

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 стилевых 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» ор. 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 органума — начало развития этого процесса. Перед нами в данном случае отражение первичного процесса секуляризации, раскрепощения художественного мышления в каролингско-оттоновскую эпоху (VIII—XI вв.).

Происходит переход от параллельного григорианского унисона (а это тоже своего рода сверхэлементарная полифония) к кварто-квинтовому параллелизму. Завоеваны наиболее слитные гармонические интервалы (соборность, совместность, объединение в одновременном культовом действе — характерная черта мышления Новой цивилизации): октава, квинта, кварта вместо унисона. Это многообещающее начало эволюции полифонии. Аффект породил вертикальность, точнее, выявил ее из параллельного унисона, латентно-вертикального, потенциально-вертикального по своей природе. Усвоение вертикальных свойств унисона, его именно вертикальное переосмысление (как гармонического интервала) — неизбежный внутренний процесс в западноевропейском мышлении, подготовивший рождение раннего органа. Первые опыты двухголосия — первый шаг к тотальному диссонансу нашего века. С этой эпохи (с VIII в.) начинается целенаправленная «аффектизация» музыкального мышления и выражения, неразрывно связанная с последовательным усилением напряженности гармонических интервалов.

Рождение полифонии закономерно связано с аффектизацией музыкального мышления в эпоху каролингского ренессанса. Действительно, оживление античных традиций в эту эпоху было созвучно потребности пробуждающейся памяти европейца. Воспоминаемое же «языческое» античное искусство было аффективно, чувственно по самой своей природе, т. е. возрождалось созвучно именно в силу его созвучности и в силу потребности в созвучном. Весьма симптоматично звучат строки трактата «*Musica practica*» ученого монаха и теолога Беды Достопочтенного (672—735 гг.). «Говорят, что сам мир создан гармонией звуков и само небо развешено под мелодию гармонии, — восторженно комментирует автор античную космологическую музыкальную концепцию, — среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви, ведь она делает человека благоразумным, приятным, царственным, радостным..., она действует на чувства людей, приводит в различное состояние, как например, в сражениях. Ведь звук труб воспламеняет сражающихся, так как чем

сильнее звук, тем более стремится к бою душа <...> И когда мы говорим и в наших венах пульсирует (кровь), считается, что это тоже гармония, соединенная с пользой <...> Практическая музыка заключается в том, чтобы создавать гармонию и искусство, способные действовать на человеческие души» [557, с. 182—183].

С этого начался путь к взвинченному тотальному диссонированию нашего времени. Сначала нерв аффектации был открыт в гармоническом интервале, а затем общественный музыкальный слух стал искать для выражения аффективных состояний духа помимо отмеченных интервально-гармонических все более и более острых музыкальных средств: полифонических, ладовых, ритмических, тембровых, инструментальных, темповых, микротемповых (агогических), пространственных, стилевых, текстовых, внемузыкально-шумовых, внемузыкально-конкретных и т. д. Сейчас, однако, речь идет только об эволюции интервально-гармонической стороны как самой сущностной для Новой западноевропейской цивилизации. Движение к диссонансу происходило прорастающим, фазноволновым путем. Границы волн в целом совпадают с границами этапов. Логика волны: завоевание максимума возбуждающей диссонантной сферы посредством возможных для данного этапа координирующих эту диссонантность средств.

Так, в пределах мерovingского этапа V—VIII вв. движением к диссонансу являлось устремление от унисонной параллельной гетерофонии к квинто-квартовой парафонии. В зоне каролингского этапа VIII—XI вв. следующая волна вновь отталкивается от гетерофонного унисона, в итоге подводя к так называемой двойной мелизме, где синхронно (нота-против-ноты) двигались оба мелизматизированных голоса — и *vox principalis* и *vox organalis* (сопутствующий). В литературе подчеркивается итоговый (т. е. сверхкумуляционный) для раннего полифонического этапа (т. е. этапа VIII—X/XI вв.) характер развитого силлабо-мелизматического стиля. Например: «... развитый силлабо-мелизматический стиль в двухголосии нота-против-ноты является в пределах данного исторического периода наиболее поздним (это конец XI в.). Его характеризует не только двойная мелизматика, но

и особая свобода *v. org* (со скачками, большим диапазоном, сложным рисунком), разнообразные интервальные сочетания, параллелизм всех используемых интервалов (а не только кварт и квинт), постоянное перекрещивание голосов, создающее неповторимую, специфическую средневековую терпкость звучания» [271, с. 27].

