

III. ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЦИКЛИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

1. Аспект анализа эволюционных процессов без выхода за пределы европейских цивилизаций

...В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
И лебедь, как прежде, плывёт сквозь века,
Любуясь красой своего двойника...

А. А. Ахматова («Летний сад», 1959)

Рассмотрим феномен параллелизма с привлечением дополнительных аспектов сравнения. Так, например, характерная общность этапов *argumentatio* прослеживается и на экспрессивном стилевом уровне. Речь идет об общем аклассическом типе музыкального мышления. Для новой цивилизации — это барокко XVII — первой половины XVIII в., для античности — «фригийско-лидийское музыкальное сознание» [534, с. 77] аналогичных — 1-й и 2-й — фаз данного этапа. «Фригийский лад, — пишет по этому поводу А. Ф. Лосев, — малоазиатского происхождения (Фригия являлась греческой колонией. — П. С.). Его изобретателями считались Гиагид и Марсий, так же как Пелопс, тоже из Фригии, был первым, кто его использовал <...>. Под ... (мифическими именами. — П. С.) кроется несомненная историческая реальность, приведшая в VIII—VII веках до н. э. (1-я и 2-я фазы. — П. С.) к распространению из Фригии авлоса и фригийской экстатической музыки» [534, с. 79]. Волна антидорического малоазиатского музыкального мышления, аклассического в своей основе, энтузиастического, страстного, возбужденного, восторженного, вдохновенного, приподнятого, оргиастического, дионисийского, с этого времени захлестнула Элладу. Фригийский лад ($d-c-h-a+g-f-e-d$) выступил своего рода оппозиционным центром к истинному древнейшему

греческому дорийскому ладу ($e-d-c-h+a-g-f-e$). Если сравнить высказывания мыслителей древности, то станет ясно, что все существующие лады кроме дорийского (важного, мужественного, строгого, торжественного, уравновешенного, аполлонийского) имеют в конце концов отклоненные свойства по отношению к эталонному дорийскому, а отсюда и аффектационный, неурав-

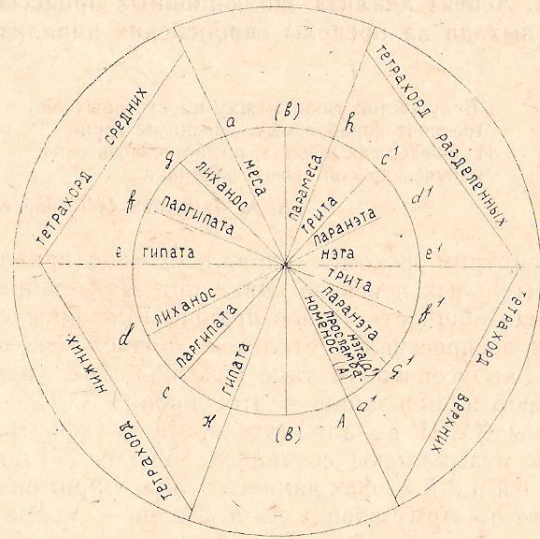


Рис. 8. Замкнуто-разомкнутые конструктивные свойства древнегреческой совершенной системы (тетрахорд соединенных не указан)

новешенный характер. Известным исключением в этом смысле из данной группы «нетоникальных» диатонических ладов является, пожалуй, гипердорийский ($h-a-g-f-e-d-c-H$), характеризовавшийся современниками близко к дорийскому, однако в сравнении с последним имевший по их представлениям более мягкий, «коммуникабельный» характер.

Отметим, что развертка от данного тона вниз соответствующего гаммообразно изложенного диатонического лада есть уже и завоевание античного этапа *argumentatio* [659, с. 12]. Совершенная система, явившаяся

отражением этого процесса, предусматривает возможность такой развертки (рис. 8).

Так, вниз от a^1 до a образуется гамма гиподорийского лада (гиперфригийского-эолийского). Далее от g^1 до g — гипофригийского (-гиперлидийского=ионийского), от f^1 до f — гиполидийского, от e^1 до e — дорийского (-гиперэолийского), от d^1 до d — фригийского (-гиперионийского), от c^1 — лидийского, от h — миксолидийского (-гипердорийского) и, наконец, от a до A — вновь гиподорийского (-гиперфригийского-эолийского). Нетрудно заметить замкнутость всей системы, ее «вместимость» по отношению ко всем семи октавным диатоническим ладам, имеющим по античной терминологии отмеченные четырнадцать названий.

