерность (1-й этап), б) интервально-гармоническая двухмерность раннего, параллельного органаума (2-й этап), в) вертикально-дисгармоническая полифония, т. е. дисгармоническая трехмерность (3-й этап) и, наконец, г)

вертикально-гармоническая (консонантная) полифония, то есть гармоническая трехмерность (4-й этап).

Разницу в мышлении обеих цивилизаций исследователи подчеркивают как непреложный факт: «В первых христианских гимнах если и сохранились остатки старогреческих мелодий, то пение, преобразованное Григорием, было по своему равномерному движению положительно противоположно тонкому характеристическому расчленению греческих ритмов. Все, что оно имело общего с греческою, как и со всей старой музыкой, было только одноголосие, сосредоточение всех голосов в унисон ... Только введением гармонии, на которой основана вся сущность новейшей музыки, она была совершенно освобождена от античных начал. Весьма справедливо замечает Кизеветтер, что именно греческая система, которую Гукбальд и Гвидо принимают за основание, мешала свободному развитию музыкального искусства, что «новая музыка развивалась по мере своего удаления от навязанной ей греческой системы» [177, с. 8].

Однако при всех различиях между системами мышления обеих цивилизаций невозможно не увидеть черт преемственности между ними. Может показаться парадоксальным утверждение, что вся $T-S-D-T$ -функциональная система Новой Европы вышла из функциональности древнегреческого диатонического («дорийского» — $a-g-f-e$) рода. Однако в этом тезисе есть свое рациональное зерно. Действительно, квартовоосновной, плагальный лад $a-g-f-e$ с опорой на нижний тон e , замыкающий типично древнегреческое нисходящее поступенное интонирование (как тенденцию, отраженную в данной ладовой схеме), явился основой для многочисленных квартовоосновных монодийных плагальных ладообразующих систем последующего времени. Дальнейший этап — доминантовые лады, в которых мелодический древнеплагальный процесс (т. е. процесс нисходящего вводнотонного разрешения, по Е. А. Пинчукову [339—341], например, паргипаты f в гипату e) нашел функционально-аккордовую интерпретацию.⁷ В

⁷ Е. А. Пинчуков отмеченный процесс называет плагальным [339, с. 7], при этом специально оговаривая свое понимание плагальности как нисходящего вводнотонного разрешения. Мы этот гармонический феномен будем называть древнеплагальным.

работах Е. А. Пинчукова рассматривается происхождение гармонической функциональности испанского доминантового лада («андалусийского плагального лада» — см., например, [339, с. 16—23]) как результат скрещивания квартоосновных монодийных древнеплагальных функциональных закономерностей с трезвучно-ленточным барре-гитарным способом их усиления (в сочетании с педалями). При этом отмечается связь с древнегреческим «дорийским» диатоническим ладовым мышлением:

Древнегреческий дорийский тетрахорд	$a g f e$
Андалусийская прогрессия	$e^1 d^1 c^1 h$ $c^1 h a g i s$ $a g f e$

Автор рассматривает преобладание диатонической энгармоник «древнего» Олимпа ($h-a-f$) с последующим монодийным плагально-квартоосновным ладовым мышлением, подготовившим, в свою очередь, гармоническую функциональность народного инструментально-гитарного многоголосия Иберии (испанского доминантового лада). Последняя же уже вписывается в гармоническую $t-s-D-t$ -функциональность натурально-гармонического минора Новой цивилизации. Вся разница в том, что доминантовый лад останавливается, выражаясь традиционными категориями, на мажорном доминантовом трезвучии как на тонике (в $a-moll$ на трезвучие $e-gis-h$). Но ведь подобный полукаданс или «фригийский каданс» — явление, достаточно распространенное в Западной Европе XVI—XX вв. Разница столь характерного для барочно-романтического мышления фригийского оборота, завершенного на гармонической (мажорной) доминанте с гармоническим стилем фламенко (андалусийской прогрессией), 1) в мыслимом предположении разрешения в первом случае в отличие от второго и 2) в другой ступеневой теоретической характеристике фригийского оборота (табл. 7).

