

С. М. ПЕТРИКОВ

ЭВОЛЮЦИОННОЕ
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
В СИСТЕМЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
СТУДЕНТОВ

НОВОСИБИРСК · 1990

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
НОВОСИБИРСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

С. М. ПЕТРИКОВ

ЭВОЛЮЦИОННОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
В СИСТЕМЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
СТУДЕНТОВ

Учебное пособие к спецкурсу

НОВОСИБИРСК · 1990

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Автор: **С. М. Петриков**

Эволюционное музыковедение в системе художественного образования студентов: Учебное пособие к спецкурсу.— Новосибирск: Изд. НГПИ, 1990.— 92 с.

Рассматриваются закономерности эволюции западноевропейского музыкального (шире — художественного) мышления. Выдвигается одна из возможных методологий анализа и активного освоения музыковедческой исторической и теоретической информации — цикло-периодическая. Проводятся параллели между соответствующими этапами античной и новой (с V в.) цивилизаций, а также между различными видами искусств одного периода.

Пособие адресовано преподавателям и студентам педагогических, музыкально-педагогических и музыкальных училищ и вузов, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами развития художественной культуры.

Научный редактор — С. М. Жарков, канд. пед. наук, доцент

Рецензенты — М. А. Шавинер, канд. искусствоведения, и. о. доцента Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки;
Л. И. Боровиков, канд. пед. наук, ст. преп. НГПИ;
О. А. Зимовина, канд. пед. наук, доц. БИГПИ

© Новосибирский государственный педагогический институт, 1990

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день система художественного образования студентов в педагогических вузах не отвечает задачам нашего общества на современном этапе — задачам формирования истинной интеллигенции, обладающей, помимо прочих качеств, тонким эстетическим вкусом, индивидуальным суждением, глубоким знанием истории и теории искусств, обладающей, другими словами, вполне определенным культурно-художественным потенциалом и соответствующим развитым мышлением. Ядром системы является универсальный для всех специальностей курс «Основы марксистско-ленинской этики и эстетики». Уже буквально сейчас (учебные планы с 1988 г.) вводится коренной для данной системы предмет «Мировая и отечественная культура». На этом, собственно, основа, центр системы исчерпывается. Последующие вероятностные спецкурсы и факультативные предметы эстетико-художественного характера не могут являться стабильными элементами системы. Их введение зависит от многих факторов. Необязательность и нехватка специалистов широкого эстетико-культурного профиля делает отмеченные формы случайными, несистемными, нестабильными. Задача настоящего этапа совершенствования системы художественного образования студентов (сокр. СХОС) заключается, во-первых, в детальной разработке предмета «Мировая и отечественная культура», входящего в первый, основной уровень системы, во всестороннем обеспечении этого предмета. Во-вторых, требуется направить часть научных изысканий на координацию данного предмета с курсом «Основы марксистско-ленинской этики и эстетики», т. е. в конечном счете состыковать эти дисциплины по принципу взаимодополнения и взаимораскрытия. В-третьих, следует стабилизировать действие второго уровня СХОС и в конечном счете подготовить включение 1—3 предметов второго уровня (спецкурсы, факультативы) в учебные планы педвузов. Здесь речь идет о всех специальностях, существующих в рамках педагогического вуза, о пользе введения в комплект их предметов спецкурса «Эволюционное музыковедение».

Отметим, что настоящее пособие по спецкурсу приложимо и в рамках музыкально-педагогических и музыкальных вузов (консерватории, институты искусств). Актуальность спецкурса в названных вузах не ниже, чем в педагогических, поскольку предлагается принципиально новая методология, новая модель-программа освоения

музыкальной истории и теории в широком социокультурном контексте на основе выдвинутой универсальной систематико-эволюционной концепции.

Г Л А В А 1

ЗАДАЧИ ЭВОЛЮЦИОННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ, ЕГО РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ СТУДЕНТОВ

Музыкальная наука двух последних веков целенаправленно стремится к созданию дисциплины высшего координирующего характера, охватывающей весь процесс становления музыкального мышления от первых шагов художественно-звуковой деятельности человека до ее современного состояния.

В советском музыкознании эта тема выкристаллизовывалась постепенно в исследованиях исторического, теоретического и эстетического планов: Б. В. Асафьева, М. В. Иванова-Борецкого, К. А. Кузнецова, Р. И. Грубера, Т. Н. Ливановой, И. И. Соллертинского, М. С. Друскина, В. Д. Конен, С. С. Скребкова, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, А. Ф. Лосева, В. П. Шестакова, И. А. Котляревского, В. В. Протопопова, Ю. К. Евдокимовой, Е. В. Герцмана, А. П. Милки, Н. А. Горюхиной, И. И. Мартынова и т. д. Из множества зарубежных работ такого рода исторически на создание данной дисциплины направлены [32, 28, 25, 29, 24, 16, 15, 34, 35, 22, 17, 13, 14, 21, 33, 36, 18, 26, 23, 31, 27, 19, 30, 20].

Эволюционно-систематическая методология давно положена в основу биологии, палеонтологии, геологии, археологии и других наук, вошедших в соответствующем виде в самые различные по типу институтские курсы. Музыкознание накопило достаточно эмпирических и обобщающих научно-исторических и теоретических наблюдений, чтобы генерировать собственную систематико-эволюционную дисциплину. К этому толкают, с одной стороны, уже ставшие критическими явления дифференциации и специализации различных отраслей музыковедения и связанные с ними процессы автономизации и известной изоляции этих отраслей. Систематическое эволюционное музыкознание — одно из возможных направлений, призванных синтезировать разьедаемое грубым, односторонним анализом бытие музыкального искусства. Органическая целостность — основа преподавания вузовских дисциплин, в частности исторических, где объединяющую роль может сыграть эволюционно-систематическая методология. Она также касается вопросов музыкального стиля, как и

проблемы стилей в других курсах (литература, русский язык, изобразительное искусство, активно вводимый в последние годы курс «Мировая и отечественная культура» и т. д.).

Основные задачи эволюционного музыковедения состоят в следующем. П е р в о е: дать ясное, четко систематизированное представление о сущности развития музыкального искусства от древнейших эпох до настоящего (и, возможно, до будущего) времени. В т о р о е: раскрыть общие логические закономерности развития музыкального мышления, охватывающие по возможности весь обозримый культурно-исторический временной контекст. Соотнести данные закономерности с реальным музыкально-историческим процессом в различных цивилизациях. Хронологически скоординировать цивилизации на основе универсальных циклических временных закономерностей. Т р е т ь е: рассмотреть эволюцию музыкального мышления в социокультурном контексте.

В рамках настоящего спецкурса мы сможем выделить для систематизации лишь самые главные явления западноевропейского музыкального мышления в основном со II века по настоящее время. Возрождение теоретического моделирования музыкально-исторического процесса в советском музыкознании — явление сегодняшнего времени, времени перестройки, когда открыта широкая дорога для развития наиболее эффективных, действенных направлений науки. Предмет позволяет охватить в одновременности весь музыкально-исторический процесс, логически осмыслить все составляющие его явления прошлого и настоящего. Выдвинутая хронологическая модель с одинаковым успехом приложима на уроках, лекциях, семинарах, касающихся предметов, построенных по историческому принципу. Естественно, каждому специалисту потребуются усилия для обработки информации своей дисциплины по алгоритму предложенной системы. Однако эти творческие затраты окупятся хорошим эффектом организации и усвоения знаний. Система позволяет преодолеть уровень механического запоминания дат, событий, явлений и нацелена на осмысление всей информации сравнительным способом, предполагающим многообразное объединение всего материала с помощью строгих внутренних связей-аналогий. Метод накладывающихся фаз и этапов обязывает как преподавателя, так и учащихся активно а н а л и з и р о в а т ь сущность классифицируемых явлений, их принадлежность старому или новому историческому периоду, их перспективный или ретроспективный смысл и т. д.

Когда периодико-хронологический алгоритм усвоится до автоматизма, студенту не представит труда логически охватить пройденный материал (вплоть до всего курса) в одновременности. При этом пассивная «линейная», механическая память подчиняется активной ассоциативно-логической «полифонической» памяти. Ассоциации-связи здесь имеют строго закономерный характер.

