

делов формы (в романской музыке и архитектуре — базиликально-тектонический ритм генеральных элементов конструкции) до соотношения мельчайших деталей готического, тонко разработанного декора, осмысленного в мензурально-масштабном отношении. Условление планировочного решения храма за счет введения к имеющимся продольным трем (пяти) нефам поперечных, трансептальных нефов (от одного до двух) соответствует увеличению количества контрапунктирующих голосов. Параллельные (продольные или поперечные) нефы соответствуют ритмически унисонным голосам, особенно характерным для «тяжеловатой» романской модально-ритмической полифонии. Три основных измерения архитектуры храма (длина, ширина, высота), индивидуальные по внутренней логике своего «деления» в заданном направлении, можно соотнести с тремя основными контрастными голосами готического мотета. Взаимодействие голосов рождает объемное полифоническое целое точно так же, как взаимодействие трех основных измерений романско-готического храма рождало его целостную архитектуру.

Ренессансный этап XIV—XVI/XVII вв. (четвертый, *partitio*)

На данном этапе формируется терцово-аккордовая структура, т. е. речь идет о структурно-аккордовой координации полифонической ткани. Обозначая функциональность данного этапа *partitio* (Pt, «разделение»), следует иметь в виду его отделение от доренессансных, готических форм гармонически неупорядоченной полифонии.

На фоне отработанной ритмической координации уже с конца XIV века (1-я, формировавшая фаза Pt) обозначается консонантно-аккордовый (т. е. опирающийся на трезвучные или задержанные септаккордовые структуры) тип координации в творчестве итальянских композиторов треченто (Ландини, Чиконни), предвосхищающих «панконсонантный стиль» Данстейбла (1-я половина XV в.) и аккордовую трезвучно-септаккордовую тенденцию в эволюции франко-фламандской школы (от Дюфаи и Беншуа до Орlando Лассо). Именно в этот период определяется строгий вокально-полифонический стиль, чуждый «чудовищным» ритмическим экспериментам поздних мензуралистов XIV в. С поразительной логической повторностью данный строго полифонический консонантно-аккордовый тип координации проходит все четыре фазы в пределах данного этапа: XIV в. — уже отмеченный период формирования; XV в. — оформление (Дюфаи, Беншуа — вторая треть; Окегем, Обрехт, Жоскен Дебре — третья треть); XVI в. — кульминация (Палестрина и римская школа, Орlando Лассо и 4-я нидерландская школа: А. Повернаж, Х. Вельрант, Ж. де Верт, Я. Реньяр и т. д.).

Точно так же сверхкульминация (4-я фаза) происходит в рамках XVII в., примеры тому — «лучистый ренессансный стиль» в мадригалах Джезуальдо ди Венозы и Монтеверди и академизированный строгий стиль в творчестве композиторов римской школы (Дж. М. и Дж. Б. Нанино, Дж. Ф. Анерио, Ф. Сориано), а также устойчивый типологический облик мессы этого времени. «Лучистый» и академизированный Ренессанс начала XVII в. — явления различного стилового порядка. Первое направление синтезирует черты гармоничного ренессансного и динамичного барочного стилей, второе имеет максимальную общность с уравновешивающим строем ренессанса. Подобное расслоение происходило и в других искусствах этого века. Пример тому — итальянская живопись сеиценти (XVII в.). К первому направлению, устремленному вперед, к барочному стилю можно отнести: работы Гверчино «Св. Иероним с трубящим ангелом»; Джулио Чезаре Прокаччини «Положение во гроб»; Пьера Франческо Мола «Гомер, диктующий свои поэмы»; Гвидо Рени «Иосиф и его жена Пентефрия»; ко второму — Лодовико Карраччи «Св. семейство под пальмой» (болонский академизм), Джованни Бенедетто Кастильоне «Пастораль» (генуэзская школа), Бернардо Строцци «Чудесное насыщение пятью хлебами и двумя рыбами» (венетский период). Продолжая параллель с живописью, первую возрожденческую тенденцию XVII века можно как от истока вести от микеланджеловского предбарочного динамизма (классический пример — роспись плафона Сикстинской капеллы в Ватикане), вторую ренессансную сверхкульминационную линию — от палестриновской уравновешенности полотен Рафаэля.