Из приведенной сравнительной таблицы видно, что андалусийская прогрессия выполняет роль промежуточного посредствующего звена от монодийной функциональности Античной цивилизации к аккордово-гармони-

ческой функциональности Новой цивилизации. Данная прогрессия имеет общность с древнегреческим дорийским тетрахордом. Эта общность, с одной стороны, в древнеплагальном характере ладовых систем. При этом понятие древнеплагального лада включает, помимо нисходящего вводнотонного тяготения, кварто-

Таблица 7

Сравнение функциональности элементов различных ладовых систем

Функциональное явление	Функциональная характеристика			
	a	g	f	e
Древнегреческий тетрахорд (дорийский древнегреческий лад)	меса «ступени»: IV	лиханос III	паргипата II	гипата I
Андалусийская прогрессия (испанский доминантовый лад)	трезвучие $a^1-c^2-e^2$ ступени: —IV	трезвучие $g^1-h^1-d^2$ III	трезвучие $f^1-a^1-c^2$ II	трезвучие $e^1-gis^1-h^1$ I
	тоника скрытый центр: $t-IV$			тоника- окончание (финалис) $T-I$
Фригийский оборот на полукадансе (натурально-гармонический минор)	трезвучие $a^1-c^2-e^2$ ступени: I	трезвучие $g^1-h^1-d^2$ VII _{нат}	трезвучие $f^1-a^1-c^2$ VI _{нат}	трезвучие $e^1-gis^1-h^1$ V _{гарм}

вый битоникальный остов, где верхняя — IV степень остова (в обоих случаях ее можно называть месой, только в первом она представлена одним тоном — a — во втором «резонансно» усилена трезвучием $a-c-e$) есть тоника — (скрытый) центр (tIV), а нижняя — I степень остова (гипата) есть тоника-окончание, тоника-финалис. Тоника-центр, или верхняя тоника, тоникальна в смысле своей «нулевой» напряженности по отношению к другим ступеням (и особенно к I), благодаря чему она является точкой отсчета для оценки функционального напряжения других ступеней. Тоника-финалис,

или нижняя тоника, тоникальна в смысле ее опорного значения при завершении. Ни та, ни другая тоника не являются абсолютными как тоника классической гармонической системы Новой цивилизации, совмещающая в себе свойства конструктивного центра и финалиса. Верхней тонике (месе, $t-IV$) «не достает» статуса заключительной опоры, нижней тонике (гипате, $t-I$) не достает статуса «вненапряженного, напряженно-нулевого» центра ладовой системы. В результате мы констатируем (это другая сторона общности древнегреческой и андалусийской древнеплагиальных систем) их битоникальность, расщепление тонической опоры на две точки ладового пространства. Впрочем, подобная двойственность как античный рудимент характерна для субдоминанты (SIV) классической тонально-гармонической системы. Действительно, для нее свойственны тоникально-оспаривающие тенденции, поскольку классический автентоцентризм вызывает явление подчинения тоники (I) субдоминанте (IV) в ситуации ее излишнего укрепления (за счет выдерживания или усиления субдоминанты побочным, «отклоняющим» аккордом).

Вспомним игру опор, основанную на древнем битоникальном балансировании между тоническим и квазитоникальным субдоминантовым трезвучиями хотя бы в начале Шестой сонаты Бетховена (8-й, субдоминантовый такт «спорит» с тоническими 1, 5, 6-м тактами, и этот «спор» усугубляется еще и тем, что претендующая на тоническую функцию субдоминанта появляется в «каденционно-тоникальном» 8-м такте).