Однако, пожалуй, самым действенным методологическим свойством новой системы является ее способность объединять художественные явления различных сфер деятельности человеческого духа в единое нерасторжимое целое, ее способность свободно оперировать, порой, самыми удаленными функционально соответствующими параллелями, гибко осмысливать события на этих параллелях. Именно это свойство направлено на развитие самых разнообразных межпредметных связей, а в конечном счете — на воспитание активно мыслящей и самобытной личности. В данном случае не исключается пробуждение у студентов поэтического богатого ассоциациями мышления в самом прямом смысле этого слова. Приведем эскизы такого рода:

1) Во тьме веков неузнанная музыка таинственно звучит...
Накину сеть времен, воссозданную непрерывной мыслью —
И уже слышно, как поет Терпандр свои семь древних номов
Под шелест струн кифары строгой и немногословной. Спадает пелена
Всего лишь двух столетий и многими струнами звенит Перикла век.
Здесь властвует Фринид, мешая жанры, ритмы и лады.
Волчком он гонит строгие напевы и вихрем заплетает их
По многочисленным тональностям и струнам,
Которые эфоры уж устали отсекасть...
Вглядись, внимательней — ведь это наше отражение в прошлом,
Фринид начало положил изысканной игре, в которой дальше
Непрерывно пребывали виртуозы гибельного Рима.
Он в той же точке времени и отдален лишь линией сухой таблицы.
Мир и пространство повернулись кругом, отметив тайное число веков:
Терпандр в нашем измерении — это Бах, постигший смысл равномерности
Времен через гармонию несущихся по замкнутому кругу модулирующих...

2) Я слышу шум беспрестанно текущего времени,
Его тонкий ритм, нескончаемый пульс.
Я вижу картины ушедших столетий, их распорядок,
Их точный стремительный бег,
Их цель и бесцельность, их гордый логический строй,
Их краску и страсть, их бесстрашие и вечность.
Над космоса бездной — святость и мудрая кротость
Вечной Весны Боттичелли. Счет другому столетию ведет
Сознания кипящий поток, лучащийся в трепетном лике
Мадонны Эль Греко, беззащитно глядящем в темень барокко...
Кванты пространства рвутся вперед, и грань уже пройдена:
Дальше — Декарта и Рембрандта век, открытый багряною хромой Венозы,
Оплавишей дерзко только рожденный аккорд. Красота Монтеверди
Слишком быстро успеет расцвести, чтобы сгнить в бесплодном боренье
В нашем жестоком столетии...
Замерли в строе дорийском пряди всезнающей Кору,
Они не подвластны тогда еще были новым Саккадовым ритмам пифийским.
Все дальше и дальше в древнюю вечность стремится познание:
За тысячу лет от Сафо и Алкея, Саккада и Полиманста,
И видится в бездне прошедшего — «Певца бога Амона»,
Застывшая в мерном египетском шаге...
А двадцать четыре столетия спустя,
Незримо мелькнувших в графе соответствий,
В космической слитности двух голосов

Под сводом британского храма
Вновь прозвучит этот медленный шаг...

3) Сквозь миры, мерным кругом пройдя,
Луч Вселенной вновь с силой стремится
Опоясать в священном и вечном своем чудедействе
Еще одно трехсотлетие людского сознания,
Летящего в гулкую бездну смятенным потоком,
Озарить прометеевым всполохом наш чрезмерно практический век,
Окровавленный варварской мыслью, осмысленный кровью
Святой, ни в чем не повинной, смелой, преданной и вознесенной...
Вновь пишет реквием Бриттен,
Вновь открывает хорал Пендерецкий,
Спрессованный в Черную Быль Хиросимы...
Вновь пережито глумление костра,
Что бесплодно пытался прервать озаренье Джордано;
Его боль Перселл снял в состраданье,
Отдав все Дидоне, к смерти траурным шагом столетий идущей
Неизменной и никнущей хромой, безвольно покорной космическим ритмам;
Шесть равномерных веков —
Словно шесть звучаний фатальных,
Стиснутых обручем греческой кварты,
Когда-то скреплявшей суровый дорический ном...
Время обманно-возвратной спиралью
Пронзает земное пространство и вновь порождает
Крик вечной сказочной птицы, рожденной опять и опять
Из пепла и пенья галактик в гармониях звездных багряной баховской мессы.

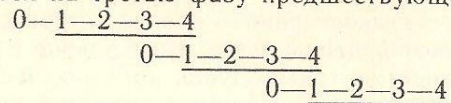
Эволюционное музыковедение — вполне исторически закономерная тенденция к возрождению через музыкальное воспитание более глубокого постижения не только души, но и л о г о с а музыки. Последний элемент являлся важнейшим в античной музыкальной теории, знание которой было в те времена несомненным признаком образованности и хорошего воспитания. Музыкальные эстетико-теоретические концепции оставили после себя Пифагор, Аристотель, Аристоксен, Плутарх, Аристид Квинтилиан, Птолемей и т. д., причем — в форме специальных трактатов (за исключением недошедших до нас трудов Пифагора). Музыка, с одной стороны, объединяла все другие отрасли знания, с другой — проникла в каждую из них. Серьезное, подлинное возрождение музыкального этического, эстетического и теоретического воспитания — дело и современного вузовского образования, и современного музыкознания.

Г Л А В А 2

ОСНОВНАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИОННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

XX век в социальном, общехудожественном и музыкально-историческом смыслах — век разработочный, век испытания человеческого творческого сознания на пределы возможностей эмоционального

и рационального исследования мира. Широкий спектр разнообразнейших течений — «измов», — красочной радугой опоясавший нынешнее столетие, сигналит о присутствии сильной преломляющей социокультурной среды, трансформировавшей романтической строй музыкального мышления минувшего XIX века. Подобный процесс нарушения относительной стилиевой стабильности в музыкальной западноевропейской истории наблюдается строго периодически: через каждое трехсотлетие. Идея такого рода цикличности высказывалась неоднократно [46, с. 16; 53, с. 174; 51, с. 52; 50, с. 46—55, с. 201; 40, с. 3; 61, с. 27 и т. д.], однако дальше систематического ряда — XI, XIV, XVII, XX вв. — осознание этого явления не продвигалось. Тем не менее процесс строгой цикличности, судя по историко-теоретическим данным, прослеживается вплоть до самых ранних этапов западноевропейской музыкальной истории. Структура трехвекового цикла (этапа) следующая: 1-й век — 1-я фаза формирования данного типа координации музыкального мышления; 2-й век — 2-я, фаза оформления; 3-й век — 3-я, фаза кульминации. Кроме этих накладываются основных фаз, имеется еще одна накладываются основная фаза — 4-я, сверхкульминационная (фаза включения), которая накладывается на 1-ю фазу последующего этапа. Наконец, отметим еще неосновную — нулевую — фазу зарождения, накладываются на третью фазу предшествующего этапа:



и т. д. Таким образом, возникает предельно гибкое временное поле, логически четко дифференцированное в соответствии с культурно-историческими равномерными вековыми и трехвековыми циклами, способное, благодаря механизму наложения, «впитывать» и система-

Таблица 1

Логическая структура эволюционного музыкально-исторического процесса в пределах Новой музыкальной цивилизации

Номер этапа	Неосновная фаза	Основная фаза				
		0	1	2	3	4
(8) 0	I (в.)	II	III	IV	V	
1	IV	V	VI	VII	VIII	
2	VII	VIII	IX	X	XI	
3	X	XI	XII	XIII	XIV	
4	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	
5	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	
6	XIX	XX	XXI (?)	XXII (?)	XXIII (?)	
7	XXII (?)	XXIII (?)	XXIV (?)	XXV (?)	XXVI (?)	
(0) 8	XXV (?)	XXVI (?)	XXVII (?)	XXVIII (?)	XXIX (?)	

тизировать практически всю историко-теоретическую информацию (табл. 1).

Перед нами таинство периодической повторности музыкальных явлений, «встроенных» в функционирующий социокультурный контекст, повторности на новых витках эволюционной спирали. Выдвинутой нами идее **т о т а л ь н о й** трехвековой **т е м п о р а л ь н о с т и** (равномерной цикличности) опирается на реальные историко-теоретические музыкальные явления, в свою очередь, подчиненные соответствующему космобиологическому пульсу. Диалектику циклического процесса, правда, безотносительно к конкретным масштабам его действия блестяще раскрыл еще на заре советского музыковедения Б. В. Асафьев: «В ритмизации исторического процесса развития музыки — исходная точка для исследователя, так как решительно все стадии его видоизменения (рост, созревание, увядание, умирание, напряжение, разряд, подъем, падение) обусловлены в конечном счете закономерной пульсацией прилива-отлива» [41, с. 75].

Ощущение музыкально-космических ритмов человечеству присуще с глубокой древности. Античная теория небесного гептахорда (наиболее полно изложенная в «Тимее» Платона) сама в свою очередь сформировалась под воздействием древнеегипетской космологической эстетики. Хорошо известны аналогичные концепции в древнеиндийской и древнекитайской культурах, см.: [49, с. 12—13, 18; 48, т. 2, кол. 518; 48, т. 2, кол. 815 — литература]. В целом при темпорации (равномерном временном делении) музыкально-исторического процесса возникает следующая строгая периодическая схема, в известной степени перекликающаяся со структурой периодической системы Д. И. Менделеева.