Каждый тон тетрахорда верхних и тетрахорда разделенных в совершенной системе способен усилить себя соответствующим нисходящим октавным гаммоладом. Так, нэза (a^1) тетрахорда верхних «усиливается» эолийским (гаммоизложенным) ладом, паранэза (g^1) этого же тетрахорда — ионийским и т. д. В функциональной системе барочно-романтического этапа XVII—XX вв. (тоже *argumentatio*) усиление тонов мажорной, минорной и далее мажоро-минорной систем также происходит, но не мелодическим способом, как в античности, а гармоническим — с помощью построения на данных тонах трезвучий или септаккордов. Далее построение происходит не вниз, а вверх. Перед нами явные функциональные параллели при их отчетливых различиях противоположного характера.

Остановимся на других функциональных особенностях античных октавных ладов. Удивительна их триадность, представляющая параллель $T-S-D$ -функциям (рис. 9). Теоретически, имея 6 отмеченных основных ладов, можно построить не 14 указанных, а $6 \times 3 = 18$ ладов (табл. 8):

Из рис. 9 видно, что по отношению к дорийскому — «тоникальному» — ладу (от e^1 вниз до e) имеется «субдоминантовый» — гиподорийский (от a до A), который ниже на квинту по диатонической шкале совершенной системы, а также «доминантовый» — гипердорийский (от h до H), находящийся ниже на кварту по данной шкале. Перед нами своего рода три главные функции

«совершенной неизменной системы», построенной относительно тоникальной оси: «дорийский $e^1—e$ ». Эта античная ладовая триада наименее аффективна, наименее отклонена в эмоционально-образном отношении от ее центра, дорийского гаммолада ($e^1—e$), имеющего суро-

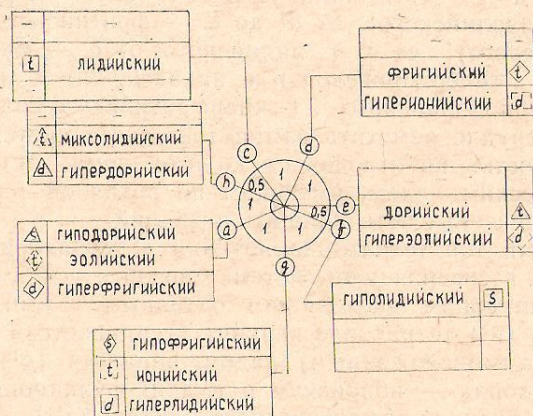


Рис. 9. Замкнутая функциональная система древнегреческих ладов (диатонический круг): 1. Названия тонов указывают на первый звук нисходящего октавного лада; 2. Гиполад данной группы, находящийся на квинту ниже по диатоническому кругу, условно обозначен как субдоминанта (знак s) по отношению к основному ладу; гиперлад, находящийся на квинту выше, — как доминанта (знак d); основной лад — как тоника (знак t); 3. Лады дорийской группы отмечены треугольниками, фригийской — ромбами, лидийской — квадратами, миксолидийской — пунктирными треугольниками, эолийской — пунктирными ромбами, ионийской — пунктирными квадратами

вый, сдержанный характер в сравнении со всеми другими ладами.

Так, Апулей, например, говорит о простоте эолийского (гиподорийского). Аристотель относит последний к практическим ладам, укрепляющим волю и способность к действию, созиданию. В своих «Проблемах» он недвусмысленно указывает, что «гиподорийская гамма имеет величественный и устойчивый характер» [534, с. 231].

«Силу и важность» гипердорийского лада мы уже отмечали. Таким образом, и в конструктивном, и в эффективном отношении данная триада составляет строгий каркас целостной семиладовой системы, своего рода центральную функциональную конструкцию («главные функции»). Из данной триады наиболее центробежным, отстроченным является гиподорийский лад, что вполне согласуется с его «субдоминантовой» функционально-

Таблица 8
18 теоретически возможных древнегреческих ладов

	Форма		
	Основная (« t »)	гипо- (« s »)	гипер- (« d »)
	Координата		
Дорийский	e^1	a	h
Фригийский	d^1	g	a^1
Лидийский	c^1	f	g^1
Миксолидийский	h	(e^1)	(f^1)
Эолийский	a	(d^1)	e^1
Ионийский	g	(c^1)	d^1

Примечания: 1. Координата указывает на начальный верхний звук диатонического октавного нисходящего звукоряда.

2. В скобки взяты малоупотребительные или неиспользуемые формы.