На том же битоникальном эффекте основана функциональная завязка начала его Первой симфонии, главной партии I части Патетической сонаты, *Largo e mesto* Седьмой (тт. 1—9-й) и т. д. Квартетовая битоникальность, как это ни парадоксально, — основа классического функционального мышления вообще. Примеры тому — высшая тонико-доминантовая драматургия старосонатной, старинной двухчастной, сонатной, рондо-сонатной, фугированной и других форм. И в Античной, и в Новой цивилизациях основой функционального движения является процесс «спора» двух тоник. В античности это плагальное отношение тоник — неосновной (месе) и основной (гипаты), имеющей свой исконный

древнейший нисходящий (плагальный) вводный тон ($f \rightarrow e$: тяготение паргипаты в гипату). В Новой цивилизации — это тоникализация субдоминанты в локальных функциональных последованиях и тоникализация доминанты на уровне функций высшего порядка.

Испанский доминантовый лад связан с $T-S-D-T$ -гармонической системой так же тесно, как и с античной, выступая в качестве своеобразной синтетической модели обеих ладовых культур. Связь с $T-S-D-T$ -системой проявляется в общности бытия функционального процесса (об этом мы уже упоминали) при различной эстетике заключительного кадансирования. Достаточно «функционально переписать» андалусийскую систему следующим образом (рис. 7).

Далее в качестве специфической черты андалусийского лада следует признать остановку на гармонии $e-gis-h$ (на гармонической доминанте в классической

The figure consists of a musical staff at the top showing a sequence of chords in G major: G, G, G, G, G, G, G, G. Below the staff is a table comparing the functional systems of Andalusian and Classical music.

андалусийская функциональность	$t(IV)$	III	II	$t-I$	VII	VI	V	$t(IV)$	тональность е андалусийский
классическая функциональность	t	VII _n	VI	D _r	L	III	II	t	тональность а-та-л-лату-рально-гармонический

Рис. 7. Функциональное переосмысление андалусийского лада

функциональной интерпретации) в конце (а часто и в начале) характерным свойством данной ладовой системы. При учете этого отличия становится ясна большая степень общности, тем более поразительная, что обе данные столь близкие системы формировались, казалось бы, абсолютно разными путями (древнегреческая до-рийская основа андалусийской ладовости и мучительная полифоническая предыстория классической). Парадокс данного сходства в некоторой мере будет снят, если предположить, что не дошедшая до нас народная фольклорная культура средневековья нитями преемст-

венности связана с музыкальным мышлением античности [48, р. 8; 49, с. 78; 202, р. 124] с отмеченной наиболее «демократичной» — диатонической — его формой, организованный древнегреческим дорийским (древнеплагальным битоникальным) тетрахордом или близкими квартовыми структурами. В свою очередь, идущий из античности средневековый фольклор исподволь функционализировал культовую полифонию, а наиболее активно в тот период, когда она созрела для этого в структурном отношении, т. е. с XV в., когда она приобрела консонантное качество вертикальной координации.

Для древнегреческого музыкального мышления характерна квартовая система из двух тонок (меса «а» — автентическая тоника, гипата «е» — плагальная тоника). При главенстве одной из них возникал соответствующий лад: при «а» — автентический, при «е» — плагальный, для него наиболее типичный. Античное музыкальное мышление явилось далеким истоком функционально-гармонического мышления барочно-романтического этапа. Проводником древнегреческой ладовой системы мышления (диатонической формы $a-g-f-e$ и хроматической $a-ges-f-e$) явилось народное и профессиональное инструментальное мышление, которое поддерживалось деятельностью актеров, жонглеров, фокусников эллинизма и далее средневековых мимов, опять-таки жонглеров, морескьеров, скоморохов, менестрелей вплоть до мейстерзингеров.