Ренессансный этап — этап торжества человеческого разума, время преодоления постоянно довлеющей над европейским сознанием стихии мистического преклонения перед божественными таинствами бытия. Антропоцентризм, выражающий бесконечную веру в Человека, в его разум, в эту эпоху выделился параллельной ветвью к теоцентрической концепции Бытия, господствовавшей вплоть до XVIII века.

Естественно, что новый ренессансный стиль как бы вступает в полемику с готической мистикой, вобравшей в себя и христианский духовный порыв к Божественному, и сложнейшую колодовскую «темную», рационально-иррациональную «рунную» математику (изоритмия). Последняя продолжает свое развитие вплоть до «загадочных» канонов и сложнейших рационально конструируемых месс нидерландцев XV века. Несомненно, речь идет о постготической тенденции: XV век в таком понимании — это «пламенеющая готика» — 5-я фаза романско-готического этапа. Параллель в архитектуре этого времени — гигантский Миланский собор, рассчитанный на сорок тысяч молящихся, перенасыщенный разнообразнейшим архитектурным и скульптурным декором.

Несомненно, что возрожденная античная идея гармоничной Личности (к чему толчком были зарождающиеся социально-прогрессивные буржуазные отношения) вызвала к жизни художественное мышление, созвучное этой идее. Данный этап на всем своем протяжении от *ars nova* (вторая половина XIII в.— XIV в.: скульпторы Никколо и Джованни Пизано, живописцы Каваллини и далее Джотто, Мартини — современники Данте и Петрарки, далее Ландини, наконец Чикониа) до высокого Возрождения неразрывно связан с утверждением Человека просвещенного, сильного, мудрого, влюбленного в красоту мира, совершенного. На уровне конструктивно-музыкального мышления идея гармонии (правда, с характерным для музыки запозданием [см. 68]) отразилась в совершенствовании ритмического и вертикально-консонантного согласования линий полифонического целого. Это согласование становилось все более совершенным и упорядоченным. Даже активизация горизонтальных полифонических энергий, в частности всеохватывающее проникновение принципа имитационности, доведенного до логического предела в изощреннейших канонах нидерландцев, на данном этапе происходит под столь же активизирующимся вертикально-консонантным контролем. Другими словами, музыка приобретает совершенный звуковой облик как по гармонической вертикали, так и по развитой мелодико-полифонической горизонтали, т. е. становится объемной.

Относительно объемности музыкальной ткани следует сказать специально. Ткань (музыкальное мышление) можно считать линейной, если речь идет о монодии, причем не предполагающей ни гармонии, ни полифонии. Музыкальное мышление представляется плоскостным, если имеет две координаты: горизонтально-мелодическую и вертикальную, причем имеющую либо интервально-гармоническую форму (параллельный и свободный органум), либо аккордово-гармоническую, гомофонную. Объемность музыкальной композиции придает полифония, и чем более ясно ощущается жизнь каждого голоса, тем более «скульптурна», объемна, перспективна музыка. Предпосылки для хорошего восприятия всего полифонического комплекса создают: 1) контрастный ритм в разных мелодических линиях и в то же время плавный с достаточно простыми пропорциональными отношениями по длительности; 2) гармоническая согласованность голосов, при которой избегаются неприготовленные диссонансы на сильных долях и цепочки диссонансов, отвлекающие внимание от восприятия отдельных линий; отсюда требование опоры на консонантную основу, приготовления и разрешения диссонансов и т. д.; 3) и, наконец, специальные контрапунктические приемы, подчеркивающие, заостряющие внимание на каждом из голосов, а порой и превосходящие поведение последующей линии. Это, прежде всего, канон и имитация. Оба данных приема позволяют

