

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, масштабно-хронометрического основания), мировой художественно-эволю-

ционный процесс протекает, переходя от одного культурно-географического эпицентра к другому, способному оптимально выполнить необходимую в данное время культурно-историческую миссию [72, с. 203—293].

В этом смысле получает удовлетворительное объяснение факт неевропейской цивилизации, предшествующей Античной, а именно — Древнейшей египетской (табл. 9).

Таблица 9

Сравнительная периодическая модель строения Древнейшей египетской, Древней египетской, Античной и Новой цивилизаций

Подразделение	Цивилизация		n							
	Формация		I				II			
	Период		I		II		III		IV	
	Этап	0	1	2	3	4	5	6	7	8
		<i>Ex</i>	<i>Na</i>	<i>Pp</i>	<i>Dg</i>	<i>Pt</i>	<i>Ar</i>	<i>Cf</i>	<i>Rt</i>	<i>Cc</i>
Цивилизация	Древнейшая египетская	-47	-44	-41	-38	-35	-32	-29	-26	-23
	Древняя египетская	-23	-20	-17	-14	-11	-8	-5	-2	2
	Античная	-23	-20	-17	-14	-11	-8	-5	-2	2
	Новая	2	5	8	11	14	17	20	23	26

Таблица отмечает подразделение египетского древнего мира на Древнейшую египетскую и Древнюю египетскую цивилизации (1, 2, 3, 4-й этапы Древнейшей египетской цивилизации выходят за рамки достоверного исторического подтверждения, относясь к доисторическому времени). Обе данные цивилизации объединяются в Древнеегипетскую бицивилизацию, предположительно имеющую протяженность 4800 лет (2400+2400).

Аналогичное сдвоение можно предположить по отношению не только к египетским, но и также европейским цивилизациям: Античной и Новой. Последние на основе их явной преемственности объединяются в Западноевропейскую бицивилизацию, которая младше Древнеегипет-

ской бицивилизации на 2400 лет и сопрягается с ней в зоне Античной цивилизации (рис. 11). При хронологической разнице Древнейших, Древних и Новых цивилизаций в 2400 лет их 3-вековые этапы имеют соответствие по общим функциональным признакам, одним из которых является уровень развития инструментального мышления.

Так, например, имеются сведения именно об инструментальном мышлении эпохи Раннего царства (XXX—

характеристика цивилизации по хронологическому признаку			
древнейшие	древние	новые	
2400(?) лет	2400 лет	2400(?) лет	
Древнейшая египетская цивилизация	Древняя египетская цивилизация	Древнеегипетская бицивилизация	
		западноевропейская бицивилизация	
		античная цивилизация	новая цивилизация
XLIV? в. до н. э.	XX в. до н. э.	V в.	XXXVIII? в.

Рис. 11. Схема преемственного существования цивилизаций на примере Древнеегипетской и Западноевропейской бицивилизаций

XXVIII вв. — 0-я, 1-я и 2-я фазы этапа *confutatio* Древнейшей египетской цивилизации, которые в Новой цивилизации соответствуют XIX, XX и XXI? вв.). Именно отмеченные фазы отмеченного этапа характеризуются наиболее развитым характером инструментального мышления. В Древнейшей египетской цивилизации на этом отрезке времени инструментализм заявил о себе. Появляются первые мелодические инструменты: деревянные свистки, глиняная, а далее продольная флейта. Данные мелодические инструменты сформировались вслед за освоением шумовых на предшествующем «инструментальном» эта-

пе *argumentatio* (соответствующем XVII—XX вв. Новой цивилизации): деревянных сандалет, погремушек, сistr, бубенцов, изогнутых трубок и т. д.

Имеются мнения, что в эпоху Древнего царства (XXVIII—XXIII вв. до н. э. — минус 1, 0, 1, 2, 3 и 4-я фазы этапа *refutatio*) «зарождается примитивное многоголосие и, прежде всего, в антифонных культовых песнопениях. По мере усложнения форм музицирования появляются и различные ансамблевые формы: сольное пение с инструментальным сопровождением. Возникает хейрономия — способ управления певцами (хором) при помощи системы условных движений рук, пальцев, мимики и движений головы <...>. К концу Древнего царства музыкальные ансамбли достигают значительных размеров и включают как певцов, так и инструменталистов ..., в них входили тростниковые свирели (праобраз современного кларнета), изогнутые металлические трещотки, дуговые арфы крыловидной формы и различной величины. Широко распространяются также гигантские барабаны, колотушки, трещотки в форме человеческих рук, примитивные дуговые систры, трубы, продольные флейты (уфатта)» [32, т. 2, с. 310].

В данном случае речь идет о раннеполифонической вокальной и далее инструментальной координации в условиях Древнейшей египетской цивилизации. К 7-му, предпоследнему этапу этого цикла музыкальное мышление освоило довольно сложную инструментальную полифоническую координацию. Придворные дирижеры того времени — хейрономы — высоко почитаемые люди не только по статусу, но и за сложное искусство координации инструментального целого.

Мы постоянно имеем дело с фактами, никак не вписывающимися в концепцию прямолинейного развития музыкального мышления. Человечество от цикла к циклу вновь забывает, открывает, припоминает и развивает искусство прежних цивилизаций. Думается, что именно подобный волновой (точнее, динамизированно-волновой) принцип позволяет всякому последующему новому искусству найти свой специфический путь развития, не скованный догмами и «непреложными законами» искусства предшествующих цивилизаций. Забыть, чтобы затем вспомнить только необходимое для построения собствен-

ного мышления, — таков мудрый принцип динамизированной циклической логики музыкального мышления.

Так, древние греки «вновь изобрели» флейту и арфу, вновь открыли чисто инструментальную музыку, когда к этому их подвела социально-культурная необходимость. Плутарх в своем сочинении «О музыке», переизлагая предшественников, пишет, что «Олимп (имеется в виду более молодой Олимп, живший ориентировочно в VIII в. до н. э. — П. С.) первый ввел среди греков игру на струнных инструментах, а Гиагид был первым флейтистом» [534, с. 257]. Таким образом, опять просматриваются 24-вековые соответствия, только уже при сравнении трех цивилизаций. В данном случае VIII в. до н. э. функционально подобен своему будущему «двойнику» (XVII в. Новой цивилизации) и прошлому (XXXII в. до н. э. — веку Древнейшей египетской цивилизации, доисторической эпохе освоения немелодического инструментария). Каждая из этих трех точек есть 1-я фаза этапа *argumentatio* соответствующего цикла. Если сравнивать эти точки в хронологической последовательности, то можно ясно увидеть планомерное нарастание качества инструментализма от цивилизации к цивилизации, а также усложнение качества его функциональной координирующей основы: от ритмико-внемелодической к тетра-хордальной полиродовой и далее к гармонико-полифонической.

Среднеегипетская музыкальная цивилизация распадается на две 24-вековые цивилизации: Древнейшую XLIV—XX вв. до н. э. и Древнюю XX в. до н. э. — V в. (этапы *exordium* не указаны). Первая цивилизация более чем наполовину теряется из поля зрения исследователей ввиду отсутствия культурно-исторической информации о ней, однако опровержений существования предполагаемой 12-вековой доисторической формации XLIV—XXXII вв. также нет.