Неразрывная связь с пластическим действием вырабатывала активную не только ритмическую (эвритмия — упругая ритмическая равномерная пульсация, аксиома древнегреческого мышления — является аксиомой и нашего века), но и ладовую функциональность. Диатоническая и хроматическая тетрахордальные формы, взаимодействующие при равенстве мес и гипат, явились той «вечной» функциональной основой, которая до сих пор сохраняет свое организующее значение в разнообразных формах усложненного фригийского оборота. Не исключено, что инструментализм античности положил начало отработке характерной барочной хроматической формулы $a-(gis)-g-fis-f-e$ (*passus duriusculus*). Последовательность $a-g-ges-f-e$ (взаимодополняющая комбинация диатонического и хроматического ро-

дов) вполне могла существовать по крайней мере с эпохи Платона (с IV в. до н. э.), хулящего смешение «всего со всем», в том числе и различных родов. Она присутствует в упрощенной или усложненной формах в эпоху барочного хроматического *basso ostinato*, имеющего свои ближайшие корни в светском лютневом ренессансном мышлении. Можно выдвинуть предположение, что $T-S-D-T$ -функциональность только в ее гармонической форме есть завоевание барочно-романтического этапа и что она, понимаемая широко как система дифференциации устоев и неустоев, мелодически существовала в рамках инструментального (более ладово subordinированного) мышления по крайней мере с античности. Инструментализм всегда был проводником широко понимаемой мелодической $T-S-D-T$ -функциональности, ибо вне ее невозможно (по крайней мере в рамках западноевропейского мышления, например) представить ни упругость, ни высокую степень синхронности, ни быстрых народных, ни профессиональных жонглерских танцев.

Когда Западная Европа стала активно осваивать чисто инструментальное интонирование на заре барокко, тогда уже гармоническая $T-S-D-T$ -функциональность «окольцевала» музыкальную ткань.

Можно понимать гармоническую $T-S-D-T$ -функциональность широко, как более или менее стабильную ролевую дифференциацию аккордики по трем группам. При этом опорные аккордовые комплексы есть «тонические», а неопорные комплексы есть система подразделения на активные («доминантовые») и пассивные («субдоминантовые»). При таком понимании « $T-S-D-T$ -функциональность» или трехферная функциональность существовала ранее конца XVI в. в области инструментального аккордо-образуемого мышления.⁸ Например, в эпоху *Ars nova*, когда утвердилось лютневое музицирование, распространившееся в XIV в. из Испании и Сицилии. В XVI и XVII ст. расцвет лютневого музицирования был одной из причин формирования

⁸ Аккордообразование могло происходить стихийно, т. е. путем естественного наложения последовательного звучания различных струн, и специально, т. е. за счет продуманного комбинирования аккордов.

гармонической $T-S-D-T$ -функциональности в традиционном, узком ее понимании.

Говоря о гармонической и мелодической $T-S-D-T$ -функциональности в широком смысле (включающем в себя и традиционный узкий), выдвинем гипотезу, что таковая существовала тогда, когда в этом была социокультурная необходимость. В свете этой гипотезы венская классическая школа имела отточенный функционально-гармонический стиль не столько оттого, что пришла к нему эволюционно, сколько оттого, что классицистская эстетика требовала такой отточенности и регламентации во имя центрального единого плана композиции, во имя ее стройности и ясности. Модели $T-S-D-T$ -централизации издавна существовали в Вене в сфере многоликого по интонациям, но неизменно ясного по гармонической логике народного инструментального музицирования. Во все эпохи существовали в одновременности разные музыкальные языки — официальный (разделявшийся на культовый и светский) и неофициальный, народный. Первый тяготеет к условности, второй — к простоте, непосредственности, $T-S-D-T$ -ясности (монодической или гармонической). В периоды широких демократических движений или социальной демократизации народный музыкальный язык оказывает активное воздействие на официальный, заметно проясняя его в структурном и функциональном отношениях. Речь, конечно, идет об одной из тенденций — ведь хорошо известны противоположные примеры инструментального фольклора, достаточно специфического в гармоническом и синтаксическом смысле. Однако в любом случае народная инструментальная танцевальная музыка, птавшая искусство жонглеров обеих формаций, являлась средой $T-S-D-T$ -функционирования в самом широком смысле, проявлявшегося в различных фактурных формах (монодия, гетерофония, гомофония, взаимодействие). Непроходимой грани между музыкальным мышлением обеих цивилизаций нет. К этому следует добавить факт огромного влияния античной музыкальной теории на Новую цивилизацию.