эффективно и эффектно включить очередной голос и тем самым его оптимально обнаружить. Канон позволяет довольно легко экстраполировать (предвосхищать) поведение последующего голоса и тем самым активно слышать его. Все эти три условия оптимально воспринимаемой полифонии отражены в практике Ренессанса и в теории строгого письма. Именно к такому полифоническому качеству было направлено музыкальное мышление 1-й формации. Дополнительно отметим, что на подчеркивание такого рода многоплановой, объемной полифонии была направлена эволюция хорового пения. «В раннем средневековье, — пишет Е. И. Коляда [48, т. 6, кол. 39], — около IV века, когда из церковной общины выделился профессиональный хор (клирос), он был еще недифференцированным; в X—XIII веках начинается первичная дифференциация голосов по регистрам. Позднее (вероятно, с XIV—XV вв.) с развитием многоголосия устанавливается понятие хоровой партии, каждая из которой могла... разделяться на несколько голосов. В этот период разделение на голоса определялось их функцией в музыкальной ткани. Главным мелодическим голосом был тенор, остальные голоса — мотет, трипльм, квадрупльм — выполняли вспомогательную роль. {...} Для XIV—XV веков характерны 3—4-голосные хоры, в эпоху Возрождения число голосов увеличивается до 6—8 и более, тогда же появились двойные и тройные составы. Возникновение системы функционального гармонического мышления привело к разделению хора на 4 основные партии: дисканты (или сопрано), альты, тенора, басы». Автор совершенно справедливо отмечает эволюционную тенденцию к тембральной характерности, окрашенности, а значит — к дополнительному колористическому подчеркиванию «жизни» во времени каждого из голосов полифонического целого. Полифоническая объемность подчеркивалась также специфическими динамическими контрастами между ними (эффекты эха, предбарочные перепады звуковых масс и т. д.).

Несомненно, что эволюционная тенденция к развитой консонантно-структурной полифонии имеет явные параллели с поиском и блестящим решением проблемы перспективы и объема в живописи этого периода. Эти качества постепенно раскрываются в полотнах от Джотто, Мартини, далее Мазаччо, Фра Беато Анжелико, Пьеро делла Франчески, Антонио Полайоло (сложная полифония движения, сюжетная динамика), Перуджино (гений консонанса), Мантеньи (удивительная пространственная глубина плюс психологизм, смотрящая в барокко драматическая патетика), Боттичелли (перуджиновская женственность, мягкость, пронизанная, однако, трепетной, упругой синкопированной мелодией рисунка; это уже предвосхищение скрытого трагического неоготического надлома барокко, его глубинная «минус первая» фаза, какой является XV век по отношению к начальному барочному XVII) и, наконец, — к Леонардо

да Винчи, Рафаэлю, Микеланджело, Тициану, к их высшему могучему и многостороннему владению тайнами жизни и ее отражении в искусстве. Динамичная борьба переплетающихся линий, красок, форм, сюжетных элементов, соединяющаяся с внутренним консонантно-аккордовым их сочетанием — вот основа логики живописного и музыкального Ренессанса. Музыка этой эпохи как бы соединяет в своей вертикали гармонию, рациональность, разумное спокойствие, достоинство, четкость и ясность архитектуры Ренессанса (от Брунеллески, Альберти до Браманте, Рафаэля, Сангалло) и «включенную в память», унаследованную от готики напряженность линий, фабул и характеров живописи Возрождения.

Итак, художественное и в том числе музыкальное мышление этапа XIV—XVI вв. — это отнюдь не только приобретение столь желанной соразмерности, гармонии, ясности, точности в отражении Человека и его характера, но это также удержание предшествующих конструктивно-выразительных принципов, их синтез, обобщение, обобщение в рамках возрожденной неоготической эстетики, отражающей то, что, выражаясь словами римского архитектора Витрувия, «есть или может быть».

Уравновешенность отдельных аккордовых элементов музыкального мышления Ренессанса обусловлена слабыми связями между ними. В таких условиях гармоническая функциональность — тяготение, жившая своей подспудной логикой в народном музыкальном искусстве, не могла не повлиять на модальную ладоаккордику XVI века. Другими словами, когда в недрах Ренессанса отчетливо обозначились предбарочные динамические тенденции к выражению напряжения, экспрессии, сдерживаемой трагической силой высказывания, тогда T—S—D-тяготения охватили музыкальную ткань. Однако здесь речь идет уже о «нулевой» фазе барочно-романтического — функционально-гармонического — этапа. В целом же музыка, как и архитектура Возрождения, уравновешены в своих отдельных «модальных» элементах, которые отграничены, в какой-то мере автономны в своей собственной гармонической самодостаточности.