Вторая, — Древняя египетская — цивилизация, совпадая по времени с Античной (XX в. до н. э. — V в.), является той питательной культурной средой, которая определила развитие античного мира. Влияние первой на вторую и второй на первую сравнимо с действием закона сообщающихся сосудов.

Эпоха Среднего царства (XXI—XVIII вв. до н. э. — 0, 1, 2 и 3-я фазы этапа *narratio*) отчетливо обозначает начальные границы Древней египетской цивилизации, доказывая присутствие сдвига на грани этих 24-вековых цикличностей прежде всего в социально-исторической плоскости. Музыкально-культурный пласт не претерпевает каких-либо резких изменений, и в этом сказывается особенность развития художественного древнеегипетского мышления в целом, чрезвычайно сильно пронизанного духом традиционализма, медленного, экстенсивного художественного развития. Здесь уместно провести параллель с большими периодами в системе элементов Д. И. Менделеева (4, 5, 6-й), которые, как известно, более чем вдвое больше по количеству элементов (сопоставимых с этапами музыкально-исторического процесса), чем малые периоды (2-й и 3-й). Диалектика периодической системы Д. И. Менделеева доказывает возможность и закономерность разномасштабных периодов, в нашем случае — циклов (-периодичностей-цивилизаций). Удивительны совпадения в сопоставляемых системах в целом. Так, общим является 9-элементность логики развертывания периодов системы Менделеева (также 8 основных групп и нулевая) и каждой из рассматриваемых цивилизаций (8 основных этапов и нулевой). Понятие группы в периодической системе несет в себе точно такой же обобщающий функциональный смысл, как и понятие этапа определенной функции (*exordium, narratio* и т. д.). Сравним вертикальные группы щелочных металлов, щелочноземельных металлов, галогенов, инертных газов и т. д. с соответствующими по номеру функциями *narratio, propositio, refutatio, exordium* (т. е. в данном случае сопоставляются номера 1, 2, 7 и 0).

Самое удивительное в этом столь далеком сопоставлении — совпадение периодически повторяющихся элементов по их количеству (9 групп и 9 этапов), совпадения в возможности образования малых и больших периодов (цикличностей) и т. д. при абсолютно разной природе периодизируемых явлений: с одной стороны, это упорядочение одновременно существующих феноменов (химических элементов), с другой — систематизация эволюционных временных музыкальных процессов. Черты общности (конечно, при значительных специфических

различиях) столь далеких явлений — в единстве мироздания и проявления диалектики его развития. Кстати, формирование химических элементов тоже имело временную последовательность: от легких к более тяжелым. Этот вселенский эволюционный процесс осел в химических элементах периодической системы, которые можно рассматривать в качестве «реликтовых» памятников, напоминающих о его основных этапах. Вернемся, однако, к хрономузыкальным явлениям.

Итак, первый этап Древней египетской цивилизации, связанный с эпохой Среднего царства, есть развитие художественных тенденций Древнейшей цивилизации. Для него характерны явления количественного роста (распространение многоголосия, расширение инструментария). Однако и в этом случае новое качество данной цивилизации явно ощущается и связано с выходом на уровень теоретического обобщения явлений музыки, что в ту эпоху было равнозначно объяснению мироздания, ибо музыка (наряду с танцем) мыслилась как всеобщая космологическая, вселенская категория. Античная цивилизация восприняла дух данного учения только к тому времени, когда созрела для этого (т. е. на пороге своей второй, собственно Античной формации, открытой 5-м этапом *argumentatio* VIII—V вв. до н. э.). Примечательно, что развитие в последнем случае имеет как бы вдвое меньший масштаб (24 века Античной цивилизации вместо 48-вековой Древнеегипетской бивизилляции) и вдвое большую скорость. Например, выход на уровень теоретического обобщения (а также неразрывно связанной с ним музыкальной нотации) в первом случае происходит согласно имеющимся данным в начале второй цивилизации, а во втором (античность) — в начале второй формации (например, учение о гармонии сфер и, в частности, теория небесного гептахорда).

Если эпоха Среднего царства (XXI—XVIII вв. до н. э.) соответствует первому этапу (*narratio*) Новой древнеегипетской цивилизации, то эпоха Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.) вписывается в пределы 2-го этапа (*propositio*: XVI—XV—XIV вв. до н. э., т. е. 2, 3 и 4-я фазы) и 3-го (*digressio*: XIV—XIII—XII—XI вв. до н. э.). В этот период продолжает отрабатываться и совершенствоваться полифоническая координация, совершенно

чуждая для одновременно существующей Античной цивилизации. В данном случае еще и еще раз можно утверждать, что становление различных музыкальных культур имеет многие общие тенденции и для их развертки требуется вполне определенное и закономерное время. «Раскачка» многоголосия в первом случае стала возможна благодаря ее предварительному длительному формированию в период Древнейшей египетской цивилизации XLIV—XX вв. до н. э. Можно утверждать, что освоение полифонии — сквозной процесс, охватывающий всю Древнеегипетскую цивилизацию. Ее завершение относится к IV/VII вв. (дробно указано трехвековое превышение, своего рода дополнительный «инерционный пробог» столь массивной временной структуры, прерванный, наконец, завоеванием Египта арабами в 639—642 гг.).

Древнеегипетская и Западноевропейская бицивилизации в совокупности предположительно составляют равномерно-трехчастный 72-вековой временной цикл, образованный путем их наложения (см. рис. 11).

Контакты бицивилизаций — база преемственности в развитии музыкального мышления. Контакт происходит не методом прямолинейного «транспорта» достижений ранней бицивилизации на почву последующей, а через временную зону их совместного сосуществования. Последнее проявляется в длительном воздействии на процесс формирования более молодой бицивилизации. Ограничение влияния на ранних этапах контакта связано с «узким местом системы»: с неразвитостью более молодой музыкальной бицивилизации в целом и возможностей ее восприятия в частности. Назовем последнее явление феноменом дефицита ассимилирующих возможностей (ДАВ). Постепенно в ходе имманентного и взаимоконтактного развития ассимилирующие возможности воспринимающей (акцепторной) бицивилизации все более расширяются и полнота контакта соответственно пропорционально возрастает. Более старая (донорная) бицивилизация, выполнив свои внутренние и внешние (информативно-контактные, донорные) функции, как правило, угасает как культурно-ценностная система. Таким образом, возникает постоянное донорно-акцепторное «цепное дыхание» в передаче завоеваний в области музыкального мышления, впрочем, как и всякого дру-

гого. Гибкость и беспрепятственность контакта постепенно нарастает и достигает своего апогея к концу зоны наложения бицивилизаций. В рассмотренном случае максимум воспринимающих возможностей Античной цивилизации наблюдается от 6-го к 8-му (эллинистическим) этапам (*confutatio* с 3-й фазы, т. е. с III в. до н. э., *refutatio* и *conclusio*). Такое отграничение трех последних этапов в истории Древнего Египта соответствует их локализации в пределах так называемого греко-римского периода (IV в. до н. э. — IV в.) и отделению от предшествующих Ливийско-Саянского и Персидского периодов (XI—IV вв. до н. э.), вписывающихся в этапы *partitio* и *argumentatio*.

Именно в период эллинизма с его зрелой контактной античной восприимчивостью возникает полное освоение богатейшего египетского инструментария, включение литургического пения, а также принципа монументального оркестрового и хорового исполнительства с использованием сотен и даже тысяч участников (Г. Аберт [160, с. 204]).