Все многообразие социальных, культурных, в том числе и музыкальных явлений подчиняется отмеченному структурно-временному циклическому процессу. Отмеченная система обладает способностью логизировать практически всю историческую информацию. Гибкость ее объясняется явлением наложения этапов за счет «общих элементов» — фаз.

Для обозначения функциональности этапов мы применяем понятия музыкально-риторического *dispositio*, способные «прокомментировать» не только разделы внутри музыкального произведения, но и протекание процессов мышления в исторической макроперспективе*. Этап 0 — «вступление» (см. табл. 2): 1 — «изложение» — для Новой западноевропейской цивилизации изложение унисонно-

* Риторика — наука об ораторском искусстве — в XVII — первой половине XVIII вв. была распространена на изучение и сочинение музыки (музыкальная риторика). *Dispositio* (лат. расположение) — раздел риторики о построении речи (музыкального произведения), о расположении ее (его) основных разделов: *exordium* — вступление, *narratio* — изложение, рассказ и т. д. См.: [91, 54, 79].

Таблица 2

Периодическая модель сопряжения трех музыкально-исторических цивилизаций с обозначением функциональности составляющих их этапов

Обозначение		Э т а п								
этапов	Буквенное	A	A ₁	B	B	B ₁	Г	B ₁	Д	Е
	Цифровое	0	1	2	3	4	5	6	7	8
	Функциональное	Exordium	Narratio	Propositio	Digressio	Partitio	Argumentatio	Coniunctio	Refutatio	Conclusio
	Символическое	Ex	Na	Pp	Dg	Pt	Ar	Ci	Rt	Cc
цивилизаций	Древнейших	-XLVII	-XLIV	-XLI	-XXXVIII	-XXXV	-XXXII	-XXIX	-XXVI	-XXIII
	Древних	-XXIII	-XX	-XVII	-XIV	-XI	-VIII	-V	-II	II
	Новых	II	V	VIII	XI	XIV	XVII	XX	XXIII (?)	XXVI (?)
Стадии:	A—A ₁		B—B—B ₁			Г—B ₁ —Д—Е				
Трети:	1-я			2-я			3-я			
Формации:	I					II				
Периоды:	I		II		III		IV			

тематического христианско-католического (амвросианско-григорианского) принципа пения как праполифонической основы; 2 — «определение идеи», основы музыкального мышления данной цивилизации (для рассматриваемой Новой — полифонии); 3 — «отступление», то есть сосредоточение основных усилий на отработке ритмической координации полифонии; 4 — «подразделение», итог, для 1-й формации это ренессансная хоровая полифония; 5 — «доказательства» — бытия полифонии в новом T—S—D-функциональном качестве; 6 — «опровержение доказательств», т. е. консонантно-опорного T—S—D-функционального полифонико-гармонического принципа; 7 — поиск синтеза, очевидно, всех видов и форм музыкального мышления (монодии, гомофонии, полифонии) при главен-

стве основного, в данном случае полифонического; 8 — «заключение», зона наложения уходящего типа музыкального мышления, выраженного предельно броско (порой даже внешне, декоративно) и зарождающегося: 8/0.

Подобие интонационных микро- и макрозакономерностей (т. е. внутритекстовых и исторических) отражается и в области метро-структурной периодичности. Так, 8-этапная структура цивилизации сопоставима с 8-тактовой структурой классического периода, как кристаллической модели макропроцесса музыкального мышления. Более того, разработанный Моминьи и Риманом принцип ямбизма (1̄ 2̄ 3̄ 4̄ 5̄ 6̄ 7̄ 8̄) удивительно точным образом согласуется с подобной периодичностью внутри всех музыкальных цивилизаций [59, 60, 47, 52].

Ямбизм, т. е. акцент на последующем элементе (∪—) в музыкально-историческом процессе, проявляется: 1) в особом, итоговом значении четных этапов, как периодов Возрождения идеи гармонии или идеи совершенства в искусстве предшествующей цивилизации; 2) в устремленности более процессуальных нечетных этапов к более «структурным», обобщающим, четным. Приведем лишь некоторые примеры: каролингско-оттоновский период VIII—XI вв. включает в себя понятие каролингского ренессанса; сопоставим также культурный подъем в Китае в период Тан — VII—X вв. Четные этапы выступают в качестве итоговых, замыкающих 6-вековые циклы. Так, этап 4 (XIV—XVI вв.) полностью отвечает римановскому принципу усиления ямбизма в 4-м «такте» (4). Эпоха высокого Возрождения (XV—XVI вв.) как 2-я и 3-я фазы этапа *partitio* в макромасштабе прекрасно подтверждает этот принцип так же, как и наш тезис о шестивековом циклоренессансе. XX век — это начало нового Возрождения, проявляющееся как в позитивных, так и в негативных недвусмысленных аналогиях с античной классикой и Ренессансом (XX в.: этап 6, фаза 1, подобная XIV веку). Огромное количество фактов доказывают правомочность подобных социокультурных и музыкальных параллелей (см. хотя бы объем исследований по античной музыке в XX веке, отраженный в библиографическом указателе по древнегреческой музыке Т. Матизена [58]; на это же указывают активные исследования музыки Возрождения (Г. Риман, А. Эйнштейн, Э. Ловинский, М. Букофцер, Г. Риз, П. Ланг, Г. Бесселер, Ш. Боррен, М. Антонович, Ф. Блуме, З. Лисса, Ю. Хоминский, М. Иванов-Борецкий, Т. Ливанова, Р. Грубер, В. Конен, Ю. Евдокимова, Н. Симакова, Т. Баранова и др.).

Производная от римановской структура Катуара (1̄ 2̄ 3̄ 4̄ 5̄ 6̄ 7̄ 8̄ 9̄) — «трохеическое построение второго рода» — полностью совпадает с логикой 9-этапного цикла-цивилизации [45, с. 37]. Чтобы увидеть полное сходство этих абсолютно различных явлений, достаточно метрическую схему Катуара подставить под выделенную нами

последовательность этапов: $\bar{0} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{8}$. При этом акцентные знаки указывают на циклически пульсирующую ренессансную функциональность, а также на степень ее интенсивности.

Девятиэтапная структура цивилизаций объясняет процессы их наложения в историческом развитии, при этом этап *conclusio* протекает в одновременности с этапом *exordium*. Коротко прокомментируем хотя бы один «стык». Период позднего эллинизма (II—V вв. Сс/Ех) характеризуется столкновением двух систем музыкально-интонационного мышления — позднеэллинистического, эротизированного, изощренного в ладовом отношении и еще более в техническом (достаточно принять во внимание исследования музыкальной жизни Рима этого периода: Аберт Г. [37], Грубер Р. [42; 43]; см. также Friedlaender L. [57], Fleischhauer G. [56]. и т. д.) и раннехристианского, аскетизированного, строго диатонического, покоряющего своей суровой простотой в псалмодических и гимнических напевах. Миланский эдикт о веротерпимости (313 г.) есть своего рода сигнал из прошлого о процессе целенаправленного роста нового духовного интонационного мировоззрения, постепенно набравшего силу с начала первого тысячелетия и, наконец, с исторической неизбежностью пробившегося в зоне кульминационной, 3-й фазы (IV век) этапа *exordium* Новой западноевропейской цивилизации. Этот же век выдвинул имя создателя канонов культового католического пения Амвросия Медиоланского (333—397 гг.).

ГЛАВА 3

ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

1. КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Последовательно отметим каждый из этапов (уровней) западноевропейского мышления и соответствующие им типы координации музыкальной ткани:

0) II—III—IV—V вв. (А). Уровень образно-стилевой координации монофонии.

1) V—VI—VII—VIII вв. (А₁). Уровень тематической координации монофонии. Предшествующие типы координации во всех случаях удерживаются и совершенствуются во взаимодействии с новыми типами.

2) VIII—IX—X—XI вв. (Б). Уровень интервально-гармонической и ладовой координации полифонии (дуофонии, по Ю. Н. Холопову). Речь, с одной стороны, идет о перенесении принципа параллельного хорового унисона (параллельно-октавного

античного пения) на область других интервалов — совершенных консонансов (октаву, квинту, кварту) и далее о раскрепощении от параллельного движения (свободный органум), а затем и от ритмического параллелизма в мелизматическом органуме на грани последующего этапа. С другой стороны, происходит переосмысление ладовой функциональности от синкретического вида (осмогласие как попевочно, звукорядно и высотно-тоново регламентированная канон-система типа нома, раги, макома, но с тенденцией к последующему отрыву от ладовотематической увязанности) к ступеневологическому виду (сольмизационная система Гвидо Аретинского).