Заслуга, достижение ренессансного живописного станкового и музыкального мышления — в завоевании нового уровня художественной координации материала. В обоих случаях найден общий организующий целое «знаменатель». Для живописи это — законы перспективы, для музыки — консонантно-вертикальные и ритмические закономерности строгого письма. И тот, и другой механизмы координации снимают рассогласованность различных планов, имевшую место на романско-готическом этапе и в живописи, и в музыке. Отсутствие единой точки зрения на несколько явлений в данном художественном контексте — типичная доренессансная черта (до XIV в.): будь то разноязычные сверхавтономные голоса мотета или сюжетные элементы живописного полотна вплоть до Чимабуэ, т. е.

до конца XIII века. Особые точки зрения на связь музыки и живописи имеют авторы: Т. Баранова [64, с. 42—54], Ю. Евдокимова [67, с. 105—106]. В частности, последний автор описывает мотетную технику конца XIII века как скученную, одноплоскостную, монорегистровую, а «эстетическое ощущение пространства в музыкальном звучании оказывается близким выразительности бесперспективной живописи» [с. 106]. Как отличается от описанных исследователем готических мотетов свободно распределенная в пространстве, буквально дышащая политембральной перспективой ренессансная объемная музыка и живопись — достаточно обратиться к композициям Леонардо да Винчи и Палестрины, Тициана и Орландо Лассо. Завоеванию политембральной объемности в музыке Ренессанса соответствует эволюция от формообразования рисунком к формообразованию цветом и светом в живописи. Отсутствие перспективного мышления на доренессансных этапах распространяется и на восприятие времени: средневековое метафизическое мышление соединяло в единый плоскостной ряд и ближайшие, и удаленные эпохи, не делая масштабных различий между ними.

Итак, в исторической перспективе достигнутая гармония композиционных элементов как внутри себя, так и в объединенности в целое, явилась лишь очередной ступенью к более высокому уровню организации музыкального мышления. В эпоху Ренессанса связь «правильных» аккордовых структур в рамках единой функционально-гармонической системы пока только зарождается. Динамика функционально-гармонического мышления, которой в совершенстве овладела музыка барокко, пока только зарождается: через вводно-тоновость, нащупывание главных функций в доминантовых и субдоминантовых респостах и через плавное квартоквинтовое соединение аккордов, через стремление к совершенному акустизму этих прафункциональных соединений и через отрицание этого акустизма в динамичных, «правильно» введенных аккордовых и неаккордовых диссонансах, стремящихся к разрешению.

Параллельно зарождению барочного функционального мышления определяется предбарочная патетика, аффектность и динамичность ренессансной архитектуры второй половины XVI века (Палладио, Виньола, Микеланджело). Отражение крушения гуманистических идеалов, раздавленных режимом тирании в эпицентре ренессансного движения — Италии, где крупная буржуазия сближается с карающей и воинствующей католической церковью, — вот что определяет базис нового — барочного — художественного мышления, трагедийного, внутриконтрастного и напряженного по своему существу. Дистанция между сверхгармонией эрмитажной «Мадонны Конестабиле» Рафаэля, написанной в 1504 году, и микеланджеловской росписью плафона Сикстинской капеллы в Ватикане, завершенной в 1512 году, всего 8 лет, но именно эта грань определяет зарождение

барочного мироощущения. В эпоху чинквеченто ренессансное и предбарочное стилевые направления развиваются двумя параллельными ветвями. Одна — сфера тончайшей сладкозвучной гармонии Возрождения. Другая — область грядущего барочного динамизма от Микеланджело к Карло Джезуальдо, князю Венозы.

Барочно-романтический этап XVII—XIX/XX вв. (пятый, *argumentatio*)

Барокко парадоксальным образом вырастает из искусства Возрождения, подхватывая его микеланджеловскую ветвь. Главный смысловой мотив барокко — идея бренности сущего, его трагической недолговечности, уносящегося в бесконечность непрерывного потока сознания и бытия, а потому космическое сочувствие несовершенному, негармоничному человеческому роду, раздираемому трагическими противоречиями. Динамической горькой репризой звучит барокко по отношению к готике через голову двуликого — гармоничного и мятежного — Ренессанса. Кипящая лава трагического барочного сознания отражает пожары бессмысленных войн, пламя эпидемий, отзвуки пира во время чумы, образ заблудшего неразумного человечества, несущего расплату «уже при жизни» и «обреченного на муки после смерти». Нечеловеческая, монументальная, торжествующая катастрофичность микеланджеловского «Страшного суда», где уже современники видели «время, высухшее от страха, дрожащее, достигшее своего конца», явилась той художественно-мировоззренческой базой, на которой держится все трагедийно раздвоенное (жизнь — смерть) барочное мышление. Прислушаемся к дерзкому, напряженному и драматическому (любовь — смерть) всеохватному, всезнающему, вселенскому строю «*Romeo and Juliet*» Шекспира:

R o m e o:

O! Speak again, bright angel, for thou art
As glorious to this night, being ó er my head,
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals, that fall back to gaze on him
When he bestrides the lazy-pacing clouds,
And sails upon the bosom of the air.