Постараемся далее выстроить хотя бы в самой грубой форме логику процесса эволюционирования античного музыкального мышления на основе последних дан-

ных по этой проблеме. Можно выделить следующие моменты в этом процессе:

1) Дотоникальное интонирование различного диапазона.

2) Тоникальное бесполутоновое интонирование узкого диапазона.

3) Тоникальное бесполутоновое интонирование широкого диапазона (до октавы и более).

4) Тоникальное интонирование с полутоновым (нисходящим) тяготением к тонике с сокращением диапазона (до кварты-квинты).

5) Битоникальное интонирование в пределах тоникальной квартовой рамки с преобладанием одного из устоев: а) за счет полутонового тяготения к нему (для древнегреческой музыки — нисходящего, для восточной — также восходящего) и б) вследствие стремления нижнего устоя к финалисной функциональности.

6) Аналогичное, битоникальное интонирование с расширением диапазона за счет введения верхних ступеней к опорному тетраорду. Можно предложить, что древняя энгармоника древнего Олимпа ($h-a-f$) как раз является структурой, сформированной на базе твердого квартового остова ($a-e$), стабилизирующего столь напряженную интонацию мифического сына Марсия (создателя номов в честь богов, а также «колесничного» нома, искусного авлетиста).

7) Интонирование того же типа с дальнейшим расширением диапазона иным, более сложным путем: за счет слитного соединения тетраордов в гептатонику или раздельного их соединения в октавный ряд. Данная стадия базируется на предыдущей (это общий принцип развития ладового мышления). Неупорядоченное прибавление прилегающих к тетраорду ступеней привело к упорядочению этого процесса в явлении присоединенного тетраорда.

8) Создание хроматического и энгармонического родов внутри основного тетраорда. Последний способствовал пикнонному делению внутреннего тетраордального объема, а в конечном счете оба рода привели к образованию дополнительных нисходящих вводных хроматизмов к ступеням тетраорда. «Тоникализация» внутренних ступеней тетраорда на базе этого процесса [653].

Временное сужение диапазона в связи с концентрацией мышления на отмеченных внутритетрахордажных ладовых процессах.

9) Усиление предшествующего пантоникализирующего процесса, приведшее к активному разнообразному модулированию с приравниванием любой из ступеней тетрахорда, с одной стороны, укрепленных, а с другой — автономизированных вводным («отклоняющим») хроматизмом. Вновь расширение диапазона на основе отмеченного разнообразного модулирования.

10) Синтезирование с восточными системами мышления (эпоха эллинизма), в частности с арабским «восточным» принципом квартовой равноправной (дважды вводнотоновой) битоникальности:

$$\begin{array}{ccc} a \leftarrow & gis & f \rightarrow e \\ IV & & I \end{array}$$

Временное сужение диапазона в связи с внутренними поисковыми процессами ладового синтеза. Возникновение практической темперационной системы:

$a \leftarrow gis$	g	$ges \rightarrow f$	$\rightarrow e$	
меса	арабский лиханос	дорийский диатонический лиханос	хроматический лиханос	паргипата
				гипата

Последняя подтвердила ранее теоретически созданную темперационную систему Аристоксена (IV в. до н. э.) подобно тому, как практическая темперация И.-С. Баха [412] подтвердила теоретические расчеты М. Мерсенна (1588—1648).

11) Активная инструментализация существующей интонационной системы, благодаря чему вновь происходит расширение диапазона, причем довольно значительное (до трех октав).