Вполне естественно, что античность эпохи эллинизма вместе с монументальной манерой исполнительства не могла не взять и египетскую инструментальную полифонию [132, с. 59]. Последняя «ушла в память» с наступлением эпохи Новой западноевропейской цивилизации, пребывая в латентном состоянии. Когда же внутренние, имманентные потребности Новой цивилизации в многоголосии дали о себе знать, активно включился и сработал «механизм воспоминания».

Говоря о степени законченности данной системы, можно представить, что предполагаемая 72-вековая музыкально-культурная целостность (?) XLIV в. до н. э. — XXVIII (?) в. есть некоторый гигантский равномерно-трехчастный гиперцикл. Ранее мы уже останавливались на тотально-трехчастных закономерностях деления цивилизации (9-этапная цивилизация равна трем 3-этапным стадиям, стадия равна 3-м этапам, этап равен трем фазам, фаза равна трем терцфазам, терцфаза равна трем нонфазам, нонфаза равна трем терцнонфазам по 3,7 года, терцнонфаза равна трем ноннонфазам по 1,23 года и т. д.).

Общую циклическую концепцию развития западноевропейского мышления подтверждают также некоторые нежесткие параллели с музыкальной культурой Индии. Они необходимы. Во-первых, народность этой страны родственна по языку (индоевропейские языки: индийские, иранские, славянские, балтийские, романские, германские, армянский, албанский, греческий, кельтские, итальянские, тохарские, клинописный хеттский, нероглифический хеттский, лувийский, ликийский и лидийский). Во-вторых, культура Индии уже с конца IV тысячелетия до н. э. была достаточно высока и самобытна, т. е. через данное явление можно говорить о глубоких корнях европейской культуры в целом, в том числе и о музыкальной.

Подобно предполагаемой древнеегипетской бицивилизации древнеиндийская может быть описана (наряду со многими циклами) аналогичными по хронологии двоякими циклами: Древнейшим индийским (от доисторических времен до XX в. до н. э.) и Древним индийским (от XX в. до н. э. до V в.). Данное подразделение согласуется с социальными процессами. В пределах 1-го цикла господствуют первобытно-общинные отношения, в пределах 2-го в I тысячелетии до н. э. (на второй формации) складываются рабовладельческие государства с остатками первобытно-общинных отношений (Куру, Панчала, Кошала, Каши, Митхила, Магадха как наиболее могущественные и др.). Третья цивилизация (с V в. по настоящее время) на 1-м этапе связана с установлением феодализма, который обозначается с VII в., т. е. в зоне кульминационной фазы *narratio*.

При рассмотрении главной ладовой основы древнеиндийской музыки поражает прежде всего ее новоевропейская «правильность», а именно ясный семиступенный натуральный мажор — то, к чему Европа с трудом пришла лишь к XVII в. Ступени имеют также слоговые названия (са, ри, га, ма, па, дха, ни — соответствует до¹, ре¹, ми¹, фа¹, соль¹, ля¹, си¹). Сравнить можно также и систему десяти основных ладов (калиан, билавал, кхамадж, бхайрав, пурава, морава, кафа, асавари, бхайрави, тоди) — систему тхат. Система эта по сути дела содержит в себе 12-тоновую концепцию, правда не в одновременности, а в последовательности. Из семи ступеней неизменными являются I и V, остальные пять выступа-

ют то в основном, то в альтерированном модусе (II — II¹ пониженная, III — III¹ пониженная, IV — IV¹ повышенная, VI — VI¹ пониженная, VII — VII¹ пониженная в условиях натурального мажорного лада). Комбинации одновременных альтераций могут быть самые разнообразные, но не превышающие 4 в одновременности. В результате образуются необычные для европейца лады (лидийский со II пониженной ступенью, лидийский со II и с VI пониженными, дважды гармонический минор со II пониженной и т. д.). Главным для системы тхат является свободное владение техникой альтерационного изменения ступеней. При этом все двенадцать тонов строятся на основе «альтерационной альтернативы» отмеченных пяти ступеней. Систему тхат в определенной мере можно назвать 12-тоновой альтерационной системой на гептатонической октавно-квинтовой основе. Данная семиступенная 12-тоновость явилась базой для другой более тонкой альтерационной системы — шрути, где октава разделяется на 22 неравные части, близкие к четвертьтону. Столь тонкая ладовая культура, равно как и ритмическая (со 120 разнообразными ритмическими моделями), неразрывно слитая с утонченным хореографическим и живописным мышлением (специальное искусство цветовой музыкальной живописи — ваника) есть высочайшее духовное завоевание в ходе длительной эволюции. Если принять во внимание достаточно консервативный характер развития индийского музыкального мышления, то степень развитости этой монодийной культуры станет для нас еще более выпуклой с богатством ее интонационно-мелодических красок, богатейшим взаимодействием гептатоники, пентаальтерационного слоя тхат и микроальтерационного слоя шрути.

Система шрути есть завоевание Древней индийской цивилизации. Теоретическая мысль на ее последних двух этапах обобщила это тончайшее интонационное искусство. Этап *refutatio* дал трактат Бхараты «Натьяшастра», посвященный театру, музыке и хореографии (I в. н. э. — кульминационная, 3-я фаза *refutatio*), где имеются лишь указания на феномен шрути. Мудрость *conclusio* Древней индийской цивилизации символизирует трактат

«Брахмдеша» Матанги (V в., 4-я фаза), где система шрути рассматривается специально.⁹

Утонченность ладового мышления всегда отражает утонченность эмоционально-психологического самоощущения и мироощущения и наоборот. Микрохроматика для современного европейца — в основном экзотическая сфера, которая часто грубо вертикально переосмысливается им в кластеры или сохраняется по горизонтали в экспериментальных сочинениях как пласт, еще не осознанный в полной мере общественным музыкальным мышлением. Микрохроматика культуры шрути есть отражение богатейшей палитры чувственно-психической жизни (раса) народов Южной Азии. Данная система, вобравшая в себя все предшествующие более грубые, «более диатонические» слои, включена в общую философскую концепцию Мира, объединившую внутри себя в сложном интегративном единстве все формы общественного сознания. Причем в данном случае речь идет не о первоначальном синкретизме, но о мудром итоговом для Древней индийской цивилизации (XX в. до н. э. — V в.) синтезе. Космос, религия, музыка, живопись, танец, театр, этика, эстетика и многие другие отрасли познания и отражения мира слились в многообразных связях в древнеиндийской философии. Современная же эпоха по-прежнему лишь разрабатывает и собирает материал для последующего синтеза. Нынешний синтез нельзя назвать доминирующей тенденцией, нынешний же анализ — вполне и безоговорочно.

Confutatio — это кульминационная поисковая зона во всех областях человеческой жизни — от социально-духовной до материальной. Микрохроматика современного европейского профессионального композитора не есть итоговый чувственно осмысленный общественным музыкальным сознанием ладовый материал — это звуковая сфера, будоражащая пытливого западного интеллект. В данном случае нельзя говорить об освоении того, чем исконно прочувствованно, полно владели народы Южной Азии на второй формации (с VIII в. до н. э.

⁹ Ещё раз подчёркиваем гипотетичность в определении границ всех цивилизаций, принципиальную множественность возможных решений в этом плане.