J u l i e t:

O, Romeo, Romeo!
Wherefore art thou Romeo?

Deny the father, and refuse the name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I' ll no longer be a Capulet...

В этом страстном диалоге, как и во всем творчестве Шекспира, отражается сущность барочного мышления, его глубина, амбивалентность, полярная оценочность в одновременности, пришедшая на смену принципиально однозначному образному мышлению Ренессанса (либо сверхземное, сверхсовершенное и устойчивое, либо сверхнапряженное, мучительно-трагедийное — сравним святое спокойствие «*Ave Maria*» Якоба Аркадельта или Жоскена Дебре с криком «Голгофы» Мантеньи).

То, что составляло две противоположные стороны художественного мышления Ренессанса далее, в XVII веке, вылилось в два параллельно существующие течения: барокко (эпицентры — Германия, Италия) и классицизм (эпицентр — Франция). Музыкальное искусство как процессуально-динамичный феномен в эту эпоху было призвано наиболее сущностно отразить сферу барочного мышления и миропонимания.

Заключительная ария Дидоны из оперы Перселла «Дидона и Эней» говорит нам, пожалуй, больше в спектре эмоциональных чувствований, чем барочная пышная, торжественная, помпезная, официально-показная архитектура, театрально демонстрирующая роскошь причудливых выпукло-вогнутых форм слитным, неуловимым, текучим, бесконечным и динамичным сопряжением всех ее элементов, излишне патетичная, излишне роскошная, излишне пульсирующая и контрастная, излишне декорированная скульптурой, орнаментом, позолотой, рассекаемая и прорезаемая нарочито усложненными линиями. Экстерьер церкви в Лувене (Бельгия, 1650—1671 гг.) и интерьеры храмов архитектора Л. Бернини (XVII в.) имеют параллели с генделевским строем опер *seria* и ораторий, отразивших очень свойственное для музыки запаздывающее стилевое обобщение, ставшее по силе выражения вровень с архитектурой лишь в первой половине XVIII века.

На рассматриваемом нами пятом этапе отрабатывается, проходя четыре известные фазы (XVII—XVIII—XIX—XX вв.), функционально-аккордовая (T—S—D—T) координация музыкальной ткани. Обозначая функциональность данного этапа понятием *argumentatio* («доказательство»), мы отражаем его предназначение утвердить европейское музыкальное мышление в новом — функционально-аккордовом — качестве. Именно функциональность способствовала единому логическому соподчинению всех элементов барочной структуры, обеспечивая ей необходимые стилевые качест-

ва: текучесть, непрерывность, подвижность, динамизм и устремленность. Автономность, гармоничная самодостаточность элементов ренессансной музыки и архитектуры (вертикально-консонантные аккорды и уравновешенная пропорциональная ритмика колонн, ярусов, окон и т. д.) уступили место функциональной соподчиненности, динамической связи этих элементов, тяготению одного в другой.

Барочно-романтический этап, подобно симметрично соответствующему романско-готическому, имеет подразделение на два параллельно развивающихся противоположных (динамика — статика) стилевых направления. По отношению к динамичной барочно-романтической сфере «статическим» противоположностью является сфера классико-неоклассическая, так же, как рвущейся ввысь готике, противопоставлялась параллельно развивавшаяся предельно земная, тяжелая и устойчивая «романика». В обоих случаях динамический и статический стили борются друг с другом, объединяясь в некое диалектическое полярное единство.