Определение первых двух волн-этапов движения к диссонансу объясняет расплывчатость границы возникновения ранней полифонии. Суммарный период, в пределах которого различными исследователями определяется эта грань, воистину огромен — с VII по XI в.! Однако противоречие в данном случае снимается при использовании этапно-волновой гипотезы. Парафония римской «Схола канторум» VII—VIII вв. с ее октавно-квинто-квартвым параллелизмом — итог меровингского этапа. Дальнейшее прерывание прямых и косвенных сведений о продолжении традиций данной папской певческой школы, возможно, связано с процессом очередного отхода от достигнутого двухголосия и с возвращением на унисонно-моноподийный уровень в начале новой волны-этапа (VIII—XI вв.). На второй фазе этого этапа (IX в.) ранняя полифония вновь прорастает (диафония, органум), причем при этом уже теоретически и графически осмысливается. Имеем в виду трактаты уроженца Ирландии философа-неоплатоника Иоанна Скогта Эриугены (810—877 гг.) «*De divisione naturae*» («О разделении природы») и Псевдо-Хуквальда «*Musica Enchiridis*». Приведем характерные строки из сочинения первого автора. «Мелодия органума, — пишет Эриугена, — состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть. (Диафония) начинается с тона (в унисон), затем она идет в интервалах простых или сложных и, наконец, возвращается к своему началу — тону (унисону), в котором и есть ее сущность и ее сила» [557, с. 298].

Примечательно, что понятие «диафония» от VII в. к IX (см. цитированную работу) довольно резко переосмысливается. Так, Исидор из Севильи — отец церкви,

один из культурнейших людей своей эпохи (560—640 гг.) — определяет в трактате «Этимология» (гл. XX, п. 3) этот термин следующим образом: «Симфония — смешение мелодий, состоящее из согласованных звуков — низкого и высокого, (проявляющееся) либо в голосе, либо в дуновении, либо в ударе. С ее помощью согласуются голоса более высокие с голосами более низкими, и какой бы ни возник при этом диссонанс, слух даст об этом знать чувству. Ее противоположностью является диафония, т. е. голоса нестройные или диссонансирующие» ([557, с. 174], разрядка моя. — П. С.).

Само понятие «диафония», возможно, трансформировалось в такой последовательности: 1) гармонический диссонанс или любое несогласование по вертикали (до VII—VIII вв.); 2) новые диссонантные двухголосные звучания, осмысленные как художественно значимые (VIII—IX вв.) в ходе эволюции вертикали на каролингском этапе; 3) вообще новое явление в области музыкального мышления, связанное с перенесением идущего от античности инструментального двухголосия в вокальную сферу («новизна» и «диссонанс» от античности и до сих пор — понятия сопутствующие).

Романско-готический этап в своем итоговом развитии усилил идею движения к линейно-производному диссонансу (готический мензуральный декаданс). Вертикально-интервальное диссонирование дополнилось на данном этапе вертикально-аккордовым и ритмическим (синкопическим и полиметрическим) диссонированием.

На ренессансном этапе музыкальное мышление прошло путь, начинающийся от сладкозвучия «нового нежного стиля» («*dolce stile nuovo*») флорентийцев первой половины треченто: Пьеро да Казеллы, Якопо да Болонья, Иоханнеса да Флоренция. Далее итальянская музыка идет по этому, консонантно-образующему пути. Речь идет о школе второго поколения композиторов XIV в. (вторая половина) во главе с Ландини (1325/35—1397 гг.). Отличительной чертой мышления Ландини была значительно меньшая диссонантность по сравнению с мензуралистами (особенно французами). Первая и четвертая фаза действуют одновременно: сосуществуют «новый», упрощенный во всех отношениях, ре-

ренессансный консонатно-опорный стиль и «старый» готический стиль Машо и его последователей-маньеристов (см. об этом также [271, с. 205]).