стью. Он, с одной стороны, один из трех центральных, опорных ладов, «плоть от плоти» дорийского, отсюда его отмеченная аристотелевская характеристика. С другой стороны, данный лад в условиях принадлежности к другому центру («тоника эолийского гаммолада») открывается перед нами с иной точки зрения. Так, Гераклид Понтийский определяет совсем другие свойства этого лада, акцентируя его относительную самостоятельность в данном случае термином «эолийский»: «Характер эолийцев содержит гордость и напыщенность, еще и некоторую нежность. Это согласуется с их коневодством и гостеприимством. Лад этот не деятельный, но приподнятый и бодрый. Поэтому им и свойственны

любовь к вину, любовные дела и всякая распущенность образа жизни» [534, с. 230]. Различные названия гаммолада от a^1 до a вниз, как и его различные образно-этические характеристики (что всегда смущало исследователей), помимо других причин связаны с принадлежностью его к различным основным ладам-центрам с разной степенью его зависимости от самого главного — дорийского — центра: большей в первом случае (гиподорийский) и меньшей во втором (эолийский). В условиях ослабления связи гаммолада $a^1—a$ с дорийским сверхладом усиливается его связь с другими центрами, в частности с этическим антиподом дорийского — с фригийским. Отсюда третье название гиподорийского — гиперфригийский (т. е. своего рода «доминантовая» функция по отношению к фригийскому $d^1—d$, находящаяся на квинту выше — на высоте $a^1—a$). Зная возбужденный, страстный, вакхический, экстатический характер фригийского, нетрудно понять ту характеристику гиперфригийского (эолийского), которую ему дал Гераклид Понтийский. Она в смягченном виде несет в себе эмоционально-образные черты фригийского, неразрывно ассоциирующегося у древних греков с дионисийским, энтузиастическим началом с обольстительной флейтой и культом Великой Матери Кибелы.

Таким образом, двойное эмоционально-образное восприятие эолийского лада вполне закономерно и вытекает из его принадлежности к различным центрам: дорийскому (отсюда гиподорийский) и фригийскому (отсюда гиперфригийский).

Мы подошли к другой тройственной функциональной ветви, исходящей на этот раз от фригийского центра (гаммолада $d^1—d$). В данном случае можно воспользоваться хоть и внешним, но все же весьма любопытным сопоставлением с системой отклонений (хроматической системой) барочно-романтического этапа, которая предполагает возможность субдоминантовой и доминантовой тяготеющих (отклоняющих) функций к определенному нетоническому диатоническому трезвучию (ступени), например: II₇+VII 6/5→III и т. д. В области античных ладов такими «нетоническими диатоническими трезвучиями» будут являться фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский и ионийский гаммолады. К

ним аналогичным образом имеют функциональное отношение соответствующие гиперлады (как своего рода отклоняющие доминанты к данной нетонической диатонической ступени). Так, например, отклонению $D→III$ будет в какой-то мере соответствовать отношение гиперлидийского (от g^1 до g) к лидийскому (от c^1 до c).

Итак, множественность названий одних и тех же гаммоладов и их различная образно-выразительная характеристика отражают полифункциональность этих ладов, их принадлежность в разных случаях к различным центрам. Замкнутая функциональная система древнегреческих ладов (см. рис. 9) развивалась на базе древнейшего дорийского лада. Он явился центром этой системы, точкой отсчета. Предположительно, далее осваивались близлежащие лады — фригийский и лидийский, очевидно, путем смещения дорийского тетра хорда постепенно вниз по диатоническому кругу. Затем началась октавная развертка этих ладов, точнее, этот процесс протекал как бы в недрах первого, на его базе. Данная развертка совершалась под контролем двух факторов. Во-первых, на основе естественных предпосылок замкнутого диатонического круга; во-вторых, посредством мультиплицирования (транспонирования) исходной тетра хордальной конструкции (дорийской — 1 — 1 — 0,5, фригийской — 1 — 0,5 — 1 и лидийской — 0,5 — 1 — 1) вниз по принципу: тетра хорд — разделительный тон — тот же тетра хорд. Отсюда октавные гаммолады:

- 1) дорийский $1 — 1 — 0,5 — 1 — 1 — 1 — 0,5$
- 2) фригийский $1 — 0,5 — 1 — 1 — 1 — 0,5 — 1$
- 3) лидийский $0,5 — 1 — 1 — 1 — 0,5 — 1 — 1$

Данный процесс протекал (можно даже сказать циркулировал) на базе естественных предпосылок диатонического звукоряда. Доказательство тому — формирование диатоники в самых различных регионах, совпадающей по своей «белоклавишной» логике. Модификации при этом — часто лишь комбинаторного порядка, связанного с определенной последовательностью тонов и с их пропуском, однако при этом закон диатонического круга непременно действует в самых различных случаях: при разных финалисах (конечных тонах), амбигусах (объемах мелодии) и предпочтительных тонах повторе-

ния (для средневековых ладов, называемых реперкуссами).