3) XI—XII—XIII—XIV вв. (В). Уровень ритмической координации полифонии. Антитезная «сердцевина» стадии Б—В—Б₁, обрамленной этапами интервального (Б) и аккордового (Б₁) гармонического консонантного координирования полифонии. Характерной чертой романско-готического этапа В является его «лабораторный» характер. В его зоне музыкальная ткань испытывается на степень линейно-ритмической самостоятельности полифонически сопрягающихся голосов (см. движение от текстово-производной пассивной псалмодической ритмики к мелизматической, далее к модальной и, наконец, к мензуральной). 4-я — сверхкульминационная фаза настоящего этапа — эра интенсивнейшего ритмического экспериментирования (XIV век) с кульминацией в последней трети*. Имеется в виду школа Гильома де Машо и его последователей — представителей маньеристского мензурального стиля — Шартье, Фруассара, Дешана, Христины Пизанской, Солажа, а также последующее производное, плавно накладывающееся направление «готического декаданса» поздних мензуралистов.

4) XIV—XV—XVI—XVII вв. (Б₁). Уровень структурно-аккордовой (шире — структурно-консонантной) координации полифонии. Этот синтетический, «репризный» этап связан с неразрывным объединением консонантно-аккордовых принципов полифонии строгого письма (строгий стиль — символ музыкального мышления данного ренессансного этапа, его сверхидея, цель, интонационное лицо) и детализированной, окончательно регламентированной мензуральной ритмики. Таким образом, в последнем звене

* Век, подобно трехвековому этапу, разбивается на три равновеликие зоны — терцфазы (т. е. третьи части фазы). Функциональность 1-й (0-33 гг.), 2-й (34—66 гг.) и 3-й (67-99 гг.) терцфаз — соответственно формирования, оформления и кульминирования. Аналогичным образом выделяются 4-я (100—133 гг.) и 0-я (минус 33-0 гг.). Триадный принцип деления и наложения уходит в глубь и далее (нонфазы по 11 лет, терцнонфазы по 4 года). Более мелкий уровень триадного деления является основой для накладывающейся связи элементов близлежащего более крупного уровня. Пятифункциональная дифференциация подобна на всех уровнях, в том числе и на более крупных. Так, 1-я, 2-я и 3-я трети цивилизации есть трети формирования, оформления и кульминации (см. табл. 2). К ним присоединяются 0-я и 4-я трети, находящиеся, соответственно, в прошедшей и будущей цивилизациях.

стадии Б—В—Б₁ (Б₁) интегрируются достижения как консонантно-стремительного каролингско-оттоновского (2-го, Б) этапа, так и мензурально-стремительного романско-готического (3-го, В).

5) XVII—XVIII—XIX—XX вв. (Г). Уровень функциональной (Т—S—D), функционально-аккордовой координации полифонии. Данный этап открывает третью, наиболее масштабную стадию-волну (Г—В₁—Д—Е) долговременного функционирования полифонико-гармонического музыкального мышления, пришедшую на смену исходной первой (А—А₁) — монодийной стадии и второй (Б—В—Б₁) — полифонической. Отметим, что «прорыв» в новое — гомофонно-гармоническое — измерение произошел в XVII в. на фоне удержания магистрального — полифонического — типа музыкального мышления. Явления наслоения-удержания в широком, общедialeктическом, аспекте рассматривает Ю. Н. Холопов в работе «Изменяющиеся и неизменные...» [51, с. 72—73] и т. д. На уровне генезиса музыкально-теоретических систем эта закономерность буквально графически прослеживается в монографии И. А. Котляревского [62, табл. 4].

Именно в XVII веке полифония распространилась (экстраполировалась) на область активно формирующихся инструментальных форм (ричеркар, канцона, устремленные к фуге; чакона, пассакалья и т. д.) и жанров (старинная циклическая соната, партита, фантазия, токката, канцерт и т. д.)*. Уход со сцены объединяющего все и вся текста, естественно, стимулировал формирование музыкального организующего средства, которым в данном случае явилась моноцентрическая тональность, с упругими функциональными тяготениями мелодического и гармонического характера. Другими словами, Т—S—D-функциональность для барочно-романтического этапа XVII—XX вв. явилась такой же исконной, сущностно необходимой логической системой многомасштабного действия, какой была целенаправленно совершенствовавшаяся ритмическая система для романско-готического этапа. Обе эти первично-рефлекторные, сущностные, чрезвычайно актуальные для своего времени системы в ходе своего развития внутри соответствующего этапа поглотили вертикально-гармонический консонанс. Перевозбуждение ритмического слоя мышления к концу этапа *digressio* в XIV в. привело к линейной диссонантной аритмии (неуправляемой полиритмией). Точно так же перенасыщенная отклоняющим, модуляционным, альтерационным, фигурационно-мелодическим и искусственным хроматизмом Т—S—D-функциональность к концу барочно-романтиче-

* Кроме этого, полифонический тип мышления продолжал функционировать и в ранее сформированных вокальных жанрах (месса, отчасти мадригал). То есть в данном случае речь опять-таки идет об удержании, а значит, и о типичном для искусства разветвлении сфер приложения сформированного принципа мышления (здесь — полифонического).

ского этапа *argumentatio* в XX веке диалектически перешла в свою противоположность, т. е. в афункциональность, причем опять-таки диссонантного линейно-полифонического типа. Перед нами подобные логики развития разных слоев музыкального мышления на разных его этапах. Речь о «модернистах» всякий раз заходит на 4-й, сверхкульминационной фазе. Причем «модернистами» оказываются композиторы, доведшие до предела генеральный для данного этапа принцип координации и сломавшие его. Прислушаемся к хронофазам (XX—3 п). «Модернисты искажают и обезображивают дискант, они приводят к полному беспорядку излишними голосами... В их пении текст полностью потерян, исполнение лишилось консонанса, ритм спутан» (1340 г., Яков из Люттиха) [12, с. 140—141]. (Разрядка моя.— П. С.). Через три века К. Монтеверди в предисловии к «Пятой книге мадригалов» (1605 г.) также будет констатировать факт явного нарушения нормы мышления своего этапа: если для Якова из Люттиха таким нарушением был невыверенный между голосами, мензурально неконтролируемый ритм, то для Монтеверди нарушением является упразднение консонантно-интервальных норм строгого письма. «Иные, возможно, будут удивлены существованием другой методы сочинения, кроме преподанной Царлино. Но пусть они будут уверены, что в отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах» (разрядка моя.— П. С.) [63, с. 89]. Мы видим, что в XVII в. точно так же через отрицание консонантно-аккордовой координации утверждается неприготовленный функциональный диссонанс в сфере гомофонной гармонии и свободного полифонического стиля, как в XX в. преодолевается грань между диссонантной функциональностью и диссонантной афункциональностью. Вспомним рубеж, разделяющий позднеромантическую гармонию симфонической поэмы А. Шенберга «Пеллеас и Мелизанда» (1903 г.) и его же афункциональные «Пятнадцать стихотворений» по Штефану Георге (1908—1909 гг.), которые неправильно обозначают как «атональные», подразумевая под этим разрушение классико-романтических функциональных связей.

А вот свидетельство Ферекрата — великого комического поэта античности (V в. до н. э.) о композиторах-современниках: «...извел меня (т. е. музыку в образе женщины) Кинесий, аттик проклятый, деля в строфах такие диссонансирующие переходы, что в композиции его дифирамбов правая сторона представляется левой, точно отражение в блестящем щите ... а Фринид ... меня вконец изогнул и извертел, укладывая на свои пять струн двенадцать тональностей. Но Тимофей... всех перечисленных превзошел, вводя чудовищные диссонансы, от которых ползут мурашки, непозволительные ноты чрезмерной высоты и какие-то свистульки. Модуляции всю меня извели, точно гусеницы редьку» [38, с. 281—282]. Комментарии, думается,

излишни — сходство с современностью просто изумляющее. 24 века отделяют нас от эпохи Перикла (V в. до н. э.) — эпохи Мирона, Фидия и Поликлета, Эсхила, Софокла и Эврипида. Оба века стоят на перепутье двух этапов — *argumentatio* и *confutatio*, находясь в точке их сопряжения — 4/1. О подобной макроцикличности см. далее: 4.1., 4.2.