Ренессансный этап привел к утверждению более организованного септаккордового диссонанса, в отличие от стихийного линейно производного романско-готического диссонанса. Новой формой усложнения этого аффектонесущего средства явился хроматизм: диссонирование все более активно начинало включаться в орбиту вводнотоновых отношений к различным ступеням, включаться в новую ладовую систему, в пределах которой разрушалась диатоническая модальная ренессансная организация и формировалась хроматическая отклоняющая барочная. Джозеффо Царлино (1517—1590) в трактате «*Instituzioni harmoniche*» («Установление гармонии») в главе 80 («Опровержение мнения хроматистов») говорит о необходимости ограничений на употребление хроматических диссонансирующих интервалов, словно предчувствуя современную опасность деструктивации функциональной системы, перенасыщенной диссонансом. «Никогда я не слышал, — пишет Царлино, — чтобы ораторы в своей речи употребляли те странные и дикие интервалы, которые употребляют они (хроматисты. — П. С.), а ведь они говорят, что следует подражать ораторам, чтобы музыка воздействовала на чувства (Царлино отмечает прямую связь музыкальной аффектации с поиском напряженных гармонических интервалов. — П. С.). ... Если даже можно было бы такие звучания употреблять кстати в одном голосе кантилены и они бы производили хорошее впечатление, то в аккомпанементе слышались бы такие жуткие, убийственные звуки, что пришлось бы прямо заткнуть уши» [557, с. 489].

Необыкновенно одухотворенный теоретический и практический гений Джозеффо Царлино очень тонко очертил сферу эстетически приемлемого для искусства своей эпохи. Попытки ввести микрохроматический диссонанс в диатонический контрапункт категорически осуждаются слухом и пером большого музыканта. Время микрохроматической диссонантной интервалики еще не пришло в эту эпоху. «Несоизмеримые» интервалы эллинов столкнулись непримиримым образом с прочной ро-

манской диатонической контрпунктической конструкцией. «... Энгармонический род еще менее гармоничен в контрапункте, чем хроматический, ибо чем дальше род отделяется от соразмерного соответствия (*corrispondente proportione*), тем более он оскорбляет чувство» [с. 488] (разрядка моя. — П. С.). Другое дело — приготовленные диатонические диссонансы в окружении консонансов. Они — основной аффективный нерв гармоничной ренессансной системы мышления. «... Для большей красоты и приятности употребляются также иногда и диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако, когда они размещены правильным образом и согласно указаниям ..., то тогда настолько хорошо переносятся, что они не только не оскорбляют слуха, но даже доставляют большое удовольствие и наслаждение» [с. 468].

Гений Царлино сказывался и в прорицании страшной судьбы спонтанно движущейся профессиональной музыкальной культуры. В XX в. искусство уже понесло огромный урон от этого стихийного поиска все более острых средств аффектации, превышающих ранее изобретенные. Вспоминается и более раннее пророчество в эту же эпоху: картина «Ад» Босха (1462—1510), где музыкальные инструменты изображены в качестве изощреннейших орудий пытки заблудшего человечества. Протесты Царлино против хроматистов не остановили процесса накопления аффективных хроматических диссонантных моделей, в XVII в. уже не отвергаемых, а тщательно изучаемых и теоретически обобщаемых в виде соответствующих риторических фигур. Бацилла некогда робкой вводнотоновой «*musica ficta*» стала «домашним», узаконенным для западноевропейского мышления «микробом», необходимым атрибутом барочного мышления. Ладовая система этой эпохи впитала в себя 4 вида хроматики (отклоняющая, модуляционная, альтерационная и фигурационно-мелодическая), неизбежно придя к темперированному двенадцатитоновому суперладу (Мерсени—Веркмейстер—Бах).

Этап XVII—XX вв. — эпоха стремительного движения к атональному диссонансу. Полуторавековой период барокко в совершенстве показал возможности броского раскрытия сильного аффекта через доведенную до

совершенного освоения хроматико-диатоническую функциональную систему, предполагающую насыщенное диссонирование отклоняющих септаккордов, а также главных и побочных септаккордов данной диатоники. XVIII в. откристаллизовал оптимальные логические схемы функционального развития и в период венского классицизма соединил их со схемами пропорционального формообразования. Прояснение барочного стиля галантным, а затем классическим, длилось недолго. Искусственная консервация консонанса в период классицизма, вызванная среди многих причин также идеологией стремящегося к сохранению феодально-аристократического мира, прекратилась уже с творчеством Бетховена. Французская буржуазная революция 1789 г. разрушила эйфорию искусственно культивируемого функционального консонанса, звучащего фальшиво и слащаво после неистового трагического фантазийного хроматического диссонанса И.-С. Баха. Процесс концентрации неустойчивости неразрывно слился с процессом концентрации диссонирования от Бетховена к Вагнеру.