Позже стали оформляться лады квартového родства по отношению к дорийскому — гиподорийский и гипердорийский. Этот процесс происходил позднее формирования фригийского и лидийского ладов, поскольку для завоевания гиподорийского и гипердорийского требуется квартальная модуляция, т. е. более сложная операция музыкального мышления по отношению к пассивному плавному смещению по диатоническому кругу в первом случае. Так, гиподорийский лад возможно сформировался на базе октавной развертки дорийского по следующей схеме (рис. 10):

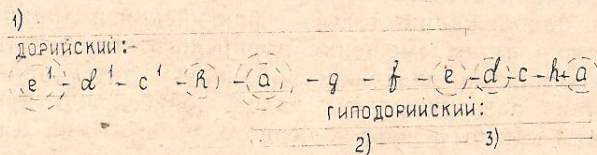


Рис. 10. Схема возможного формирования гиподорийского лада: 1. Цифры 1, 2, 3 указывают последовательность формирования гиподорийского лада на базе дорийского; 2. Кружки — относительно устойчивые тетрахордальные тона, двойные кружки — начальные тона гаммоладов

Примечательно, что структура гиполадов (как и гиперладов) объяснялась теоретиками античности (см.: [416, 419, 420, 534] и т. д.) другим, интервально-конструктивным путем:

- 1) гиподорийский $\underline{1 - 1 - 0,5 - 1 - 1 - 0,5 - 1}$
($a^1 - a$)
- 2) гипофригийский $\underline{1 - 0,5 - 1 - 1 - 0,5 - 1 - 1}$
($g^1 - g$)
- 3) гиполидийский $\underline{0,5 - 1 - 1 - 0,5 - 1 - 1 - 1}$
($f^1 - f$)
- 4) гипердорийский $\underline{1 - 1 - 1 - 0,5 - 1 - 1 - 0,5}$
($h - H$)
- 5) гиперфригийский $\underline{1 - 1 - 0,5 - 1 - 1 - 0,5 - 1}$
($a - A$)

- 6) гиперлидийский $\underline{1 - 0,5 - 1 - 1 - 0,5 - 1 - 1}$
($g^1 - g$)

Гипо- и гиперлады состоят из двух слитно соединенных тетрахордов и дополняющего до октавы тона, стоящего сверху (в гиперладах) или снизу (в гиполадах). Думается, что объяснение такого рода способствует скорее лучшему пониманию структуры лада, но не их генезиса. Живое же ладовое формирование происходило не на основе интервальных расчетов, а путем бесконечной циркуляции по диатоническому кругу и выбора опорных (тоникальных) тонов. Смена опорного тона в рамках широкоупотребимого лада приводила к формированию нового, например, гиподорийского (см. рис. 9) и гипердорийского на базе дорийского. Гипо- и гипермодификации возникали вследствие перенесения тоникальности с абсолютной тоники на относительно устойчивые тона. Так, тоникализация, например, фригийского лада $e^1 - d^1 - c^1 - h - a - g - f - e$ с e^1 на h (тона первой тоникальной квартовой рамки) вполне могла породить гипердорийский лад, а с e^1 на a (тона второй тоникальной квартовой рамки октавного лада) — гиподорийский. Подобным путем шло формирование гипо- и гиперладов по отношению к фригийскому, лидийскому, миксолидийскому, эолийскому и ионийскому.

Рассматривая замкнутую функциональную систему древнегреческих ладов, базирующихся на диатоническом круге в целом, приходишь к предположению об универсализме общих функциональных свойств музыкальных систем. Например, тотальная дорийская конструкция (так как в основе — дорийский лад, выполняющий функцию супертоники), сформировавшаяся в классический период (VI—IV вв. до н. э.), во многом подобна функционально-гармонической системе Новой цивилизации. Как уже отмечалось, нетоническим диатоническим трезвучиям соответствуют «нетонические» (т. е. недорийские) лады (октавные и неполнооктавные). И то, и другое явление есть функции тоникальной системы. Эти функции имеют свои «подфункции», т. е. относящиеся к ним доминантовые и субдоминантовые аккорды (Новая цивилизация) или гипер- и гиполады (Античная цивилизация). Таким образом, в обоих случаях на этапе *argumentatio* наблюдается конкретное обнаружение дейст-

вия универсального принципа триадной функциональности. Сравним: *S—D—T* и гипо- гипер — основной лады. Этот принцип экстраполируется от опорного элемента системы на ее другие диатонические элементы-функции (соответственно трезвучия-ступени и гаммолады). Системы постепенно внутренне все более функционально дифференцируются. Это приводит к полифункциональности их элементов (аккордов, ладов), а отсюда к их переменности. Разная, порой противоположная характеристика античных ладов современниками есть следствие разных функциональных значений одного и того же звукоряда. Естественно, что при смене функциональности данного лада менялась и его эстетико-этическая значимость.