по V в.) Древней индийской цивилизации. Шрути есть в своей первичной основе семиступенная система, в которой каждая ступень (свара) имеет несколько микроинтервальных позиций. Система ладов тхат в сравнении со шрути более груба, но подобна в том смысле, что также имеет 7 основных ступеней, что ступени (правда не все, а лишь II, III, IV, VI и VII) здесь также имеют различные позиции, да и то только лишь две: основную и полутоново-альтерационную. Другими словами, в системах шрути и тхат действует единый принцип ладового костяка и альтерационной надстройки. При этом количество альтерируемых ступеней и альтерационных позиций этих ступеней в них различно. Сравним. В тхат — 7 основных ступеней плюс 5 альтерируемых, что равно 12 употребляемым тонам. В шрути — все 7 ступеней-зон имеют альтерационные варианты (общее число тонов — 22). Ладовые операции в системе шрути Европе малодоступны из-за тонкости и особой множественности альтерационных позиций (шрути) каждой из семи ступеней (свар). Так, I свара (шадджа) имеет 4 шрути, II (ришабха) — 3, III (гандхара) — 2, IV (мадхьяма) — 4, V (панчама) — 4, VI (дхайвата) — 3, VII (нишада) — 2.

Завоевание гармонии в ходе эволюции западноевропейского музыкального мышления явилось результатом стремления к более аффектному выражению чувства. Дальнейшая эволюция гармонии опять-таки протекала под знаком этого поиска. Гармония Европы — путь самовыражения мышления, остановившегося перед невозможностью более тонкого освоения ладовых мелодических отношений. В этой ситуации аффект пробил брешь в ином измерении — вертикальном. Далее свою тканеобразующую роль выполнил ритм, подготовив полифонию Ренессанса. Отработка ритма (эпицентр — *digressio*) есть своего рода стадия формирования твердых «костных» музыкальных тканей. От XI к XX в. ритм постепенно становился все более самостоятельным формообразующим средством. Пределом этого процесса явилась, с одной стороны, ритмическая сериальность, с другой — компьютерный ритм XX в. Крайняя усложненность, умозрительность до невосприимчивости первого «ритмического полюса» и крайний автоматизм до рефлекторно-физиологической сверхвосприимчивости вто-

рого — это естественный ход мышления Европы, пошедшего по пути активизации внешних средств музыкальной выразительности за счет относительной консервации ладового мышления. Впрочем, ладовый прогресс в этом случае вполне ощутим, но он вторичен, произведен от эволюции полифонии и гармонии. Ладовая централизация в Западной Европе происходила под давлением практической необходимости внутренне объединить полифонический поток и внешне замкнуть его. Отсюда *subsemitonium modi* в эпоху *partitio* (XIV—XVII вв.). Неприязнь традиционалистов к новому явлению в начале этого этапа и отразилась в понятии *musica ficta*. Именно этот неодобрительный нюанс отразил консерватизм Европы по отношению к освоению внутренних ладовых явлений. Ее более привлекала и привлекает чисто внешняя сторона — полифонико-гармоническая и ритмическая. Кредо западноевропейской музыки — юный функциональный динамизм, о котором теория упоминает от Аристотеля до Курта. Первый в своих «Проблемах» недвусмысленно говорит об этом: «Почему ритм и мелодия, будучи звуками, походят на этические свойства, а вкус нет, и даже краски и запахи (не походят)? А потому, что они суть движения, равно как и действия» [534, с. 172]. Секст Эмпирик (конец II — начало III вв.) в трактате «Против музыкантов», отрицая саму основу музыки — звук, также для этого подключает идею о его процессуальной, становящейся природе: «...звук не мыслится ни в виде законченного результата, ни в виде субстанции, но — в становлении и во временном протяжении» [534, с. 221—222].

Кредо более старой индийской музыкальной культуры, опирающейся на Древнейшую 24-вековую ступень (XLIV—XX вв. до н. э.), — медитация, неразрывно связанная с уточненным ладовым мышлением. Здесь аффектация передается максимально детально и глубоко через внутренние ладовые средства, с минимумом внешних. К более тонкой ладовости постепенно движется и Новая западноевропейская цивилизация. Очевидно также, что современная полифония, гармония и гиперинструментализм являются своего рода вспомогательными орудиями освоения подобной ладовости. Для развития музыкального общественного ладового мышления тре-

буется время. Чтобы выйти на качество всеобщего осознания хотя бы семиступенной тотальной альтерации (т. е. альтерации не только неустойчивых, но и устойчивых ступеней), необходимо немалое время. Речь идет о совершенствовании всеобщего музыкального сознания, а не только сознания профессионалов-музыкантов.

Подобная проблема стояла и перед античной цивилизацией. Обратимся к Плутарху (ок. 40 — ок. 120 гг.) и его времени. В своем трактате «О музыке» он отмечает процесс забвения десятизвуковой четвертитоновой тетраходальности, в свое время развившейся на базе энгармонического тетрахорда, во имя освоения глядящей в нынешний век семиступенной диатонической полиальтерационной системы: «...прекраснейший строй, который ввиду его строгости особенно разрабатывали древние, совершенно заброшен современными музыкантами, — до такой степени, что большинство не обладает даже малейшим пониманием энгармонических интервалов. Их тупость и небрежность доходят до того, что за энгармоническим дизезом не признается вообще никакого воздействия на ощущение, почему он исключается из мелодии, а лица, рассуждавшие о нем и применявшие подобный строй, выставляются просто болтунами. Наиболее сильным доказательством своей правоты подобные ценители считают собственную невосприимчивость, как будто все, ускользающее от них, должно в силу этого считаться совершенно не существующим и неприменимым. Далее указывается невозможность достигнуть этого интервала посредством ряда консонансов, как получают полутон, тон и прочие подобные интервалы. Но при этом упускается из вида, что в таком случае пришлось бы исключить третий, пятый и седьмой интервалы, составляющиеся соответственно из трех, пяти и семи дизезов, и вообще устранить, как неприменимые, все интервалы, окзывающиеся нечетными в силу того, что ни одного из них нельзя достигнуть посредством ряда консонансов. Такими оказались бы все, измеряемые нечетным числом наименьших дизезов. Неизбежным следствием этого является неприменимость всех подразделений тетрахорда, кроме одного — того, в котором удастся воспользоваться всеми интервалами четными; таково диатоническое

синтоное и хроматическое тоновое. Но высказывающие подобные взгляды и соображения противоречат не только фактам, но и себе самим. Действительно, они сами применяют преимущественно такие подразделения тетраордов, в которых большинство интервалов или нечетные или несоизмеримые, так как они постоянно понижают третью и седьмую ступень (лиханы и паранты): мало того, они опускают на несоизмеримый интервал некоторые из неподвижных звуков, понижая соответственно с ними шестую и вторую ступень (триты и паргипаты). Также они усматривают особенное достоинство в употреблении таких гамм, в которых большая часть интервалов иррациональна вследствие понижения не только подвижных ..., как это очевидно для всех, способных замечать подобные оттенки» [534, с. 288—290] (разрядка моя. — П. С.).

Данный текст приоткрывает довольно сложную ладовую систему мышления, существующую в I—II вв. на этапе античного *refutatio* (II в. до н. э. — II в.). У Плуларха речь идет о переходе к новой системе ладового мышления, а именно к семиступенной системе (рис. 12).