6) Итак, XX—... вв. (V₁). Нынешний век открывает этап (уровень) линейно-хроматической, полистилевой координации полифонии. Строгая параллель в античной цивилизации — V—IV—III—II вв. до н. э. И в XX в., и в V в. до н. э. — столкновение аналогичных этапов, а также напряженный бифункционализм двух основных фаз, наложенных друг на друга — 4/1. И именно поэтому, в силу равноправия параллельно действующих фаз, возникает их напряженный конфликт, не имеющий себе равных среди других фаз-веков (сравни с более слабой бифункциональной напряженностью 2-й фазы — 2/5 и 3-й — 3/0). Отсюда — противоречивейшая картина современного музыкального мышления. С одной стороны, интенсивно усложняется, модифицируется ладо-функциональная система прошлого этапа (признак 4-й фазы *Ag*), а отсюда в одной связке с ней — и структурная, линейно-мелодическая, оркестрово-тембровая классические системы (их «родина» — XVIII век — фаза кристаллизации, оформления). С другой — вводится в действие новая — аналитическая, полистилевая — система мышления (признак 1-й фазы *Sf*), элементами которой являются многочисленные музыкальные стили прошлого и современности европейской и неевропейской ориентации. Гигантский разработочный «котел» всеохватывающего, всестороннего анализа, в котором увязываются разнообразнейшие музыкальные лексемы и формируется более широкий «сверхязык», «сверхсловарь», — вот что такое XX век. В свете сказанного становится естественным современный стилиевой плюрализм и понятен смысл всех, даже самых экстремальных экспериментов (Булез, Варез, Штокхаузен, Кейдж, Ксенакис и т. д.). Увязка разнородной сверхмногообразной лексики происходит за счет свободной, линейно-хроматической функциональности. Последняя вбирает в себя все предшествующие языки и стили и способна мгновенно смоделировать и строгий возвышенный барочный хорал, и процесс линейного деформирования, «оплавления» этого хорала в «плазматическом» контексте целого.

2. РАСКРЫТИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ЭВОЛЮЦИИ ЭТАПОВ В КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ

Антично-христианский этап II—IV/V вв. (предварительный, *exordium*)

Итак, этап со II по V в. можно считать вступительным, предварительным периодом становления и отработки самой общей — образностилевой — координации западноевропейской культовой профессиональной музыки. Если мы воспользуемся системой обозначения существующих в античном риторическом *dispositio* разделов, то функция *exordium* (вступление) обозначает первоначальный процесс стилевого, образно-смыслового и жанрового отбора. В ходе жанровой селекции выделяется, с одной стороны, псалмодия палестинского происхождения, пришедшая в Западную Европу через Византию, а с другой стороны, более «коммуникабельный» гимн, неразрывно связанный с многонациональной фольклорной культурой (греческой, византийской, сирийской, еврейской).

Говоря о стиле музыкального мышления на данном этапе, невозможно не дать его архитектурную параллель. В исследовании «Тысячелетнее развитие архитектуры» [72] его авторы пишут: «Христианство после своего возникновения очень быстро распространилось на восток и на запад и уже с середины I в. (нулевая фаза зарождения для этапа II—V вв. — П. С.) проникает в столицу Римской империи. (...) Соборам верующих и проведению служб больше всего соответствовали пространства типа римских базилик. (...) Христианская базилика берет начало от одного из типов гражданских базилик — залов императорских дворцов. Таким образом, уже в самом начале развития существовал тип здания, отвечающий требованиям проведения собраний большого количества людей, внимание которых должно было быть обращено к одному месту, к алтарю. Пространство чаще всего разделялось на три нефа, но иногда на пять. (...) В главном нефе перед алтарной частью было выделено место для хора, а к нему примыкали кафедры. В пространстве апсиды стоял алтарь» [72, с. 61].

Нетрудно отметить во всех элементах данного описания генерализующую идею единства перед ликом Единого — Бога. Несомненно, что монодийное интонирование бесстрастного, отрешенного, возвышенного характера, являющееся основой псалмов и гимнов, подобным образом заключало в себе идею несокрушимого единства перед очищающим, карающим и спасающим ликом бога. Иным оно быть не могло в отличие от вокально-инструментальной гетерофонии мощного, пышного, декоративного, показного искусства Римской империи. Идея единения в вере обусловила, прежде всего, стилевую определенность, замкнутость и ограниченность от гос-

подстывающего стихийного многообразного интонирования саморазрушающейся Античной цивилизации.

Показательна параллель в переосмыслении базилики и гимна — формы хорowego пения, берущего свое начало от древнейших культур Египта и Месопотамии и далее — Древней Греции (Гомер, Анакреон, Пиндар). Впитав в себя на этапе христианской античности сирийские, византийские и еврейские интонационные элементы и спроецировавшись на библейские тексты, гимн переименовал свою функциональность от культово-языческой к культово-христианской. Точно так же переосмыслилась и базилика: от государственно-гражданского предназначения (суд, торговля и т. д.) к культово-христианскому.

Привлекают внимание и другие параллели. Монументальное римское архитектурное строительство, базирующееся на арочно-сводчатой конструктивной системе (в отличие от древнегреческой стоечно-балочной системы) вызвало к жизни такие величественные памятники Империи в Риме, как амфитеатр Флавиев (Колизей, 80 г.), арка Тита (81 г.), Пантеон («Храм всех богов», 115—125 гг.), базилика Максенция (307—312 гг.), термы Каракаллы (начало III в.) и т. д. Характерные черты римской архитектуры этого периода — гигантомания, перегруженность деталями, декоративность, достигавшаяся, в частности, посредством применения фиктивных ордерных стоечно-балочных конструкций — «украшения архитектуры архитектурой», парадность, пышность, импозантность, самодовлеющее величие, цветовая пестрота, полистилистика, кстати, характерная вообще для художественной жизни эпохи военизированных «сверхдержав». Великолепие, роскошь, рассудочное совершенство, штампованность, холод, дегуманизованность — вот тот характерный образно-стилевой комплекс поздней античности, которому суждено было уйти вместе с развитым рабовладельческим строем. Близкие качества имела и музыка Римской империи: увлечение виртуозностью, бытование громкозвучных ансамблей и разнообразнейших инструментов (лиры, кифары, тубы, авлоса, сирикса, кимвал и т. д.), огромные хоры с пышным инструментальным сопровождением, стилевая интонационная эклектика, пестрота, несамостоятельность, заимствованность музыкальных школ (Греция, Сирия, Египет и т. д.). Стремительная интонационная энтропия поздней античности с жестокой неумолимостью, таинственно сопрягаясь и резонируя с близкими тенденциями в архитектуре, свидетельствовала о приближающейся катастрофе обезумевшего от власти, богатства и наслаждений бездуховного, бесчеловечного саморазрушающегося рабовладельческого мира. Однако именно этот самообесценивавшийся мир явился живительной, мощной базой для развития современной — Новой цивилизации (с V в.). Точно так же Античная цивилизация, обозначенная в своем начале

критомикенской культурой (exordium: XXIII—XX вв. до н. э.), расцвела на базе древнейших духовных и материальных достижений Египта, Месопотамии, Ирана, Индии, Китая.

Итак, общей тенденцией для сравниваемых искусств этого периода является м о н у м е н т а л ь н о с т ь. Непревзойденный вплоть до XIX века грандиозный купол Пантеона (его диаметр, как и общая высота храма, равны 43,5 м); Большой цирк в Риме, вмещавший четверть миллиона зрителей; Траянов мост через Дунай (проект греческого архитектора Аполлодора), превышавший 1 км; знаменитый акведук Понт-дю-Гард у г. Ним во Франции; термы Каракаллы и Диоклетиана; колонна императора Траяна (Аполлодор) высотой 40 м в честь победы римских легионов в Дакии; самый крупный римский храм Венеры и Рому (построен при императоре Адриане 76—138 гг., расположен недалеко от Колизея) — все это символы гигантской Империи. Грандиозные оркестры, оснащенные кифарами, авлосами, арфоподобными (псалтериум, тригонон, самбика), лироподобными (барбитос, пектис, магадис); огромные духовые оркестры при военных легионах; мощные хоры — все это атрибуты монументального, массового, парадного искусства Рима. Следует отметить, что мощь архитектурного и музыкального звучаний возникала не без участия элементарного количественного принципа умножения. Достаточно вспомнить мощный горизонтальный ритм арок Колизея, усиленный вертикальным, «аккордовым» принципом многоярусности. Данный суммативный принцип является, пожалуй, наиболее существенным для античной цивилизации. Сопоставим хотя бы конструктивную логику Парфенона (447—438 гг. до н. э., Иктин и Калликрат) и Большой древнегреческой совершенной музыкальной системы: в обоих случаях наличию принцип пространственного перемещения (транспозиции) одинаковых элементов (колонн; древнегреческих дорийских тетракордов, т. е. структур, построенных сверху вниз по принципу: T—T—0,5T). Несомненно, что позднее древнеримское художественное мышление отражает качественно новый этап освоения пространства по сравнению с древнегреческой классикой (V—IV вв. до н. э.). Нетрудно заметить выход на более высокий уровень мышления, синтетически включающий в себя его предшествующие этапы и знаменующий кульминацию в обобщении всех технических средств, накопленных к тому времени (II—V вв.) в художественном сознании. «Римские строители, — отмечают чешские искусствоведы Я. Станькова и П. Пехар, — применяли все и з в е с т н ы е к тому времени конструкции. Этрусские пилон, арка и свод были основными элементами... В результате соединения арочной и архитравной систем в сооружениях, имевших несколько этажей, возникает архитектура, характерная размахом и колоссальным масштабом» [72, с. 47].