12) Дальнейшая инструментализация. Развитие издавна существующей элементарной формы бурдонного двуголосия (сольная игра на древнегреческом двойном авлосе: авлетика, античные дуэты авлоса и кифары и т. д.) до более сложных форм в период расцвета ансамблевого инструментального музицирования эпохи эллинизма (гетерофония с постепенным возрастанием параллельно идущих голосов). Этому способствовала

эстетика античного эвритмического мышления с характерным для него четким равномерно пульсирующим метром. В этих условиях инструментально-ансамблевая вертикаль «набиралась» не по принципу сочетания контрастно-ритмических самостоятельных мелодических линий (который откристаллизовался лишь на романско-готическом этапе), а на основе консонантно-созвучного параллелизма. В таких условиях возникал стихийный консонантно-созвучный склад, не проецируемый, однако, на вокальную музыку, остающуюся вплоть до конца VIII в. одноголосной.

Последний, 12-й момент эволюции античного музыкального мышления продолжается уже в условиях Новой цивилизации, наиболее ярко проявляя свои тенденции с XIII в. в практике как испанской лютневой игры, так и гитарной. Лютня распространилась по странам Западной Европы в «бродильном» XIV в., гитара — ровно через три века (XVII в.). Вся логика развития функционального процесса (см. моменты 10—12) способствовала формированию *musica ficta* (т. е. вводнотонного хроматизма) в сфере вокальной полифонии XIV в. Воздействие лютневого консонантно-аккордового мышления, возможно, есть процесс вторжения древнего инструментального мышления, сквозным образом развивающегося в Испании, находящейся под влиянием греко-византийской культуры (со II по XI в.).

Западная Европа XIV в., озаренная живительным светом *Ars nova*, перестраивала свое узорчатое, замысловатое, гармонически плохо согласованное полифоническое готическое мышление на новый, аккордово-гармонический лад. Этот процесс испанского и сицилийского лютневого вторжения сначала затронул лишь область инструментального светского музицирования. Далее вводнотоновая функциональность (*musica ficta*) охватила светскую вокальную музыку и от нее перешла на церковную, в течение XV—XVI вв., сделав ее соответствующей строгому письму в вертикально-гармоническом отношении и каденционно-вводнотоновой, центростремительной в функциональном отношении.

Отметим, что лютневого и гитарного вторжения бы не произошло, если бы для этого не созрели не только социокультурные условия, но и собственно музыкаль-

ные. Искусство трубадуров, труверов и миннезингеров, народная городская и студенческая песня, искусство морескьеров и жонглеров — все это изнутри подготовило ассимиляцию испанского инструментализма.

В самом широком смысле типы музыкального мышления (моноподийно-тетрахордальный и полифонический) отражают приемы борьбы человеческого сознания с процессом гибели звуковой материи — этой самой эфемерной и брэнной «музыки» из космологической триады *mundana—humana—instrumentalis*. Идея сопротивления разрушению — сквозной лейтмотив всего живого и человеческого бытия в частности. Сплотить мир высотных бестелесных звуковых точек человеческое сознание пыталось с первых шагов обнаружения своего звукового мышления. Одним из факторов объединения, априорно стремящихся к рассыпанию во временном пространстве звуков была речь, другим — эволюционирующее ладовое (логико-звуковое) мышление. Чтобы ладово объединять, созидать «вечно точечный, паузированный» мир звуков, на начальном этапе требуется а) унисонная поддержка (сложение желаний сохранить звуковой мир), б) отсутствие противоречащих мелодических ладовых линий, т. е. отсутствие полифонии. Отсюда принципиальная монодия в условиях первичного музыкального творческого противоборства Разрушению в Античной цивилизации. Новая цивилизация — новый виток самоотверженного противодействия звуковому саморазрушению. Завоевание полифонии — это способ звукового объединения (сохранения, защиты логических связей во времени), возникшей на базе отработанной в течение предшествующей цивилизации ладовой сохраняемости музыкальной ткани. Укоренившуюся до автоматизма систему горизонтально-мелодического ладового мышления полифония должна была на данном этапе не разрушить, а упрочить. Жизнь нескольких мелодических линий в одновременности помогает сохранить сам процесс звукового потока более надежно. Это, пользуясь простейшим сравнением, уже не хрупкая нить, а утолщенная, хитросплетенная вязь из нитей, взаимоскрепляющих друг друга. Концепция борьбы за логическое сохранение звука, объясняющая ведущие сверхдолговременные типы (лейттипы) музыкального мышления

в обеих цивилизациях, отражает в специфической форме общий процесс борьбы всего живого за сохранение. Позволим себе провести некоторые аналогии.