ТЕТРАХОРД СРЕДНИХ				ТЕТРАХОРД РАЗДЕЛЕННЫХ			
гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса	трита	паранэта	нэта
e	f	g	a	h	c'	d'	e'
I	II	III	IV	V	VI	VII	I

Рис. 12. Эллинистическая гептатоника (I—II вв.)

Мы начинаем осознавать ту трансформацию, которую претерпело античное ладовое мышление к этому периоду.

Во-первых, счет ступеней стал производиться снизу вверх, что возможно связано с усилением роли восходящего диатонического интонирования к этому периоду.

Во-вторых, у Плуларха идет речь о частом понижении III и VII ступеней, а также эпизодическом понижении VI и II ступеней вслед за «неподвижными» звука-

ми, т. е. речь идет о рядом расположенных опорных V и I ступенях. Перед нами феномен эллинистической понижающей альтерации. Речь идет о «несоизмеримых» интервалах, т. е. не кратных полутону, а образующихся включением менеполутоновых интервалов, как правило, 1/4-тоновых. Здесь речь идет о четвертитоновой понижающей альтерации дорийского древнегреческого октавного лада, функционирующей на основе выходящей из употребления четвертитоновой темперации тетраорда. Эта темперация органически выросла на базе энгармонического вида тетраорда путем распространения четвертитонового деления на весь квартовый остов. Отсюда 1-й интервал равен 1/4 тона ($e-f$ полбеомля), второй от гипаты же (e) 2/4 (1/2) тона ($e-f$), третий 3/4 тона ($e-f$ полдиеза) и т. д., последний, десятый — 10/4 ($5/2=2,5$) тона ($e-a$), т. е. кварте. Четные интервалы образуют хроматический звукоряд по полутонам в пределах кварты, вполне доступный, по мнению Плуларха, восприятию его современников. Хроматика в свою очередь включает в себя еще более общедоступную диатонику. Из данного фрагмента следует заключение, что ко времени Плуларха только избранные музыканты могли теоретически осознавать реально функционирующую четвертитоновую интонационность на основе четвертитоновой темперации и альтерации, выходящих из области теоретического осознания, но в то же время практически широко употребляемых. При таком понимании этот текст воспринимается абсолютно непротиворечиво, становится ясным, почему музыканты, не понимая теоретически четвертитоновой темперационной системы, в целом уходящей из общественного аналитического музыкального сознания, все-таки реально интонируют по законам этой системы. Дело, очевидно, в том, что четвертитоновая темперационность и альтерационность уже давно укоренились на уровне живого непосредственного пения (шире — интонирования вообще), являясь атрибутом музыкального мышления того времени. Однако в целом реальные микроинтервальные процессы уходят из области активного теоретического слухового анализа, осознания. Другими словами, речь идет о деградации античного музыкального аналитического сознания. Нельзя не увидеть в этом процессе тенденции

перехода к диатоническому музыкальному мышлению начала Новой цивилизации.

В-третьих, музыкальное мышление с тетрахордального уровня мышления перешло на семиступенный, который в пределах Новой цивилизации забудется и далее вновь обнажится.

В-четвертых, понятие семиступенной октавной диатоники (см. предшествующий пункт) предполагает перенесение принципа четвертитоновой темперации с тетрахорда (о чем мы уже говорили в связи с этим отрывком) на октавный лад, т. е. 24-четвертитоновую темперационную систему. В пределе эллинистические четвертитоновые темперация и альтерация могли бы развиваться в целостную систему, не будь к тому времени затухания микроинтервального мышления Древней Греции. К этой целостной системе, возможно, придет Новая музыкальная цивилизация, будучи новой динамизированной волной в общем музыкально-эволюционном процессе. Гипотетически ее можно представить следующим образом (табл. 10).

Автор говорит об интервалах из трех, пяти и семи диезов (о третьем, пятом и седьмом интервалах от основания) как о реально существующих в интонационной практике («в таком случае пришлось бы исключить третий, пятый и седьмой интервалы, составляющиеся соответственно из трех, пяти и семи диезов»). Дальнейшее изложение совсем ясно указывает на постоянную практику применения большей части «иррациональных интервалов», т. е. имеющих четвертитоновую нечетную величину.

Не по этому ли пути идет современное музыкальное мышление, очередной волной двигаясь к новому качеству ладовой организации? Естественно, что освоение организации микрохроматического уровня ладоощущения требует в известной мере разрушения классической гармонической системы и возвращения к линейному типу мышления. Действительно, классическая гармония не способна поддержать микрохроматическую мелодию, ибо природа этих явлений абсолютно различна. Возможно, именно это явилось одной из скрытых причин полифонизации музыки XX в., антигармонических экспериментов нововенцев, их осознанного перехода к се-

рийной горизонтали, возрождения теории и практики микрохроматического интонирования (см.: [229, 230, 261, 289, 389, 453, 456, 457, 483, 494, 521] и т. д.). Ведь данные тенденции отрицания призваны поколебать и сломать сложившиеся стереотипы, в определенной мере мешающие развитию качественно новой ладовой системы.

Наконец, отметим многочисленные собственно микрохроматические эксперименты нынешнего века, вновь поставившие перед общественным музыкальным сознанием проблему микрохроматической интонации. Западная Европа все более и более забывала практику античного микрохроматического интонирования после шока, вызванного падением Рима. Появлявшиеся ее элементы в григорианском пении как инерция мышления античной цивилизации в конце концов были изжиты, поскольку попросту не находили отклика в восприятии большинства. Далее эксперименты Н. Вичентино, возникшие на высшем гребне развития ренессансного искусства, В. Ф. Одоевского, наконец, в музыке XX в. (В. Меллендорф, Р. Штайн, Г. Магер, А. Хаба, С. Бальони, Ч. Айвз, И. А. Вышнеградский, Г. М. Римский-Корсаков, А. М. Авраамов, множество композиторов с 50-х годов) являются попытками вновь и вновь поставить феномен ультрахроматики «на повестку дня». Изобретение соответствующих инструментов (Н. Вичентино, В. Ф. Одоевский, А. С. Оголовец, Л. С. Термен, Е. В. Мурзин и т. д.), позволяющих говорить по-новому, и исполнение микрохроматических сочинений на сегодняшний день есть все же акты экспериментального порядка.

Систематической, универсальной, понятной каждому микроладовой логической системы еще не существует в странах европейской культуры мышления. Одно дело — смелые попытки заглянуть в завтрашний музыкальный словарь, другое дело — объективный процесс развития массового общественного музыкального сознания, имеющий свою объективную логику, свои строгие этапы и фазы. Время активного слушательского резонирования и соинтонирования по отношению к звучащим ультраладовым сочинениям еще не пришло. Западноевропейский слушатель способен оценить новизну микроинтервального языка как такового в целом, но ни создающий,

Формирующаяся четвертитоновая ладовая альтерационная система
с эпохи позднего эллинизма (Этап *refutatio*, 3-я и 4-я фазы — I—II вв.)
по настоящему времени

	I	II ^b	III ^{bs}	III ^b	III ^b	IV ^{bs}	IV ^b	IV ^b	V ^b	V ^b	V ^b	VI ^b	VII ^{bs}	VII ^b	VII ^b	1																														
e	f		g		a		h		c'		d'					c' 2																														
		ges		as						es'						3																														
f ^b	ges ^b	g ^b	as ^b	a ^b	b ^b	h ^b	c ^{bl}	d ^{bs}	d ^{bl}	es ^{bl}	e ^{bl}					4																														
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	5																					
1	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	$\sqrt[2]{2}$	2	6																				
													тетрахорд											средних											тетрахорд разделенных											7

Примечания: 1. В 1-й графе указаны ладовые ступеневые значения звуков формирующейся четвертитоновой системы отменного периода. Опорные («неподвижные» по Плутарху) ступени обозначены штриховкой, все диатонические ступени обведены сплошным кругом, хроматические ступени — пунктирным кругом, энгармонические («нечетные», «несоизмеримые» по Плутарху) — не обведены.