Есть основания поставить под сомнение распространенный

взгляд на монодийный характер музыкального мышления этого времени. Почти полное отсутствие музыкальных памятников той эпохи — не аргумент в пользу унисона. Логика развития архитектуры, направленная на завоевание абсолютно нового — арочно-сводчатого — конструктивного качества, подсказывает идею удержания и развития (с VIII в. до н. э.) античной полифонии (гетерофонии). Обратимся к таблицам А. Шеринга, отредактированным Б. В. Асафьевым: «750 г. до н. э. Полумифический поэт и певец Олимп — основатель греческой авлодии: пения с сопровождением фригийского авлоса (язычкового инструмента). <...> 676 г. до н. э. (=26 Олимпиада). Победа Терпандра из Лесбоса на спартанских Карнеях; основание им греческой кифародии: пения с сопровождением семиструнной кифары (национальный инструмент); последующие кифареды Терпандровой школы <...> Отсутствие систематизированного многоголосья; гетерофония» [13, с. 11]. Трудно представить гигантские сводные оркестровые и хоровые массивы, управляемые только унисонным принципом, хотя следует признать унисон основным и самым надежным в таких случаях координирующим средством.

Думается, что выводы А. Шеринга о гетерофонии в условиях сочетания абсолютно различных по природе — вокального и инструментального — начал вполне закономерны. Характерная черта поздней антики II—V вв. — это далеко не всегда, как принято считать, суммативное объединение всего богатейшего наследия Древнего мира. В процесс синтезирования обязательно должны были попасть не только принципы вокально-инструментальной гетерофонии, но и оркестровой полифонии. Дифференциация инструментальных голосов в эволюции древнего оркестрового музицирования логически неизбежна в силу разнонаправленной эволюции инструментов различных групп, их неодинаковых звуковых возможностей.

Активно изучаемая ныне фольклорная европейская и азиатская музыка дает неопровержимые свидетельства имманентной тенденции к полифонической дифференциации различных оркестровых голосов. Подобная дифференциация — естество развития любой оркестрово-ансамблевой культуры.

Меровингский этап V—VII/VIII вв (первый, *narratio*)

С данного этапа, как уже отмечалось, начинается отчетливо кристаллизоваться тематическая основа, выраженная в феноменах амвросианского пения (V—VI вв.) и григорианского хора. Последний оформляется с начала VII века в виде обширного свода песнопений-молитв для мужского хорового унисонного исполнения — так называемого «Григорианского антифонария», приписываемого папе Григорию I. В историко-культурном смысле данный

этап нередко называют меровингским от имени первой королевской династии во франкском государстве, просуществовавшей с 430 по 751 гг. Империя франков была расположена на территории современной Франции, Германии, северной Италии (Ломбардии) и Испании (Каталонии). Особая забота о тематической определенности, канонической заданности культовых напевов есть сущность этого формирующего этапа — периода становления на руинах старой цивилизации, периода поиска твердых государственных и религиозных опор неведомому, новому, складывающемуся феодальному бытию. Параллельно формируется с конца IV века к амвросианской литургии еще три — римская, галликанская и испанская (мосарабская). Тематическое формирование культовых напевов происходило в сложных исторических условиях переселения народов. Упругая динамика стихии варварского орнаментального, фантастического искусства («звериный» стиль) пронизывала мышление кочующих из Азии гуннов (царь которых, Атилла, был прозван римлянами «божьим бичом»), скандинавских викингов (резные устрашающие украшения носа корабля — дракара), кельтских и германских племен. Меровингский стиль представляет собой сложное явление, возникшее, с одной стороны, на основе создающих христианских традиций. Речь идет о целенаправленной тенденции к упорядочению литургии, в том числе и музыкальной, о стремлении к ее упрочению. Небезынтересным в этом ключе представляется соответствие по характеру низкочастотного внутренне сосредоточенного хора и, например, сурового облика массивной гробницы Теодориха в Равенне (530 г.). С другой стороны, подобной кодификации всех элементов культа противостоит рвущийся из своих пределов динамичный, импульсивный «звериный стиль», привнесенный мощными потоками переселяющихся народов (с 375 года). Именно взаимодействие этих двух диалектически противоположных стилистических начал (литургического — централизующего и «звериного» — децентрализующего) определило облик всего музыкального (шире — художественного) развития Новой цивилизации. Искусство динамичного орнамента (в переводе на музыку — напряженного интонационного становления) определило в конечном счете и «пламенеющий» итог (XIV в.) развития романско-готической полифонии (этап XI—XIV вв.), и искусство барочно-романтического этапа XVII—XIX вв., и стремительный темпоритм музыки XX века, уже в начале столетия оголенно обнажившей «звериный» праисток нашей цивилизации в «варварской», «скифской» динамике (Стравинский «русского периода», Барток, Прокофьев). Сложнейшая додекафонная орнаментика нововенской школы и апокалипсическая накаленность интонационного развертывания музыкальных полотен Малера, Онеггера, Шостаковича, Шнитке, Тищенко — все это «прорывы» мышления «звериной», кочующей Европы меровингского этапа. При-

мечательно, что дисгармоничные, «аклассические» стили для Новой цивилизации являются доминирующими. Более или менее уравновешенные стили в музыке можно очень быстро перечислить: зрелый ренессанс XV—XVI вв., рококо 1-й половины XVIII в., классицизм 2-й половины XVIII в. и неоклассицизм XX века, да и то со многими оговорками. Именно в аклассических стилях, будь то Машо, Монтеверди, Бах, Чайковский, Малер или Пендерецкий, проявилась сущностная для Новой цивилизации глубокая, а потому особенно эмоционально воспринимаемая гуманистическая идея Невечности человечества в Вечной вселенной. Оттого скорбь, боль, сочувствие, жалость к осмыслившему себя, свою брэнность Человеку. Итак — доминанта дисгармоничного в форме и содержании музыки Новой цивилизации. Это явление имеет и объективную связь с самой структурой фазного процесса, при котором среди 0, 1, 2, 3, 4-й фаз только 2-я несет стабилизирующую функцию, да и то степень стереотипизации в ее пределах весьма относительна. Вспомним хотя бы разнообразие средств, форм и интонационных моделей в классическом музыкальном стиле (XVIII век). Во-вторых, дисгармония искусства нашей цивилизации связана с тем, что оно изначально было «замешано» на обжигающей кочевым ветром динамике переселения народов, динамике опустошительных нашествий вандалов на Рим (406, 410, 455 гг.) и устрашающих походов викингов.

Каролингско-оттоновский этап VIII—X/XI вв. (второй, *propositio*)

Складывание ленточного двуголосия на данном этапе (параллельный органум), т. е. формирование и н т е р в а л ь н о - г а р м о н и ч е с к о й координации — новое, перспективное измерение, связанное с отправной точкой развития европейской полифонии. Причины возникновения последней кроются, в конечном счете, в действии отмеченных скрытых динамических сил. Полифония появляется всегда там, где внутреннее чувство при музыкальном выражении не укладывается в одну горизонтальную линию.

Развитие отмеченной раннеполифонической координации дало толчок к активному совершенствованию нотации на этом этапе и ее переходу от невменной безлинейной (IX в.) к линейной на рубеже X—XI вв. Тенденция движения к последнему типу нотации отчетливо отразилась в реформе Гвидо д'Ареццо, начавшего использовать в целях точной фиксации звуков четырехлинейный нотный стан с буквенным обозначением высоты его линий. Основы нынешнего нотного письма фактически были заложены в этот период. Последующая трансформация невм во второй половине XII в. во Франции и Италии в конфигурацию *nota quadrata* (квадратная нотация), трансформация букв в обозначения ключей, а также добавление пятой линии

в XIV веке не поколебали сформированного ранее точного — линейного — способа обозначения высоты.

