

### 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 исследовательность 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

этапов (4, 5, 6, 7-й и т. д.) и будущих (0, —1, —2, —3, —4, —5-й и т. д.).

Главными компонентами (фазами) в этих полифункциональных вертикалях, составляющих содержание музыкального мышления данного столетия, являются фазы 1, 2, 3, 4-я, соотносящиеся между собой по

Таблица 11

Полифункциональное строение данного векового отрезка эволюции музыкального мышления

Пара- мет- ры	Вертикальный срез данного века						
	Век	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Фаза		-10	-9	-8	-7	-6	-5
		-7	-6	-5	-4	-3	-2
		-4	-3	-2	-1	0	1
		-1	0	1	2	3	4
		2	3	4	5	6	7
		5	6	7	8	9	10
		8	9	10	11	12	13

принципу нарастания силы раскрытия данного типа мышления. Остальные фазы, подчиненные, подразделяются на подспудные (0, —1, —2, —3, —4-я и т. д.), относящиеся к будущим этапам, и на ретроспективные (5, 6, 7, 8, 9-я и т. д.), относящиеся к прошедшим этапам. Абсолютная порядковая величина неизбежно присутствующих подспудных или ретроспективных фаз практически безгранична, т. е. полифункциональный «аккорд» в пределах данного века бесконечен и включает в себя в скрытом виде фазы всех прошедших и будущих этапов. Чем больше абсолютная величина подчиненных фаз, тем слабее действие тенденции того основного этапа, к которому эти фазы принадлежат. Точнее сказать, — тем более внешним образом ретроспектируются прошедшие и более внутренним образом предвосхищаются будущие этапы. Самые актуальные фазы, т. е. неразрывно слитые с духом настоя-

щего времени, — это основные. Вполне естественно, что когда сталкиваются в одновременности две главные фазы — а это бывает только на фазах 1-й и 4-й, то степень напряжения между старой и новой системами мышления невероятно возрастает, ибо противостоят две в одинаковой степени сущностные для данной переломной эпохи системы музыкального мышления.

На других же главных фазах (2-й и 3-й) бесспорно преобладает основная тенденция и поэтому соответствующие полифункциональные сопряжения (2/5, 3/6/0) менее напряжены (особенно 2/5). Таким образом, из трех полифункциональных фаз — —2/1/4, — 1/2/5, 0/3/6 (взяты ближайшие подчиненные — подспудные и ретроспективные — функции, обведены кружками главные) — самая напряженная, действенная, конфликтная — первая (—2/1/4). Третья фаза (0/6/6) по степени напряжения выстраивается на втором месте, поскольку совместно действующая противоположная нулевая функция достаточно сильна и специфична (вспомним также предбарочное мироощущение в искусстве уже XVI в., вспомним соответствующую этому мироощущению нидерландскую буржуазную революцию уже в XVI в., т. е. до этапа Нового времени — этапа буржуазных революций XVII—XX вв. и т. д.).

Оговорим вторую фазу, где сталкиваются функции — 1/2/5. Ее кристаллизующий, относительно равновесный характер объясняется не только имманентной логикой эволюционного процесса, но и слабым бифункциональным характером конфликта из-за недостаточной силы параллельных подчиненных функций (—1 и 5).

Подобным образом взаимодействуют и функционально характеризуются терцфазы. Динамика их развития значительно обогащает и усложняет картину каждого из веков. Наиболее ярко функциональность данного века-фазы раскрывается в зоне 3-й, кульминационной терцфазы. Достаточно обратиться к веку музыкального классицизма и проанализировать его третью треть, в пределах которой раскрывается творчество композиторов Венской классической школы (творчество Бетховена помимо этого направлено к 4-й терцфазе). Аналогична по яркости раскрытия романтического музыкального мышления третья треть XIX в. Четвертая

терцфаза выдвигает величайших художников обобщения для данного стиля. Такова роль И. С. Баха для барокко, Бетховена для классицизма, Рахманинова для романтизма.

Нулевая терцфаза особенно перед грядущим новым этапом выдвигает художников интуиции, предчувствия, порой объединяющихся в целые направления. Именно в этот период возникают произведения, где выражена идея становления, ожидания, предвосхищения, вслушивания в гул истории. Если мы возьмем период 1867—1900 гг. (а с нулевой и четвертой нонфазами 1856—1911 гг.), то в этот временной отрезок в большей или меньшей степени впишутся художники-интуитивисты: Дебюсси, Скрябин, Малер, Брукнер, ранний Шенберг и т. д. Когда реальность будущего еще не ясна, человечество начинает подключать интуитивную сферу мышления, пытаться пробить брешь в познании неизвестного. Откроем наугад кого-либо из символистов отмеченного периода:

Мы неведомое чуем,  
И с надеждою в сердцах,  
Умирая, мы тоскуем  
О несозданных мирах.  
Дерзновенны наши речи,  
Но на смерть осуждены  
Слишком ранние предтечи  
Слишком медленной весны.  
Погребенных воскресенье  
И среди глубокой тьмы  
Петуха ночное пенье,  
Холод утра — это мы.  
Наши гимны — наши стопы;  
Мы для новой красоты  
Нарушаем все законы,  
Преступаем все черты.  
Мы — соблазн неутоленных,  
Мы — посмешище людей,  
Искра в пепле оскорбленных  
И потухших алтарей.  
Мы — над бездною ступени  
Дети мрака, солнца ждем,  
Свет увидим и, как тени,  
Мы в лучах его умрём

Д. С. Мережковский («Дети ночи», 1896)

Пять чувств — дорога лжи.  
Но есть восторг экстаза,

Когда нам истина сама собой видна.  
Тогда таинственно для дремлющего глаза  
Горит укорами ночная глубина.  
Бездонность сумрака, неразрешенность сна,  
Из угля черного рождение алмаза.  
Нам правда каждый раз сверхчужденно дана  
Когда мы вступим в луч священного экстаза...