Отметим, что на 1-й фазе барочно-романтического этапа (XVII в.) классицизм и барокко находились пока еще в синкретическом, слитном сопряжении: пример тому — «лирическая трагедия» Ж. Б. Люлли, в которой классическая стройность целого и его элементов, переключившаяся с классической трагедией (П. Корнель, Ж. Расин) и архитектурой (К. Перро, д'Орбэ, А. Ленотр — «стилем Людовика XIV», стилем Лувра и Версаля), сочеталась со «сверхвыпуклостью» в своих аффектационных амплуа барочных характеров (правда, по-классически очищенных от случайных черт), с пышностью и декоративностью. Однако в широком контексте преобладающего барочного мышления с его шекспиризирующей диалектикой сопряженного жизненного многообразия, основанного на скрытой конфликтности и открытой, броской террасообразной контрастности, музыкальный классицизм был все-таки подчиненным явлением. Важно отметить, что его нормативная эстетика, отрицавшая все случайное, побочное, нетипичное, а выделявшая только логически и пропорционально выверенное, главное, основное, сыграла роль своеобразного фильтра, благодаря которому окончательно откristаллизовался функционально-гармонический уровень координации музыкального мышления, где стройная гармоническая логика была скоррелирована со структурно-синтаксическим, оркестрово-тембровым и другими отшлифованными и регламентированными элементами музыкального мышления. Классическая фильтрующая тенденция уже определилась в галантном стиле 1-й половины XVIII века — во французском, немецком и итальянском рококо: Ф. Куперен — Ж. Ф. Рамо; Р. Кайзер — Г. Ф. Телеман; Д. Скарлатти — Д. Самmartини. Далее — мангеймская школа, К. Ф. Э. Бах («Sturm und Drang»), оперная

реформа Глюка и венский классицизм. Последний явился своеобразной плотинкой, преградившей дальнейшее развитие барочного мышления. Но как недолговечна была эта стройная и равновесная преграда. Барокко — этот кипящий многообразный эмоциональный океан горестей, героического ликования, страдания и духовного озарения — невозможно было преодолеть или победить. Барочный мир, замешанный на трагической и торжествующей Вере, буквально «разнес» рационализированный насильственный порядок классицизма, причем в кратчайший срок. Чарующий, галантный Моцарт перед смертью открыл, наконец, до конца те трагические истинно барочные глубины страдания, вселенского сочувствия и беспощадного самоистязания в своем «Реквиеме». Маска была сорвана, сорвана с беспощадным дьявольским торжеством и с трагической болью. Невозможно не сопоставить это творение с микеланджеловским «Страшным судом» — титанической фреской площадью 200 кв. м, выполненной на алтарной стене Сикстинской капеллы по заказу папы Павла III. Микеланджело и Моцарт (в своем глубинном, истинном облике) — это предбарокко и постбарокко. Оба отражают духовную сущность сверхстиля западноевропейской Новой цивилизации, властно дающего о себе знать даже в моменты истинного, ренессансного или показного «официально-административного», венско-классического, насаждаемого равновесия. И там, и здесь мы чувствуем обжигающее дыхание духовной сущности барокко — в первом случае еще не сложившегося в формообразующую систему (XVI век), во втором — уже покинувшего свою привычную сложную криволинейную форму (2-я половина XVIII века). Все имеет свои истинные корни, подчас далеко отнесенные от цветущей кроны. Так, классицизм — это поздний Ренессанс, барокко — поздняя готика. Романтизм — позднее барокко, и основания для этого, прежде всего, — в образных параллелях. Но именно в параллелях, так как это новая ступень, новый виток, лишь чем-то подобный, но не тождественный. Так, романтизм с точки зрения рельефных, массовых всеохватывающих полотен барокко, покоряющих своим космическим обобщением, вечным, общезначимым содержанием, несравненно уже, субъективнее, индивидуалистичнее, ситуативнее, как это ни парадоксально, удаленнее от гулкой человеческой массы — и это при всех своих гигантских масштабах по горизонтали и по вертикали, при всех своих самых лучших общечеловеческих намерениях и грезах...