Закономерность превышения аффектации через ладово-хроматический диссонанс с особой ясностью проявляется в XIX в., объясняя основной процесс неуклонно усиливающейся диссонантной конгломерации. В историческом промежутке от Вагнера к Малеру ладово-хроматический диссонанс приобрел полифоническую раскрепощенность, дополнительную лирическую неустойчивость. Импрессионисты стали трактовать диссонанс как чарующий неоконсонанс, также успокаивающий слух как трезвучность в эпоху Возрождения. Экспрессионисты отвергли эту трактовку диссонанса и всеми средствами музыкальной выразительности заострили его конфликтные свойства. И что самое главное — абсолютизировали, тотализировали: для них был важен диссонанс как таковой, не скрываемый ни томной вагнеровской ладовой хроматикой, ни обволакивающей импрессионистской фактурой. Оголенный диссонанс — оголенный нерв экспрессионизма. Однако по неписанным законам Новой цивилизации этот неоконсонанс должен быть хотя бы в какой-то мере прикрыт. Это сделали художники, направляемые Стравинским и Хиндемитом, сообразуясь с реставрационной, за-

мораживающей, сдерживающей эстетикой неоклассицизма.

Диссонанс пропитал все музыкальные жанры и стили XX в. Диссонанс стал уже расхожим аффективным средством, насытившим почти все зоны гармонического мышления. Композиторское сознание с беспокойством анализирует сложившуюся картину заполнения музыкальной ткани одними диссонантными возбуждающими созвучиями, часто приводящими к противоположному эффекту: к апатии, затормаживанию восприятия. Композитор XX в. в поисках новых средств выражения оставил позади как отработанные супердиссонантность, супергромкость, суперфактуру, суперсериальность, суперабсурд и другие «супер». Давно позади и супернапряженный экспрессионистский аффект. Что же впереди? Впереди по-прежнему совершенствование старых ладовых форм и рождение новых. Только живая ладофункциональная система способна рождать истинный контакт со слушателем как всякая общезначимая (а значит, дифференцированно-функциональная) общественно-языковая система. Где нет максимума общественно-апробированной функциональности при минимуме неапробированной, там нет истинного понимания, истинного контакта. Но этот отмеченный минимум обязательно должен быть, ибо он содержит в себе необходимый для развития музыкального мышления новый лексический комплекс, который будет испытываться общественным музыкальным сознанием «на приемлемость». Вне лада нет пути развития мышления. Другие направления либо зайдут в окончательный тупик, либо выйдут опять-таки на общественно-воспринимаемую ладовую систему. Легкий жанр прекрасно общается со слушателем именно благодаря такой надежной системе, серьезный переживает кризис во многих случаях именно из-за ее устойчивого отрицания. Все живое, истинно человеческое, не способно обходиться без функционально-ладового мышления. Конечно, последнее не есть залог успеха, но есть залог здоровой оценки возможностей данного композитора со стороны окружающих и собственного критического сознания.

Итак, именно направленный в плоскость музыкального мышления аффект постепенно пропитал музыкальную

ткань диссонансом, хроматизмом и синкопированием (т. е. своего рода ритмическим хроматизмом). Аффект же поглотил свою конструктивную опору-тонику, сначала как внешний атрибут (процесс наметился с Вагнера), а затем и как внутренне подразумеваемое опорное начало. Тоника переродилась в «центральный элемент» (Ю. Н. Холопов), который порой реально не давал слуху никакой опоры, существуя лишь умозрительно.

Предельный диссонанс XX в. отражает сверхаффектацию нашего времени, его жесточайшие физические и нравственные потрясения. Проблема бытия человечества встала с невиданной и не предполагаемой ранее остротой. Отсюда испытание на пределы эстетически приемлемого. Отсюда гонение на консонанс как не соответствующий постоянно напряженному состоянию сознания современного общечеловеческого суперсообщества.