Итак, при сравнении этапов *argumentatio* Новой и Античной цивилизаций можно сделать следующие итоговые сопоставления. Подобно тому, как каждая ступень современной функционально-гармонической системы усиливается диатоническим трезвучием, построенным вверх от данной ступени (а также септаккордом, вплоть до терцдецимаккорда), тона античной семиступенной диатоники усиливались соответствующими нисходящими «белоклавишными» тетра хордами вплоть до отмеченных октавных ладов. И политерцовая диатоническая структура этапа XVII—XX вв., и октавные лады античности есть резонансно-усилительные структуры отдельного ладового тона. Терцовое усиление нынешнего этапа соответствует секундному усилению античности, восходящее построение — нисходящему, септаккорд—тетра хорду, нонаккорд — пента хорду, до мажорный суперцентр — супертоникальности дорийского нисходящего лада *ми¹—ре¹—до¹—си—ля—соль—фа—ми*, функциональная переменность диатонических аккордов — функциональной переменности древнегреческих ладов, на что указывают различные названия одних и тех же звукорядов. Субдоминантовый аккорд IV ступени соответствует гиполаду, находящемуся также на квинту ниже от основного лада, доминантовый аккорд V ступени — гиперладу, находящемуся подобным образом (на квинту) выше основного центра. Трем главным трезвучиям I, IV и V ступеней соответствуют дорийский (от

ми), гиподорийский (от ля) и гипердорийский (от си — везде вниз «по белым»).

Подобно «отклоняющим» (побочным) субдоминантам и доминантам хроматической системы XVII—XX вв. нетоникальные (т. е. недорийские) древнегреческие лады (фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский и ионийский) имеют свои собственные подчиненные функции-лады. Например, по отношению к фригийскому это будут гипо- и гиперфригийские, к лидийскому: гипо- и гиперлидийские и т. д. Отсюда вытекает общий феномен переменности аккордов и античных ладов. Признание античной функциональной переменности часто позволяет снять противоречия в различной оценке этического воздействия одних и тех же звукорядов.

Особенностью 3-й и 4-й фаз Античного и Нового *argumentatio* также является смешение в одновременности на одной высоте различных родов (античность) и ладов (Новая цивилизация). Роды античности соответствуют по смыслу ладам Новой цивилизации. На смешение одновысотных родов указывали античные авторы, в частности Аноним, по исследованиям Карла фон Яна — последователь аристоксеновской школы Клеонида — в небольшой работе «Введение в гармонику» (*Ἐισαγωγή ἀρμονικῆ*). Здесь по «слиянию родов» [233, с 13] указываются следующие звуки в рамках единой системы:

- («a¹») нэта верхних
- («g¹») паранэта верхних диатоническая
- («ges¹») паранэта верхних хроматическая
- («geses¹») паранэта верхних энгармоническая
- («f») трита верхних
- («e¹») нэта разделенных
- («d¹») паранэта разделенных диатоническая
- («des¹») паранэта разделенных хроматическая
- («deses¹») паранэта разделенных энгармоническая
- («c¹») трита разделенных
- («h») парамеса
- («a») меса
- («g») лиханос средних диатонический
- («ges») лиханос средних хроматический
- («geses») лиханос средних энгармонический
- («f») паргипата средних

- («e») гипата средних
- («d») лиханос нижних диатонический
- («des») лиханос нижних хроматический
- («deses») лиханос нижних энгармонический
- («c») паргипата нижних
- («H») гипата нижних
- («A») просламбаноменос

Для тетра хорда соединенных:

- («d¹») нэта соединенных
- («c¹») паранэта соединенных диатоническая
- («ces¹») паранэта соединенных хроматическая
- («ceses¹») паранэта соединенных энгармоническая
- («b») трита соединенных
- («a») меса

Аноним указывает, что «всякая мелодия будет ... смешанная, если в ней замечаются особенности двух или трех родов, например, диатона и хромы или диатона и (эн)гармонии, или хромы и гармонии, или же и диатона, и хромы, и гармонии» [233, с. 19]. В музыке 3, 4-го этапов Нового *argumentatio* (XIX, XX вв.) смешанные ладов, в частности одновысотных, — также характерное явление, результатом которого выступает так называемая «микстовая хроматика» [696, с. 143], составляющая совокупный хроматический лад (о «комбинированных ладах» XX в., см. также [289, с. 58; 322, с. 27—29; 368, с. 256—261]).

На этапе *confutatio* большое значение в обеих цивилизациях приобрела активная модуляционность. В античности это явление особенно ярко проявилось с эпохи эллинизма (с III в. до н. э., т. е. с третьей кульминационной фазы *confutatio*). Модуляционность тесно связана с особым аффектированием. Об этом пишет Аристоксен в своем трактате «Гармоника»: «Что же такое модуляция и как она возникает? Я утверждаю, что — вместе с явлениями аффекта» [534, с. 233].

В античной культуре следует различать древнюю модуляционность дооктавного — тетра хордального — типа, имевшую место уже на этапе *digressio* (XIV—XI вв. до н. э.) и более развитую эллинистическую, основанную на переходе из одного октавного лада (опорными в нем были не I, III, V ступени, считаемые снизу, а I, IV, V ступени, считаемые сверху) в другой.