Внешняя, красивая гармоническая, фактурная и оркестрово-тембровая форма из подчиненного средства стала самодовлеющим, самозначимым фактором. Достаточно обратиться к торжествующим в своей всепоглощающей красочности полотнам симфонических поэм и опер Рихарда Штрауса (3-я, 4-я кульминационные фазы), к обаятельной, пленительной деструктивации классической («адми-

нистративной», по выражению композитора) гармонической и синтаксической систем у Дебюсси. Причем это лишь самые мягкие явления расшатывания барочно-классической функциональности в спектре аналитико-деструктивирующих тенденций, проявившихся с конца XIX века по сегодняшний день. Функционально-аккордовая координация выдержала натиск неустойчивой экспрессии барочного стиля, сдержанную силу классицизма, но не устояла перед чарующей, обволакивающей, страшной лаской, свехвосторгами и свехтомлениями романтизма. Романтическая прятная, перенасыщенная колоритом гармония явилась кануном крушения упругой, суровой целостности функционально-аккордового барочно-классического музыкального мышления. Романтический XIX век безрассудно эксплуатировал колористические свойства гармонии. Урбанистический XX век получил в наследство слишком красивое и изнеженное колорированием функционально-гармоническое детище. Отсюда его неустойчивое разрушение. Красота вертикали постепенно абсолютизируется, отделяется от Этоса, от Возвышенного, становится нейтральной по отношению к добру и злу, охотно служит тому и другому и в конце концов обесценивается, саморазвенчивается и, что самое естественное в таком случае, переходит в свою противоположность.

Современный этап, XX в. (шестой, *confutatio*)

Процесс инфляции и самоизживания функционально-аккордовой колористики и витающей над ней самодовлеющей романтической «красивости» охватил XX в. Болезнь хотя бы временного разочарования в духовной и функционально-конструктивной эстетике романтизма рано или поздно пережил почти каждый композитор нашего столетия (но отнюдь не конформист-исполнитель и конформист-слушатель). Отсюда — поворот к поиску стиля, напряженный выбор из множества, отсюда неизбежность освоения полистилевой координации. Функциональная гармония безжалостно отрицается вместе с прекраснотонием опошлившего ее романтизма худшего сорта. Человеческое музыкальное сознание отвергло фальшь логично перетекающих консонансов. Этому способствовали мировые катастрофы, расколовшие наше столетие на безрадостные хронологические обломки. Мятущийся творческий дух XX столетия ищет опоры в прошлом и будущем, ретроспектируя и предвосхищая, разрушая и вновь создавая.

Итак, шестой этап (*confutatio* — «возражения»), открываемый нынешним веком, связан, судя по современному композиторскому творчеству, с началом очень конфликтной, множественной по направлениям, «разработочной» зоны развития музыкального искусства. XX век апробировал огромную массу стилевых, интона-

ционных и формообразующих моделей прошлого и современности. Активная аналитико-стилевая тенденция музыки нашего времени, думается, в эпоху кристаллизации (предположительно XXI в.) упорядочится, станет нормальным целенаправленным, систематическим явлением, которое будет идти совместно с широчайшим музыкально-историческим исследованием и активным гипотетическим моделированием самых отдаленных по времени интонационных культур. Возможно выработается центральный, доминантный стиль, однако в любом случае потребуются уже сейчас очевидный 12-ступенный расширенный ладово-хроматический тип координации.

Еще в недрах XIX века (0-я фаза) формировался новый интонационный материал для современного музыкального мышления, языка. Этому способствовало и тотальное тяготение вагнеровской гармонии и тотальная колористическая структура ладово-гармонических отношений у Дебюсси. То есть, с одной стороны, свехфункциональность, с другой — свехколористика. Подобная разбалансировка, поляризация функциональных и структурных сторон координирующей (в данном случае — вертикально-гармонической) системы — характерный процесс на 3-й и 4-й фазах текущего этапа. Кстати, классическое структурообразование как более устойчивый элемент музыкального мышления стало «разъезжаться» подобным образом позднее. Достаточно указать на тотальную процессуальность у нововенцев и тотальную структурность формы у неоклассиков XX века. Образуются соответственные полярные оппозиции: Шенберг — Стравинский, Берг — Хиндемит, Веберн — Прокофьев и т. д.

Немалую роль в ладовой и ритмической эволюции нашего времени сыграл джаз. Толчковыми в этом смысле были спиричуэлз, блюз и рэгтайм. Джаз, замешанный на «гибридно сильном» синтезе европейского гимна, функционального мышления, остинато, африканского раскрепощенного свингованного ритма, blue notes (III, V, VII пониженные), стихийного импровизационного принципа, оказался сильнейшим мутагенным фактором по отношению к музыкальному мышлению века в целом. Постепенное перерождение терцово-аккордовых структур (Скрябин, Шенберг, Хиндемит, Барток и т. д.) сопровождало разрушение классической функциональности. Сложнейшие перекрещивания музыкально-лексических потоков создали 12-ступенную (гемитонную) функциональность, вобравшую в себя гармонические реалии последних четырех столетий и соединившую существующие гармонические отношения в максимальную по широте систему с центральной тоникой.