Одним из источников л а д о в о й к о о р д и н а ц и и на данном этапе, помимо отмеченной ранее складывающейся системы григорианского «четырёхгласия» (Амвросий — конец IV в., введение 4-х автентических ладов), а затем осмогласия римской церкви (VIII—IX вв.), явилась гексахордная система, опять-таки теоретически и практически обобщенная Гвидо д'Ареццо (начало XI в.). Семь гвидоновых гексахордов идентичной интервальной конструкции (T—T—0,5T—T—T) явились мощным рычагом для осознания «прамажорной» ладовой конструкции на различных высотах (от G, g, g¹ — 3 «твердых» гексахорда g—a—h—c—d—e, от c, c¹ — 2 «натуральных» — c—d—e—f—g—a и от f, f¹ — 2 «мягких» f—g—a—b—c—d). Неразрывно связанный с данной системой принцип относительной сольмизации, заключающийся в неизменном сохранении интервального состава гексахордов и названия их «пратупеней» (ut, re, mi, fa, sol, la), лег в основу современного ладового мышления. Гвидонова гексахордовая система, гениально осмысленная ее создателем на практике и теоретически, (*Micrologus de disciplina artis musicae* — 1026 г.; *Epistola ad Michaellem de ignoto cantu* — 1028 — 1029 гг.) имела следующие перспективные тенденции. Во-первых, она задолго до XVII века, когда определились два основных центральных лада (мажор и гармонико-мелодический минор), наметила путь к единой универсальной мажорной ладовой конструкции. Подобная унифицирующая, централизирующая тенденция возникла как своеобразная реакция на ладовую множественность и тональную децентрализованность системы григорианского осмогласия. Во-вторых, гвидоновы гексахорды открыли путь к абстрактному, ступеневому пониманию входящих в них тонов и не утратили своего основного смысла до наших дней в системе относительной сольмизации. В-третьих, данная система предвосхитила основные высотные позиции, характерные для будущих T, S, и D-трезвучий.

Система Гвидо д'Ареццо была очень созвучна потребностям зарождающейся полифонической координации его времени, поскольку она вела к устойчивому мелодическому осознанию интервальных соотношений между ступенями. Мелодическое ступеневое сознание, в свою очередь, явилось базисом для гармонического интервального мышления.

Кроме этого, продолжает совершенствоваться и сложившаяся на предшествующем этапе координация т е м а т и ч е с к а я. Включенная в память европейского музыкального мышления, она усложняется за счет введения в ровное григорианское пение (*cantus planus*) столь любимых прихожанами «отклонений» — секвенций и троп в IX—X вв. — мелодических вставок-импровизаций в основной текст. Секвенции возникли как результат подтекстовок (силла-

бизации) вокализов-распевов для их лучшего запоминания, тропы — в процессе мелизматического распевания слов «Kyrie eleison». Подобная динамизация горизонтали есть критический процесс «перевозбуждения» ее, ведущий к формированию дуофонии. Двуглолие — это следствие «неумещения» интонационной информации в один горизонтальный пласт, точнее информации эмоционально-выразительной. В данном случае уместно привести параллель из области эволюции музыкальных форм. «При избытке выразительности, — отмечает В. П. Бобровский, — соответствие нарушается... композиционные грани могут все же выдерживать натиск драматургии... Когда противоречие между действующими в данном стиле композиционными нормами и мощным воздействием драматургии переходит некую критическую грань, происходит диалектический скачок, и эти нормы рушатся» [65, с. 75]. В случае рождения полифонии рушатся представления о единственности монодии; старую, монодийную форму «ломает» именно экспрессивный фактор, благодаря чему происходит выход в сферу простейшей полифонии, но все-таки именно п о л и ф о н и и. Если же ломки не происходит, то остаются все же «родимые пятна» воздействия экспрессии (эмоциональной, чувственной) — ликующая мелизматика секвенций и троп, предвещающих «прорыв» в новое — полифоническое — измерение.

Думается, что историко-стилевое обозначение настоящего этапа каролингско-оттоновским имеет все основания. Франкский король с 768 г. и император с 800 г. Карл Великий (742—814) расширил границы государства за счет завоевания Лангобардского королевства в Италии (773—774) и области саксов (772—804 гг.). Судьба каролингов (второй династии франкского феодального государства) повторяет судьбу меровингов (первой династии). Речь идет о подобном процессе децентрализации королевской власти. В эпоху меровингов (ок. 430—751 гг.) реальная власть с середины VII века перешла к майордомам. Каролингский ренессанс, связанный с укреплением государственности и подъемом наук и искусств, продолжался до распада обширной империи Карла Великого (843 г.), когда был заключен Верденский договор о разделе между внуками императора. Имя Оттона I (912—973), германского короля (с 936 г.), императора «Священной Римской империи» (с 962 г.), основанной им после подчинения Северной и Средней Италии, связано со значительными достижениями искусства в период его правления. Несомненно, перед нами единая тенденция. Часто говорят о втором — оттоновском — Ренессансе, последовавшем после первого — каролингского. Этап VIII—X вв. в определенной мере есть процесс восстановления преемственности с античной культурой. Примером проявления данной тенденции в архитектуре является капелла Карла Великого в Аахене — центрическая композиция, в плане имеющая форму восьмиугольника, увенчанная куполом. Примечательна «много-

этажность» капеллы — возрождающаяся архитектурная многоярусная гетерофония Колизея. Уместно провести параллель подобной архитектурной гетерофонии капеллы с предполагаемым пением в параллельные кварталы и квинты парафонистами папской «Схола канторум» (VII—VIII вв.: 0-я и 1-я фазы рассматриваемого этапа). Ю. Н. Холопов фактически предполагает использование подобного пения еще в эпоху христианской антики (II—V вв.), поскольку говорит о парафонии как о «позднеримской музыке» [48, т. 4, кол. 78]. Трудно не выдвинуть предположение, что рождение средневековой параллельно-ленточной полифонии в музыкальном мышлении, как и зодческом, есть, скорее, возрождение подобной позднеантичной традиции.

Характерной чертой архитектуры той эпохи является избыточность прочности (резиденций феодалов — домов-крепостей, башен, замков, монастырских комплексов). Причина этого, думается, заключается не в незнании, как утверждают многие исследователи, а скорее, в психологии мышления той эпохи, где прочность, надежность, защита, могущество, мощь, тяжеловесность выстраивались в один ассоциативный ряд. Думается, что этот же смысл вкладывался в утяжеленное параллелизмом (а далее — все более плотной полифонией) христианско-католическое пение. Введение в 660 г. папой римским Виталианом в католическую церковь органа, стимулировавшего рождение органума (здесь однокоренные связи не случайны), также есть отражение тенденций психологии сверхпрочности.

Другие истоки возникновения раннеполифонической координации обнаруживаются при исследовании поэтического творчества этой эпохи. М. И. Стеблин-Каменский вскрывает причины переплетения предложений в скальдической поэзии (время ее бытования — IX—XIV вв.) в размере дротткветт, являющемся строгим, очень жестко регламентированным формообразующим принципом. Переплетение предложений входит в один из характерных десяти (!) ограничивающих параметров восьмистрочного дротткветта. В качестве одной из гипотез М. И. Стеблина-Каменского, объясняющей переплетение, является тезис, «что дротткветтные хвалебные песни первоначально сочинялись для исполнения двумя скальдами или хором на два голоса» [71, с. 98]. Автор не голословен в своем предположении: далее он приводит исторические свидетельства, в частности Гиральда Кембрийского [с. 99].

Феномен скальдической поэзии имеет явный гипертрофированно-технологический облик. На первом месте — мастерство формы и соблюдение основных канонических построения. Содержание зашифровывается через форму, последняя «сверхненаправлена» на восприятие и выполняет не раскрывающую функцию, а напротив, «затемняющую». Гипертрофия формы «entwickelnde Variation»

(развивающейся серийной вариации) нововенцев и скальдских размеров в конечном счете имеет одни — магические — древние «звериные», орнаментальные основы. Руны → скальдический кеннинг (словозаменитель, например, местоимение «он» обозначает фраза «метатель огня вьюги ведьмы луны коня сараев корабля») → «загадочный канон» нидерландской полифонической школы XV—XVI вв. → серийность XX в. — во всех случаях — магия скрытой конструкции, гипертрофия техники, мастерства, формы, печать причудливого древнегерманского орнаментального мышления. Статья Ю. В. Кудряшова «Элементы средневековой и раннеренессансной полифонии в творчестве Веберна» [69] поднимает более поздний слой этой интереснейшей глубинной темы, имеющей, как мы видим, очень широкий культурологический и исторический диапазон. Техника дротткветта превосходит также изоритмическую технику позднего готического мотета XIV в., наиболее полно и художественно совершенно представленную в творчестве Филиппа де Витри (1291—1361 гг.) и Гильома де Машо (1300—1377 гг.). Сложное строение двустий, связанное с самодовлеющим звуковым узором алитераций и хендингов (внутренних рифм), перекликается с остиной ритмической формулой изоритмического мотета (*talea*). Каждая 8-строчная строфа (*виса*) дротткветта, таким образом, содержит 4 *talea*. Сама *виса* перекликается с повторяющейся звуковысотной формулой изоритмического мотета (*color*).