К. Д. Бальмонт («Путь правды»)

Эти строки рождены поэтами, не только предчувствующими, но и прекрасно отдающими себе отчет в своей роли, своим одухотворенным интуицией разумом предполагающими периодичность появления ситуации и художников напряженного предчувствия (на языке нашей работы — функциональности нулевых терцфаз). «Сновидения, которые преследуют человечество, — пишет Д. Мережковский, — иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких символических характеров никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли. Вместе с тем, мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. (Позитивизм этого периода — также нулевая терцфаза прагматического, конструктивно-каркасного, утилитарно-конкретного XX века. — П. С.). Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры ... Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту импрессионизмом» ([69, с. 397], разрядка автора. — П. С.). Как естественны эти переключки символизма с импрессионизмом — вибрирующим искусством, смело смотрящим в будущее, в частности, — с импрессионизмом музыкальным. Слияние этих интуитивистско-художественных направлений репрезентирует «Пелеас и Мелизанда» Дебюсси (1892 г. — замысел, 1902 г. — премьера). Симптоматична и проекция данной сюжетно-стилистической концепции на плоскость программно-музыкального инструментализма в одноименной симфонической поэме Шенберга — его первом крупном сочинении

(1902—1903 гг.). Если первый автор прослушивает пульс родившегося столетия уже через «разломы» функционально-аккордовых связей, то последний — еще через их предельно тонкое, грозящее обернуться противоположностью обнаружение.

Постепенно эмоционально многозначная и многогранная гамма символизма и позднего романтизма начинает зловеще трансформироваться в экспрессионистском ключе, положив начало соответствующему художественному направлению. Разложение единого романтического мироощущения на яркий спектр разнообразных по родству «измов» — характернейшая черта его эволюции в условиях XX в. (4-я терцфаза). Какой же фактор выступил в качестве активной преломляющей эмоционально-психологической системы? Несомненно, социально-исторический. Бифункциональность типа 4/1 (империализм/социализм) — нерв нашей эпохи. Искусство — ее чувственно-психологический анализатор и резонатор. Оно отражает расщепление, поляризацию общественного и индивидуального сознания, взаимосвязь и перетекание «измов», их производность от мощного водоворота социальных катаклизмов начала века.

При всем множестве музыкально-стилевых направлений этого времени выделяется генеральная одновременная оппозиция: с одной стороны, — сверхкультурный романтизм (4-я терцфаза романтизма: «гиперромантизм»), парадоксально расщепляющийся на символизм, импрессионизм, веризм, экспрессионизм, поствагнеризм, национально-характерный романтизм, ориентализм, психологический реализм и т. д. С другой стороны, — антиромантизм (1-я терцфаза урбанистического XX в.), столь же парадоксально распадающийся на разнонаправленные тенденции (музыкальный футуризм, неоклассицизм, неофольклоризм с собственными подтенденциями неопримитивизма, скифства, фовизма и т. д.).

Приведенная грубая классификация отмеченных тенденций, конечно, весьма относительна, однако помогает найти основные полюса музыкально-стилевого мышления XX в. (Шенберг — Стравинский, Глазунов — Прокофьев, Хачатурян — Шостакович, Барбер — Кейдж, Рахманинов — Сати, Свиридов — Щедрин, Пуленк — Ва-

рез, Р. Штраус — Хиндемит и т. д.). В какой-то мере она объясняет более явные связи при сокрытии других, объединяющих отмеченные полюса.

#### 4. Аспект этапно-волнового анализа

Линейно-полифонический стиль Баха был вершиной эпохи, длившейся столетия <...> Романтический тип ощущения вновь обращается к бессознательным жизненным глубинам <...> Мелодическое оживление голосов вновь достигает высшей силы (после спада значения полифонии в классическом стиле — П. С.).

Э. Курт [293, с. 350—352]

Движение к сверхсвободному по вертикальным нормам полифоническому стилю есть сквозная линия развития полифонического мышления в целом (романско-готический стиль XI—XIV вв., строгий стиль XIV — XVII вв., свободный XVII—XX вв., сверхсвободный XX—... вв.). Шенберг и его школа в этом смысле есть один из ярких феноменов индикации последних двух стиливых моментов этого процесса, индикации перехода от свободного к сверхсвободному стилям. Последний почти не имеет ограничений в вертикали и предполагает любые диссонансы, а не только обоснованные логикой функциональных аккордов, как в свободном стиле. Шенберговская эволюция от «Пелеаса» (1903 г.) через монодраму «*Erwartung*» (1909 г.) далее через цикл мёлодекламаций «*Pierrot lunaire*» (1912 г.) к «Сюите для фортепиано» оп. 25 (1923 г.) отражает переход от свободного стиля к сверхсвободному.

Общая логика развития вертикальных норм: постепенное целенаправленное движение от предельного консонирования в хоровом унисонном культовом пении к предельному диссонированию в рамках линейной полифонии XX в. Постепенное накопление интервального напряжения — следствие привнесения аффектации в сферу музыкального мышления. Появление двухголосного органа — начало развития этого процесса. Перед нами в данном случае отражение первичного процесса секуляризации, раскрепощения художественного мышления в каролингско-оттоновскую эпоху (VIII—XI вв.).