Биологическое выживание есть постоянное противодействие силам Разрушения. Последнее понятие очень емкое и широкое. Оно, противопоставляясь явлению Созидания в космическом, растительном и животном мире, образует с ним диалектическую универсальную систему взаимосопреженных в подвижном, динамическом балансе противоположностей. Например, существование биологических видов, яростно разрушаемых уже на клеточном уровне атмосферопроницающим космическим излучением, связано с противодействующим созидательным процессом обмена веществ, с выводом разлагающихся элементов, разрушенных излучением, со старением клеток и вводом свежего строительного материала. Древнейшим щитом от космического излучения является магнитное поле Земли, напряженность (а значит, защитные свойства) которого зависит от гелио процессов, шире — от электромагнитной равномерно-циклической жизни Вселенной.

Мощным музыкальным силовым полем, предохраняющим звуковую ткань от распада, является $T—S—D—T$ -функциональность. Упорядоченная вертикальная логика тяготений сцепила музыкальную ткань с эпохи Возрождения мощным полифоническим «магнитным полем». Утрирование $T—S—D—T$ -функциональности привело к утрате вяжущей полифонической пластичности музыкальной ткани в классико-романтическую эпоху. Мелодические линии потеряли былую самостоятельность. Избыточный хроматизм (альтерационный, отклоняющий, модуляционный, мелодический, искусственно-ладовый), в конце концов, парализовал действие ролевого механизма тяготений и разрешений, т. е. функционально-гармоническую логику.

Лишенная полифонической вязкости (характернейшего качества Новой цивилизации) и ладовой логики (качества, выработанного Античной цивилизацией и переосмысленного в функционально-аккордовой плоскости в Новой) музыкальная ткань стала не только структурно ломкой (это еще ее классицистское уязвимое свойство, часто безоглядно трактуемое как прогрессивное

качество), но и ломкой в каждом своем аккордовом моменте, становящемся все менее функционально сопряженным с последующим аккордом. У Дебюсси она элегантно, «красиво» рассыпалась на сверкающие фактурные осколки, часто лишенные терцовости. У нововенцев она порвалась, отражая состояние отчаяния и нечеловеческой боли, судорожно конвульсируя атональными линиями.

Потеряв тяготения, музыкальное мышление вновь устремилось к полифонии. Последняя, лишенная к этому времени обесценившихся традиционных консонантных координационно-структурных механизмов направленности на слушателя, сцепилась умозрительным додекафонным «звериным» узором. Наступала эпоха принципиального отчуждения композитора от слушателя. Дисконттакт усиливался, разрушение продолжалось. Полифония шла к саморазрушению — алеаторике — музыкальному «новоязу» (Дж. Оруэл), раковой опухоли современной музыкальной ткани. Сверхполифония, тембровая, электронно-техническая полифония, окончательно дезорганизовали музыкальное мышление. По сравнению с подобными средствами пуантилистический распад стал казаться безобидной творческой игрой. «Новоязовская» техника, часто будучи раскрепощенной от гуманистических, художественных задач, стала восприниматься в этих случаях как глумление над самым сокровенным детищем человеческого мышления — над музыкой. Хотя часто, говоря по-новому, композитор в итоге сочинения развенчивал, «саморазрушал» «новояз», вскрывая его античеловеческую, антидуховную сущность, либо говорил на «новоязе» о вещах самых страшных, лишенных всякой человеческой логики...