В этом смысле совершенную систему можно считать закономерностной тетра хордальной организацией, выросшей на основе модуляционности первого типа, при которой приравнивается один из крайних звуков одного тетра хорда к крайнему звуку другого. Отсюда преобладающее соединенное сцепление тетра хордов системы, всего с одним исключением. Им является разделенное соединение тетра хорда средних и тетра хорда разделенных, обусловленное среди прочих причин необходимостью сохранить октавное подобие левого и правого гиподорийских гепта хордов системы. Ее первичной «клеткой» явился дорийский тетра хорд $a-g-f-e$. Тетра хорд соединенных (d^1-c^1-b-a) — результат превышения сил модуляционности над силами диатонического единства рассмотренного нами диатонического круга. В каком-то смысле его следует рассматривать тенденцией, перекликающейся с процессами формирования современного кварто-квинтового круга, поскольку крайние дорийские тетра хорды меньшей совершенной системы — d^1-c^1-b-a : $a-g-f-e$ и $e-d-c-H$ есть ростки движения в «бемольную» и «диезную» сферы. В данном случае сопряжены три тетра хордальные дорийские тональности: $d-a$, $a-e$, $e-H$, отстоящие друг от друга на чистую кварту вниз. В. Петр в своем труде «О составах и ладах в древнегреческой музыке» [338] отмечает процесс дальнейшего развертывания десятизвучного звукоряда, состоящего из трех «связных» тетра хордов ($Hcdefgabcd$ — δεξαχορον) до тринадцатизвучного, состоящего из четырех «связных» тетра хордов: $Hcdefgabcdesfg$ (τρισημιδεξαχορον) [338, с. 62]. Таким образом, отмеченная тенденция внутри «меньшей совершенной системы» ($AHcdefgabsd$ — σῦστημα τελειον ελαττον) им вскрывается более остро. Меньшая совершенная система не была абстрактным теоретическим построением. Ее звукоряд В. Петр характеризует как «эндекахорд Фринида», а без просламбаноменоса (A) — как «десятизвучную гамму ... , описываемую Ионом» [с. 68]. В дальнейшем при освоении октавной развертки тетра хорда появилась более сложная «сцепка» однородных гаммоладов в пределах того же звукоряда, а именно: эолийских $d^1-c^1-b-a-g-f-e-d$ и $a-g-f-e-d-c-H-A$ через общие звуки, предоставленные

тетрахордом средних — $a-g-f-e$. Возможно, октавная развертка эолийского лада от a ($a-g-f-e-d-c-H-A$) является одним из объяснений появления самого нижнего отдельного тона совершенной системы A (прослабланоменоса).

Интересна и еще одна связь между этапами *confutatio*. Она сопряжена с общностью применения принципа ротации. Применение этой техники в своей основе одинаково как при диатонической ротации в условиях замкнутого круга (см. рис. 9) античной функциональной системы (ибо последовательности e^1-e , d^1-d , c^1-c , $h-H$ и т. д. есть ни что иное как ротация в пределах объема большой совершенной системы относительно дорийского центра e^1-e), так и в преобразованиях троп И. Хауэра, переменных метров Б. Блахера, микросерий А. Шенберга и Э. Кршенека, ритмо-геометрических форм М. Кагеля и других композиторов XX в.

Следует отметить, что этот прием имеет корни в общем законе сохранения системы при ее функционировании. Потребность в соблюдении этого закона особенно возрастает в переломные эпохи, когда происходит стремительная мутация музыкального мышления и языка. Отсюда связь времен, разделенных 24 столетиями. Именно в такого рода периоды человеческий ум ищет конструктивных надежных опор для сохранения логики ставшей необычайно многоязычной, а отсюда и эклектичной музыкальной речи.

Говоря о расширении сферы действия хроматизма на этапах *confutatio* вплоть до пикнонных (меньше полутоновых, новоэнгармонических) отношений трудно не сопоставить последний сознательный утонченный вид суперхроматики с первобытной глиссандирующей, неуправляемой стихийной хроматикой. Это две полярные точки в развитии музыкального мышления. Обе являются своего рода кульминационными. Но если первая есть констатация пока еще бессилия в овладении высотой, то последняя — кульминация сознательного тонкого владения высотой интонированием. Эти кульминации далее сменяются последующим движением к диатонике. Развитие и изживание хроматики от цикла к циклу устремлено к диатонике по разным причинам. Первобытная диатоникализация (переход к моно-трихордовым тони-