2. Во 2-й графе указываются диатонические тона дорийской древнегреческой октавной гаммы (диатонический слой ладового мышления).

3. В 3-й графе — хроматические альтерационные тона (хроматический слой — средний, начавший формироваться для Англичной цивилизации с 3-го этапа).

4. В 4-й графе — энгармонический слой (берущий свои истоки для Англичной цивилизации с 5-го этапа).

5. В 5-й графе — порядковый счет интервалов, кратных четверти тона, от первой ступени. При этом «несоизмеримые» интервалы, т. е. не кратные полутону, а лишь кратные четвертону, являются нечетными, как об этом и говорится у Плутарха. «Несоизмеримость» следует понимать как невозможность их получить сложением или вычитанием диатонических интервалов. Имеется в виду несоизмеримость энгармонических интервалов (4-я графа) с диатоническими.

6. 6-я графа указывает значения 24-четвертиновой системы в условиях соответствующей равномерной темперации, не осознанной и не разработанной в эпоху Плутарха, но к которой, возможно, придет общественное музыкальное мышление в условиях нового цикла — Новой западноевропейской цивилизации на соответствующих этапах (конец *refutatio*, весь этап *conclusio* — XXV—XXIX вв.).

ни воспринимающий еще не знают, по каким логическим законам микроладовости будет построена система общепринятого универсального музыкального общения.

Если воспользоваться плутарховой параллелью, то созревание западноевропейского массового музыкального системного микроладового сознания, возможно, осуществится в XXV—XXVI в. (кульминационная и сверхкульминационная фазы *refutatio*). Если судить по дошедшим до нас данным о системе шрути (I—V вв. Древней индийской цивилизации, XX вв. до н. э. — V в.) и считать упомянутые источники отражением практики более своей эпохи, чем прошедших эпох, то плутархова микрохроматическая параллель перекликается с данными по тому же периоду индийской музыки (7-й и 8-й этапы). Особенно яркими в свете сравнения этих данных являются 0, 1, 2, 3, 4-я фазы *conclusio*, т. е. применительно к нашей цивилизации XXV—XXIX? вв. Можно предположить, что последний, 8-й этап (*conclusio*) нашей цивилизации станет зоной отработки микрохроматической ладовой 24-четвертитоновой сложной координации, возможно, равномерно-темперированной (см. табл. 10).

Связи музыкальных цивилизаций по вертикали представляются нам более тесными, нежели можно предполагать. Порой воспоминания о прошлом или будущем происходят стихийно, импульсивно, спонтанно и тем ярче отражают временные параллелизмы (возможно, 24-вековые и другие). Лежащий на поверхности пример — глюковская ария Орфея «Потерял я Эвридику» в до мажоре. Знал ли Глюк об этосе античных ладов, в том числе и о френетизме, плачевности, похоронном характере древнегреческого лидийского лада, о чем писал Платон. О грусти этого лада упоминает Апулей во «Флоридах»; Лукиан в «Гармониде» отмечает его «обуянность». Так или иначе композитором гениально уловлен истинно античный строй этого лада, совпадающего с новоевропейским натуральным мажорным, противоположным по аффективной оценке и пониманию со стороны современной Глюку эпохи. Впрочем, это один из внешних примеров, относящихся скорее к оригинальным психологическим ретроспективным прозрениям. Данный пример есть исключение еще и в том смысле, что актив-

ное «припоминание» преобладает в большей мере на четных «возрождения» этапах: 2, 4, 6, 8-м. Причем «вспоминается» именно то, что созвучно новой реальности.

Воспоминание о древней гетерофонной инструментальной культуре, идущей от Древнеегипетской бицивилизации через античность, дало дополнительный толчок формированию полифонического мышления на каролингском этапе. Именно на четных этапах, в том числе и на нынешнем (XX ... вв.), происходит активная ретроспекция с целью поиска необходимых моделей мышления, когда-то уже в том или ином виде существовавших (каролингский, основной и современный Ренессанс — 2, 4 и 6-й этапы). На данных этапах происходит активное обобщение музыкального развития предшествующих формаций. Это есть этапы (в том числе и 8-й — *conclusio*) осмысления и анализа прошлого во имя нахождения путей современного развития. От 2-го к 8-му тысячелетиям степень глубины ретроспекции возрастает — цивилизация становится все более зрелой, а потому способной на все более глубокие историко-теоретические обобщения.

В период нечетных этапов развитие музыкального (и художественного в целом) мышления связано в большей мере с проблемами текущей цивилизации. Сознание в эти периоды смотрит более вперед, чем назад. В Новой цивилизации происходят поиск и отработка в большей мере горизонтальных систем координации, чем вертикальных (тематической на 1-м этапе, ритмической — на 3-м, функционально-ладовой — на 5-м).

Сопряженные фазы 1/4 сочетают в себе в одинаковой мере тенденции четных и нечетных этапов. Примеры тому — поиски камераты Барди-Корси (ренессансный характер эстетики и барочный характер гармонической функциональности), барочно-ренессансный дуализм Шекспира, Пуссена; ренессансно-ретроспективный и одновременно сверхбарочно-романтический экспрессионистский дух нашей эпохи и т. д.

Общее в развитии музыкального мышления всех цивилизаций — в движении от диатоники к хроматизму. Это непреложный и неизбежный процесс. Причем вводнотоновый хроматизм заложен уже в самой диатонике.

Пример этому — эволюция китайской музыки от пентатонической формы (центральная конструкция $c-d-e-g-a-c^1$) к пяти-, семиступенной в V—III вв. до н. э., образовавшейся путем освоения неосновных, вводных тонов к I (с, гун) и IV (g, чжи) ступеням, т. е. тонов (бяньгун, «ниже гун») и (бяньчжи, «ниже чжи»), имеющих соответственно функции $\rightarrow I$ и $\rightarrow IV$ (рис. 13):

Возникающие полутоновые тяготения — взрывчатая основа для разрушения централизованной монотоникальной функциональности данного лада через опреде-

ступени		I	II	III		IV	V
нотация							
Функциональное значение	- I	I	II	III	- IV	IV	V
названия	бянь-гун	гун	шан	цзюэ	бянь-чжи	чжи	юй

Рис. 13. Функциональная древнекитайская система с V—III вв. до н. э.