Романско-готический этап XI—XIII/XIV вв. (третий, *digressio*)

На данном этапе чрезвычайную актуальность приобретает проблема ритмической координации в связи с развитием многоголосья, требующего согласования мелодических линий по времени. Голоса все более раскрепощались: сначала от оков консонантного параллелизма (эволюция от параллельного органума IX—XI вв. к свободному расходящемуся XI — первой половине XII в.), а затем — от оков ритмической одновременности (т. е. от ритмического унисона) в мелизматическом органуме XII в., где расцвечивался верхний — контрапунктирующий голос (*vox organalis*) при строгой сохраняемости культового напева (*cantus firmus*) в нижнем голосе (*vox principalis*). Понятие «*digressio*» (отступление) отражает переключение основных усилий на данном этапе на область ритмического освоения полифонии.

Осознание самостоятельного значения голосов через раскрепощение их направленности (свободный органум) — шаг, как это ни парадоксально, не только имманентно-музыкального характера, но, прежде всего, производный от развития зодческого мышления. Романский храм (XI—XII вв.) в отличие от каролинг-

ского характеризуется более сложной пространственной структурой за счет введения поперечного нефа (трансепта), размещенного между главным нефом и апсидой, а также западных хоров (верхней открытой галереи, балкона внутри церкви, где обычно размещались певчие и орган). Подобный сдвиг произошел и в структуре музыкального пространства: соотношение основных нефов и трансептального соответствует соотношению противоположно направленных *vox principalis* и *vox organalis*.

Суровая, «тяжелая» полифония архитектуры романских храмов и замков вызвала к жизни дремлющие древние контрапунктические силы массового хорового исполнительства. Да, именно, казалось бы, давно забытый слой коллективной полифонии первобытного магического музицирования (стихийные параллелизм, гетерофония, имитация) уже на уровне рационального осмысления снова нашел выход в условиях строго регламентированного католического культового обряда.

Сущностью романтического стиля является удивительное равновесие и соответствие между практической (функциональной) стороной и художественно-колористической. Ничего внешнего и лишнего. «Наиболее характерным достижением является массивный свод из клинчатых камней (связанный с возрождением античных архитектурных традиций древнего Рима, в свою очередь питающихся этрусским искусством возведения сводов, уходящих в древнейшие культуры.— П. С.). Как снаружи, так и внутри,— ясность членений массивных форм, суровая непроницаемость толстых стен (...). Ясность, монолитность, внушительность, возвышающаяся до истинного,— вот что характеризует романское зодчество» [70, с. 36]. Выразительное и конструктивное начала почти неразделимы, практически тождественны — будь то исполинская громада Вормского собора или замка графов Фландрских в Генте (XII—XIII вв.). Подтверждает кристалличность данного стиля и его основная хронологическая фазная позиция в структуре рассматриваемого этапа (XII в.— 2-я фаза кристаллизации). Главной для романского стиля является проблема отработки строгой ритмической — первоначально грубой, «неприкрытой» — координации между всеми полифонически сопрягающимися элементами архитектурного и музыкального целого. Романская «тяжелая» ритмо-полифоническая координация в музыке была осуществлена с помощью органумно-мелизматической и далее модальной ритмических систем (соответственно XII и XII—XIII вв.). «Тяжесть» долго выдерживаемых тонов григорианского напева в *vox principalis* согласуется с тяжестью и прочностью опорных конструкций романского храма. В обоих случаях — утверждение незыблемой веры.

Освоение огромных архитектурных пространств в романском (XI—XIII вв.) и накладывающемся на него готическом (XII—

XV вв.) строительстве имеет опять-таки параллели в музыке. Так, разрастание площади и высоты готического храма (соборы: Парижской Богоматери — XII—XIV вв.; Сен Шапель — XIII в. в Париже, в Солсбери — XIII в., в Реймсе — XIII—XIV вв., Кельне — XIII—XV вв., Линкольне — XIII—XIV вв., наконец, в Милане — XIV—XIX вв. и т. д.) имеет параллели с тенденцией расширения масштабов музыкальной композиции «до десятикратной длины» [48, т. 42, кол. 80—81] за счет мелизматической и далее в XIV в. изоритмической техник, а также с тенденцией увеличения количества голосов («многоярусности»).

Если этапы ритмического унисона, мелизматико-органумного и модалного ритмического мышления, где ясно обозначена несущая конструкция — *vox principalis*, раскрывают сущность романского полифонического художественного стиля, а также входят в качестве удержанных элементов в готические музыкальные и зодческие композиции, то отличительным, характерным элементом собственно готики является: а) в музыкальной плоскости все более разветвленная мензуральная полифоническая координация (XIII—XIV вв.); б) в архитектурной — все возрастающая роль декоративных деталей самых различных масштабов и форм, маскирующих массивный «романский» функциональный, конструктивный план целого.

Особое внимание к освоению музыкального времени и к контрастной линейности на данном этапе приводило к снижению контроля над вертикалью в многоголосном целом. Так, диссонантность ранних мотетов (XII в.), связанная с интервально-консонантной координацией не всех пар голосов, а только близлежащих, сопоставима с рассогласованностью архитектурных элементов в романских замковых комплексах.

Интересен параллелизм музыкальной и архитектурной готической полифонии: конструкция упорно повторяющегося *talea* в изоритмическом мотете сопоставима со строгой пропорциональностью и симметрией колонн, отделяющих центральный неф от боковых, а также с равномерностью чередования наклонных упорных (подпружных) арок (аркбутанов), воспринимающих распор (воздействие нагрузки свода) и находящихся снаружи храма. Передача нагрузки свода далее с аркбутанов на пилоны (массивные устои) также связана с подобным равномерным чередованием и распределением последних. Оголенная ритмика типично готических подпружных арок есть удачнейшая параллель с оголенной конструктивностью *talea* (ритмоформулы) изоритмического мотета. Расщепление музыкальной и архитектурной готической конструкций на неприкрыто функциональные элементы (южная и северная стороны экстерьера храма) и на декоративные (в музыке: «приемы обновления ритма — колор, варьирование протяженных мотивов и фраз, акцентное варьирова-

ние в контратеноре, нерегулярность, полиметрия и полиритмия» [50, с. 31]) — важнейшая единая черта данного стиля. В результате усиления колористико-декоративной стороны готический храм приобретает специфическую конструктивно-выразительную двойственность: между реальной тяжестью монументальной конструкции и кажущейся легкостью ее внешнего архитектурного и декоративного (вертикализированного, устремленного в неудержимом порыве вверх) решения. Силы притяжения огромных каменных масс и силы порыва их воистину утонченных по разнообразнейшей масштабной дифференциации форм динамично борются друг с другом. Возникает ощущение преодоления веса, бесплотности, устремления гордого, торжествующего, полетного, утверждения творческого духа Человека.

Потребность готического мышления воплотить идею беспредельного религиозного (а также творческого, духовного под оболочкой религиозного) порыва привела к перестройке опорной системы храма и замены стенной романской опорности (своего рода *cantus planus*) на собственно готическую — каркасную, перекликающуюся с изысканной линейной ажурностью позднемезуральных композиций XIV века.

Готическая — каркасная — конструктивная система привела к революции в возможностях художественного выражения самых возвышенных, одухотворенных эмоций.

Мензуральная система (см. ее схему: [50, с. 14; 67, с. 122; 48, т. 3, кол. 545—546]), позволяющая достаточно активно мельчить (ритмически «колорировать» и динамизировать) музыкальное время, явилась необходимым средством для создания характерного готического декорирования. Готический архитектурный и музыкальный декор направлены на подчеркивание динамических координат данного стиля: вертикальной в архитектуре и горизонтальной (временной) в музыке. Думается, что настоящее сравнение поможет глубже осознать столь характерную диссонантность музыки поздних мензуралистов. В данном случае стиль обусловил экспрессию горизонтали. Поскольку равновесия в готике быть не может, постольку преобладающая здесь динамическая координата неизбежно подчиняет статическую. Отсюда падение роли вертикали в музыке и горизонтали в архитектуре. Интересной в этом отношении является особенность итальянской готики. Равновесие, характерное для этой культуры, идущее от античных традиций, сказалось на гармоничности архитектуры и консонантности музыки готического этапа. Чтобы это почувствовать, достаточно сопоставить облик флорентийской церкви Санта Марья Новелла (XIII—XIV вв.) и «сладкозвучные» баллаты Ландини (1325—1397).

Итак, основная идея романско-готического этапа — освоение ритмической координации: от соотношения основных, крупных раз-