кальным образованиям) связана с установлением первичной организации простейшего интонирования вокруг тоникального устоя. Постантичная диатоникализация связана с крушением греко-римской культуры Западной Римской империи и переходом к новой, христианско-средневековой идеологии. Таким образом, в первом случае мы наблюдаем прогрессивный процесс аннигиляции хроматизма, во втором — регрессивный. Однако регресс этот относителен. Уничтожалась «изнеженная» хроматика и новоэнгармоника с целью найти свой собственный путь долговременного развития. Для перестройки хода эволюции такого рода разрушение было необходимо. Личные отношения упростились, ослабли, стали менее напряженными, более диатоничными, и именно это было первым шагом для перехода на рельсы гармонико-полифонического мышления. Одноголосное хоровое культовое пение с самого начала было направлено на гармоническое интервальное звучание. Сочный хоровой унисон (тем более низких мужских голосов) предрасполагал к выявлению первых обертонов, которые тем более ощущались в условиях обогащающейся пространственной акустической структуры церкви (особенно с X в., связанного с переходом от деревянных потолков к своду и с введением трансепта — поперечного нефа). Обертонность стала подчеркиваться поддержкой органа в совершенные консонансы, а далее — голоса. Таким образом, храм явился естественным обертоновым резонатором, усилителем исходного звука. Наиболее слышными как раз и являлись ближайшие обертоны, дающие интервалы октавы, квинты и кварты.

Идея гармонической ценности одновременно звучащих совершенных консонансов жила в эпоху античности, теоретически подготовив почву для появления средневекового ленточного органа. Так, Аристотель в своих «Проблемах» отмечает, подразумевая консонантное звучание: «Созвучию... мы радуемся потому, что оно есть смешение противоположностей, находящихся в определенном взаимном отношении. Отношение же есть строй, который стал приятен в силу природы» [534, с. 171].

Определенные предпосылки имела и античная практика, в которой было распространено пение в октаву. Октавную симметрию имеет совершенная система; наконец,

кварта являлась тоникальным остовом тетра хорда и по принципу следового рефлекса из мелодического интервала трансформировалась уже в античном музыкальном слуховом сознании в гармонический. Кварта из всех совершенных консонансов выделялась особо. Так, Секст Эмпирик в своем полемическом сочинении, опирающемся на древнегреческую классическую музыкальную теорию, констатирует один из ее постулатов, гласящий: «Из консонирующих интервалов первым и наименьшим музыканты называют кварту, после нее большим, — квинту и еще большим, чем квинта, — октаву» [534, с. 219].

Обильная напряженная хроматика в музыкальном мышлении, как правило, связана с предвосхищением социально-культурного кризиса, крупного перелома в общественном сознании в целом. Пример тому — и современная ультрахроматика, очередным гребнем обозначившаяся в процессе циклического развития музыкального мышления.

История музыкального мышления есть циклическое последовательное динамизированно-волновое развитие, связанное с чередованием эпох хроматизма и диатонизма. Теории одноразового движения от простейших форм диатоники к сложным и далее от простого хроматизма к сложному представляются слишком прямолинейными. Циклическая концепция, например, просто не приемлет постановку вопроса: что было раньше — гептатоника или пентатоника? В пределах одного цикла развития — раньше пентатоника. В пределах сопоставляемых двух ближайших циклов старше может оказаться гептатоника первого цикла (как итог развития диатоники в нем) по отношению к пентатонике второго цикла. При этом данной пентатонике в перспективе, очевидно, суждено вновь образовывать замкнутый семиступенный диатонический круг, а также, возможно, и расширить его путем введения в качестве новых диатонических ступеней хроматических тонов.

Следует уже пересмотреть традиционную точку зрения на процесс эволюции музыкального мышления как прямолинейное движение от одноголосия Древнего мира и средневековья до IX—X вв. к полифонии и гомофонно-гармоническому складу последующего периода. Антич-

ность, подытожившая развитие предшествующих древних цивилизаций, есть завершение одного из циклов эволюции музыкального мышления. Этот цикл завершается утверждением развитой эллинистической инструментальной и инструментально-вокальной гетерофонии. Еще Аристотель, говоря о приятности созвучий «в силу природы», выходит на весьма определенное обобщение, что «всякая смесь приятнее несмешанного в особенности, если это смешанное в качестве чувственно воспринимаемого содержит в себе отношение, имеющее равное значение для обеих сторон» [534, с. 171]. Античная гетерофония — тоже полифония [795], инструментализм — тоже самостоятельная сфера ее выявления, пусть на более простой основе. Античная цивилизация завершилась, во-первых, гетерофонной культурой мышления; во-вторых, развитой инструментальной культурой, в-третьих, гетерофония являлась необходимым атрибутом координации различных по природе инструментальных голосов, а также инструментального и вокального начал. В целом можно говорить об одинаковой направленности развития и Античной, и Новой цивилизаций от вокального к инструментальному (и вокально-инструментальному) мышлению, а также от одноголосия к полифонии. Последняя просто в первом случае менее развита (гетерофония). Таким образом, речь идет не о прямолинейном процессе движения к полифонии, а волновом, циклическом. Предшествующие волны — цивилизации полифонического и инструментального мышления достигают менее совершенного качества (остережемся сравнивать эстетико-художественные качества), последующие — большего.