ленное количество времени. Та полутоновость, которая укрепляла устой (устои), неизбежно переносится на другие ступени и, укрепляя их, создает условия для переноса тонического центра на укрепленные ступени. Законсервированная от этого процесса китайская музыка здесь как раз — исключение в отличие от стихийно развивающихся Античной и Новой западноевропейских музыкальных цивилизаций. В последнем случае накопление нисходящей вводнотоновой хроматики (сначала полутоновой, а затем микроинтервальной) в Античной цивилизации, приведшей к кризису ладообразования в V в. до н. э., соответствует накоплению восходящей и нисходящей полутоновой хроматики, приведшей к кризису ладообразования в подобной временной точке Новой цивилизации — в XX ст. Действительно, хроматическое укрепление вводнотоновостью других ступеней создает почву для их уравнивания в правах на опор-

ность. Далее неизбежным шагом этого процесса является модуляционность, т. е. более глубокий отход от исходной опоры и более радикальное обновление тонового состава. В этом смысле все формы Новой цивилизации, основанные на $T-D-S-T$ -функциональной драматургии высшего порядка (старинная двухчастная, старосонатная, фугированная, сонатная и т. д.), явились сферой освоения первой «околотоникальной модуляционной скорости». Однако именно это явилось базой для опорно-невозвратных тенденций, прогрессирующе обострившихся от XVIII к XX в. (формальная моноопорность начальной и конечной точек в произведениях XX в. не исключает их огромного числа из сферы этих тенденций). «Вторая модуляционная скорость» с фактическим, реальным отрывом от исходного опорного элемента — детище нашего времени. Модуляционность ведет к сквозному многоопорному развитию и к соответствующей сквозной многостадийной интонационно-фазной форме [323—332, 334—336]. Динамическое, модуляционное «вышибание опоры вообще» — это уже кризисная точка в эволюции ладообразования для данной цивилизации. Вспомним широкоизвестный цитируемый Плутархом в его трактате «О музыке» фрагмент одной из комических пьес Ферекрата (вторая половина V в. до н. э., столь соответствующего нынешнему столетию): «Живший позже лирический поэт Меланиппид (Меланиппид младший, 454—412 гг. до н. э.), а также Филоксен и Тимофей тоже не ограничивались современной им музыкой (Тимофей расширил диапазон лиры, которая до Терпандра из Антиссы оставались семиструнной). Поэтому комический поэт Фереkrat (предшественник Аристофана, наибольший успех имевший как автор пьес с 445 по 424 гг. до н. э.) выводит музыку в образе женщины, совершенно изувеченной, а Справедливость представляет задающей ей вопрос о причине изувечения, на что первая отвечает: «Начало моим мучениям положил Меланиппид, который, схватив меня, засветил мне десять ... струн и довел до расслабления и изнеможения. Но все-таки это был для меня еще сносный человек, если подумать о моих настоящих бедствиях. А вот извел меня Кинесий, аттик проклятый, делая в строфах такие диссонансирующие переходы, что в композиции

его дифирамбов правая сторона представляется левой, точно отражение в блестящем щите (параллель с фактами тотальной ракоходности в музыке Веберна, Берга, Хиндемита и т. д. — П. С.). Но и он все-таки был для меня выносим. А Фринид, вставив какую-то собственную вертушку, всю меня вконец изогнул и извертел, укладывая на свои пять струн двенадцать тоналностей. Но все-таки это был для меня сносный человек: если он в чем погрешил, то исправил это. Но Тимофей, милая моя, ... всех перечисленных превзошел, вводя чудовищные диссонансы, от которых ползут мурашки, непозволительные ноты чрезмерной высоты и какие-то свистульки. Модуляции его всю меня изъели, точно гусеницы редьку... А встретив меня где-нибудь, когда я иду одна, он меня раздевает и запарывает двенадцатью струнами» [534, с. 281—282].

Итак, вводнотоновый хроматизм на определенных этапах эволюции (*partitio, argumentatio*) внедряется в диатонику, причем на базе мультипликации диатонической же вводнотоновости. При этом он сначала постепенно централизует диатонику (например, от модальной гармонии ренессансного этапа к монотональному одноименному мажоро-минору барочно-романтического этапа). Внедрение хроматизма — процесс не только имманентный, но и тесно связанный с агрессивной аффекта в область музыкального мышления в связи с секуляризацией общественной жизни и со значительным расширением пласта светского музицирования. Вспомним уже упомянутые риторические фигуры, выделенные с XVII в. на основе теоретического обобщения: *passus duriusculus, saltus duriusculus* и особенно *pathopoiia* (греч.: «возбуждение страстей» — трансформация диатонической целотоновости под воздействием аффекта в хроматическую полутоновость). С эпохи *partitio* музыка становится полем направленного поиска имманентно-ладовых средств для выражения аффектации. Важнейшим таким средством является вводнотоновый хроматизм (древнегреческий хроматический род и соответственно *musica ficta*). «Разъедание» диатоники «чувственной» хроматикой, весьма болезненно переживаемое государственными людьми обеих цивилизаций, — обший для западноевропейского мышления стихийный

процесс. Это приводит к образованию хроматической «отклоняющей» системы на этапе *argumentatio*. Она из централизатора постепенно (на 3, 4-й фазах этого этапа) превращается в разрушителя: сначала традиционных диатонических внутренних функциональных связей, а затем и внешнего монотонального облика. Процессы рассредоточения полутоновых тяготений от единого центра к нетоникальным диатоническим ступеням и далее к хроматическим постепенно до неузнаваемости трансформируют совокупность функциональных отношений. Возникают новые ладовые направления: в Античной цивилизации классическая тетракордально-энгармоническая функциональная микрохроматика, в Новой — современная 12-ступенная диатоника, додекафония и т. д. Однако, говоря обо всех этих тенденциях, следует учитывать, что они активно протекают прежде всего на переднем крае музыкального сознания — в профессиональной (и в большей степени инструментальной) музыке. Эти тенденции очень медленно влияют (через жанры театральной, в Новой цивилизации — через жанры джазовой, «легкой» и собственно профессиональной «серьезной» музыки) на общественное музыкальное мышление. Все битвы, эксперименты, триумфы, катастрофы и прочие события в области профессионального музыкального искусства есть лишь опережающий интенсивный анализ прошлого, настоящего и будущего, прямыми и отраженными лучами влияющий на общественное музыкальное мышление, но не способный как-либо кардинально перестроить его ладовую жизнь. Скорее наоборот: всякий технологический срыв, кризис профессионалов-композиторов преодолевается в истинном смысле только возвращением к цельному, чистому источнику народного музыкального мышления.

Если и существуют опасности высыхания народных (в частности, фольклорных) музыкальных традиций, то они идут не от серьезного жанра, а от легкого: от его низкопробной, сомнительной в музыкальном и этическом отношении ветви, помноженной в миллиарды раз средствами массовой коммуникации. Однако грань в современном эстрадном мышлении, с его современным ритмическим планом и «устаревшим» на 200 лет гармоническим, между сомнительным и истинным очень по-

движна. И именно эта двойственность силовыми линиями разнородных интересов притягивает к ней большую часть населения планеты. И даже такое столь неугомонное, живое и парадоксальное детище музыки, как «легкий жанр», пожалуй, не причина фольклорной «Красной книги». Есть более страшный и неотвратимый общесоциальный корень современной жизни — техноцентрическая урбанизация, активно трансформирующая локальные формы социально-музыкального общения, причем далеко не в лучшую сторону.