Новая цивилизация, будучи самостоятельной, тем не менее, как мы уже отмечали, развивается под влиянием предшествующих древних, в частности Античной. Причем, если на нечетных этапах. Новая, I-я цивилизация, концентрируя основные усилия на поиске собственных путей развития, стремится «забыть» музыкальные достижения предшествующей (особенно в области практики), то на последующих четных, напротив, — «вспомнить» и развить до более высокого качества. Именно четные этапы, где «воспоминание» наиболее активно, считают ренессансными. На них начинает наиболее активно протекать процесс возрождения идей и принципов предшест-

вующей культуры. Так, уже второй этап Новой цивилизации (VIII—X вв.) — это каролингский ренессанс. Далее через два этапа (шесть веков) происходит новое «возрождение», причем более яркое динамизированное (Возрождение XIV—XVI вв.). В последнем случае над «припоминанием» преобладает процесс накопления нового, более высокого качества мышления. Возрождение — это уже не столько попытка сохранить прошлый музыкальный (как и другой) опыт, сколько гордое стремление достичь нового, более высокого пика в совершенствовании музыкального мышления. В целом полифония и инструментализм динамизированно развиваются как крупными волнами—цивилизациями, так и более мелкими — 6-вековыми периодами (1—2-й, 3—4-й, 5—6-й, 7—8-й этапы). И в крупном, и в мелком планах доминирует принцип динамизированно-волнового превышения, который не исключает, как правило, спада в начале волн.

Так, вновь через два этапа (XX — ... вв.) возникает Новое Возрождение, новая волна «припоминания» предшествующей цивилизации. Первая фаза этого Нового Возрождения — XX в. — довольно спонтанна, смутна, противоречива в этом отношении. Наш век, как и XIV, лишь предвестник Нового Возрождения. Мы еще, подобно современникам готического декаданса XIV в., упиваемся техническими проблемами, в настоящем случае связанными с деформацией, переосмыслением и гипертрофией инструментального полифонического мышления, откristаллизовавшегося на предшествующем, барочно-романтическом этапе. Точно так же шесть веков назад готические маньеристы XIV в. изощрялись в вокально-полифонической сложной изоритмической технике. Перевозбуждение технической стороны мышления XX в. связывает его с XIV ст. Сверхмензуралистике соответствует полифонический сверхинструментализм. К состоянию перевозбуждения естественно приводит «разгон», раскочка осваиваемого на предшествующем этапе типа координации (ритмического XI—XIV вв. и инструментального полифонико-гармонического XVII—XX вв.). Вполне возможно, что последующие XXI и XXII вв. согласно логике периодов ренессанса, к которым их предположительно следует отнести, окажутся качественно новым истинно художественным порывом к красоте и художест-

венному совершенству с ориентацией на высокие достижения античного искусства и ближайшего Возрождения XV—XVI вв.

В целом развитие музыкального мышления каждой из цивилизаций предположительно представляет собой 2400-летний цикл-волну, иерархически разделенную на формации (2), периоды (4), этапы (8), фазы-века (24), терцфазы (72), нонфазы (216) и т. д. Логика развития каждого из циклов имеет общие закономерности: 1) от монодии — к полифонии, в каждом последующем цикле все более развитой; 2) от естественного, вокального интонирования — к искусственному, инструментальному (и синтетическому — вокально-инструментальному); 3) от диатоники — к хроматике. Это однако не исключает противоположного соотношения отмеченных трех оппозиций на начальных этапах более ранних циклов, а именно: от стихийной, некоординируемой, неуправляемой полифонии, примитивного инструментализма и экмелической, неопределенно высотной хроматики к монодии, вокалу и диатонике.

2. Аспект анализа эволюционных процессов с выходом за пределы европейских цивилизаций

В пределах культурно-исторических миров стили сменяются один другим, народы сменяются в руководящей роли один другим, и все эти смены происходят связно, так что нигде не получается разрыва последовательности, нигде нет острых, резких граней. В этих немногих словах высказаны три... закона исторической эволюции: закон периодичности, закон перемещения центра и закон инерции <...>. Раз мы признали, что всякое искусство есть результат психической деятельности, раз мы стили расположили именно в психологической последовательности, то нас не должно удивить, что наш классификационный порядок стилей оказывается, вместе с тем, и исторически-хронологическим порядком; раз наш классификационный порядок замыкался в круг, то и исторический порядок должен замыкаться в круг.

Ф. И. Шмит [72, с. 235—236]

Согласно теории Ф. И. Шмита, кстати, опирающейся также на циклическую методологию (правда, без определенного искусствометрического, масштабного-хронометрического основания), мировой художественно-эволю-