Профессиональное музыкальное творчество и его история — чуткий сейсмограф, отмечающий культурно-исторические циклы развития человеческого общества. Предшествующая цивилизация соотносится с последующей как, с одной стороны, менее и более динамичное прорастание закономерностей музыкального мышления. С другой стороны, это прорастание часто совершается в иной плоскости (от тетракордального античного мышления к полифонико-гармоническому Новому). Гармонико-полифоническое измерение Новой цивилизации предполагает помимо практического и детальное теоретическое осознание вертикальных взаимодействий. Выход на гетерофонию наблюдался и в Античной волне-цивилизации, но это было лишь «предварительное» ансамблевое соединение инструментальных и вокальных линий без выхода на теорию такого рода полифонии. Пышность эллинистической инструментальной гетерофонии носила скорее количественный характер, определяясь большим числом участников с максимально простым делением на партии по принципу интонационного различия соответствующих групп (духовные, струнные, ударные). Подобный, количественный, принцип оркестрового исполнительства был унаследован от культуры Древнего Египта с его тяжеловесными, монументальными художественными формами. Речь идет в данном случае об одном из проявлений объединения в единый временной 48-вековой комплекс древнейших и древних музыкальных культур. В частности, роскошный (пусть в количественном отношении) оркестровый аппарат эпохи эллинизма — итог развития не только античной, греко-римской цивилизации, но и других культур, в том числе и древнейшей египетской. Без последней немислимо бы-

ло бы развитие цивилизаций XX в. до н. э. — V в. в том качестве, о котором свидетельствует история.

Есть основания предполагать, что отмеченные циклические отношения в какой-то мере синхронизировались и процессом социального развития и формирования. Так, например, контуры цикла Древнейшей египетской цивилизации ?XLIV—XX вв. до н. э. ощущаются и через историю государственного становления. Первая формация (XLIV—XXXII вв. до н. э.) — это процесс, приведший к формированию около 40 рабовладельческих государств и их объединению в одно централизованное деспотическое государство с фараоном во главе. Вторая формация — это продолжение процесса централизации (лишь на ее начальном этапе, *argumentatio* XXXII—XXIX вв. до н. э.) и дальнейший распад на ряд мелких государств (период Древнего царства ок. 2800—2250 гг. до н. э.) особенно к завершению данной формации — с этапа *conclusio*, т. е. с XXIII в. до н. э.). Древняя египетская цивилизация неразрывно связывается с новым объединением Египта и открывается Средним царством (с XXI в. до н. э., т. е. с этапа *exordium*). Вторая формация этой цивилизации (VIII в. до н. э. — V в.) неразрывно связана с подчинением Египта (в VIII в. до н. э. — ассирийцами, с VI в. до н. э. — персами, с IV в. до н. э. — войсками Александра Македонского, с 30 г. до н. э. — Римом). Исторические факты говорят о более глубоком, социальном уровне действия принципа цикличности. Подтверждением этому являются также более мелкие, трехвековые социально-исторические циклы: меровингский с V в., каролингский с VIII в., ренессансный XIV—XVI вв. и т. д.

Хроматизация диатоники всегда происходит, начиная со вторых формаций каждой из цивилизаций. Сначала «вводнотоновый шов» выкристаллизовывает каденции, выделяет опорный тон. Далее хроматика (как аффективный индикатор) из централизующего средства (для Новой цивилизации последовательная централизация проявляется в движении от модальной гармонии Возрождения к барочной, раннеклассической и классической гармонии) постепенно перерождается в децентрализующее (с эпохи романтизма по настоящее время). Экспрессия эмоционального выражения обусловила

«метастазы» вводнотоновости в других, нетоникальных ступеневых точках лада. И если классицизм упорядочил барочную вводнотоновость, введя ее в русло подчеркивания главных функций лада (*T, S, D*), то романтизм перенес вводнотоновость на периферийные диатонические ступени и далее на хроматические (от Листа до раннего Шенберга). Из централизирующего, объединяющего средства она трансформировалась в разрушающее. Перенасыщенность диатоники альтерационным, отклоняющим, модуляционным, фигурационно-мелодическим и искусственно-ладовым хроматизмом в период позднего романтизма привела к ее «разъеданию». Хроматически выраженный эффект, дошедший до откровенно эротического значения от «Тристана» до «Саломеи», уничтожил тональное здоровое классическое конструктивное единство, уничтожил упругую и ясную классическую функциональность.

Развитие хроматизма в профессиональной музыке последних столетий прекрасно подтверждает закон перехода организующих свойств данного явления к противоположным при его стихийном, беспрепятственном развитии (саморазвитии). Таким противоположным полюсом являются многие авангардные течения нынешнего века. Все они есть депрессивная реакция на период пьянящих надежд, завораживающих грез, пышного цветения (порой до самолюбования) романтической музыки. Наивысшая по гибкости, пластике связей, красоте внешнего выражения жизнь диатонико-хроматической функциональной системы на 1, 2, 3, 4-й терцфазах XIX в. в нынешнем столетии (4, 5, 6-я терцфазы «романтического века») вплотную соприкоснулись с нигилистическими направлениями музыкального мышления. XX в. напряженно бифункционален: функциональное мышление и параллельно действующее линейно-хроматическое мышление в его лице сопрягаются предельно выпукло. Старое и новое мышление то вступает в конфликт (отметим межличностный дисконттакт в определенные периоды: Р. Штраус||Шенберг, Стравинский — неокласик||Шенберг, Глазунов||Прокофьев, Глазунов||Шостакович и т. д.); то гибко и многообразно синтезируются. Причем оба эти типа отношений неизбежно проецируются также на каждую композиторскую индивиду-

альность в одновременности. Любой композитор XX ст. попадает в мощное поле этих противоположных тенденций, находясь между Сциллой и Харибдой традиционного и нового мышления. Мощная индивидуальность способна на плодотворный синтез этих разных алгоритмов музыкального мышления, слабая попадает исключительно в поле одного из полюсов, неизбежно заходя в тупик. Впрочем этот вопрос решается не столь схематично. Все дело — в эволюционной динамике творчества данного композитора, приводящей его к нахождению органичного синтеза или, наоборот, к его утрате. В этом случае происходит порой либо блистательный взлет ничем до сих пор неприметного художника, либо мучительный итоговый тупиковый кризис большой творческой личности, кризис, покоряющий своей трагичностью, последовательностью и потому остающийся как одна из ярких «сфер заблуждения» современного искусства, и в конечном итоге как сильное художественное явление, безотносительное к его перспективности или неперспективности. Искусство бережно хранит такого рода «заблуждения», черпая из них конденсированный «неправильный» опыт художника или целой школы для очередных поисков, очередного синтеза или для очередного отрицания.

3. Аспект полифункционального анализа

Симметрии звуковых форм (времени) могут обнаружить свой смысл в сопоставлении с четырьмя фундаментальными формами пространственной симметрии — зеркальной, круговой, винтовой и спиральной, которые... определяют последовательность эволюции форм в природе и культуре.

Л. Г. Бергер [79, с. 67]

Мы можем с позиций сказанного ранее вполне логично объяснить степень суммарного напряжения той или иной вековой эпохи. Рассмотрим эти отрезки с позиции их атрибутивной полифункциональности (табл. 11). В данном случае ясно видно, что каждый век — это своего рода многозвучный аккорд, в котором сочетаются фазы текущего этапа (1, 2, 3-й), прошедших