Функциональное же традиционное мышление не только 1) **уничтожается** и 2) **трансформируется**, но и активно 3) **сохраняется** в несложных формах в легкожанровой эстраде, в творчестве современных «бардов», «скальдов», в массовой песне, в фольклорной город-

ской и сельской культуре и т. д. Во втором и третьем случаях речь идет о 4-й фазе барочно-романтического этапа, в первом же — проявляются тенденции нового этапа и соответствующего нового типа координации — линейно-хроматического, который явился более широкой системой по отношению к аккордовой функциональности.

3. ТРИАДНОСТЬ НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Каждый из этапов музыкального мышления имеет одинаковую внутреннюю логику развития: от раннего состояния к последующему, вытекающему из первого, но обладающего самостоятельным качеством, сформированным, впрочем, на основе исходного для данного этапа стиля. В этом смысле «романика» так относится к готике, как *ars nova* к Renaissance и как барокко к романтизму. Между данными для каждого этапа стилевыми полюсами в зоне 2-й фазы (XII, XV, XVIII вв.) имеются либо своеобразные антитезные стилевые прослойки, либо хроноучастки «наплыва» начального и конечного стилей. Прослойкой-антитезой для барочно-романтического этапа является галантный (рококо) и далее классический стили. Подчеркнем промежуточное значение классического стиля. Однако кристаллизующая его позиция сообщает ему права нормы, чем объясняется излишнее к нему пристрастие различных учебных курсов и пособий. Зону наплыва, точнее параллельного сосуществования начального и конечного стилей, имеют романско-готический и ренессансный этапы.

Между романско-готическим и барочно-романтическим этапами образуется стилевая «прослойка» высшего порядка — Ренессанс. Ее функция подобна малой — рококо-классической прослойке: в обоих случаях речь идет о кристаллизации, о совершенном, гармоничном во всех элементах искусстве, о преходящих, а потому столь дорогих для мятущегося европейца сферах духовной гармонии и истинного художественного совершенства. Примечательно, что венская классическая школа в жанрах симфонии и концерта в какой-то мере не только моделировала идею бытия Человека в различных ипостасях (на этом строится концепция симфонии М. Г. Арановского [73]), но и создала своего рода обобщающую модель стилевого развития от романско-готического к барочно-романтическому этапам, которые выполняют, соответственно, функции сонатного аллегро и финала. Этап Возрождения — *Largo*. Точно так же концертно-сонатный классический трехчастный инвариант отражает последовательность фаз от 1-й к 3-й. Подобное художественное моделирование в музыке XVIII в., первоначально отработанное в барочном концерте, связано с особой кристаллизующей, рационально «осмысляющей» функциональностью этого столетия (2-я фаза, *Largo*). Не

менее глубокое обобщение, а пожалуй, более многогранное осмысление Человека и его музыкальной истории дает *Largo* высшего порядка — этап Возрождения. Нидерландская и римская месса этой эпохи подобно поэзии Данте и Петрарки, подобно монументальной скульптуре, фресковой живописи Микеланджело, полотнам Леонардо да Винчи и Рафаэля и позднего Тициана (вспомним хотя бы «Кающуюся Марию Магдалину» и «Св. Себастьяна», украшающие Эрмитаж) — это грандиозное, неспешное, веками выношенное обобщение и размышление о прошедшем, настоящем и будущем. Итак, готика — динамичный, воистину сонатный порыв, Ренессанс — напряженное философическое вселенское *Largo*, барокко-романтизм — мудрый, всезнающий, опять-таки неизбежно динамичный и проблематичный финал. Романский стиль в этом смысле играет роль монументального вступления к данному циклу высшего порядка. Но на этом прогрессирование принципа сонатной триадности не прекращается. 0—1—2-й этапы образуют подобие 1-й части «цикла», построенной на интонационном конфликте Античной и Новой цивилизаций; 3—4—5-й этапы — насыщенное высочайшими художественными идеями «*Largo*» и, наконец, 6—7—8-й этапы — «финал». Крайние трехэтапные комплексы более насыщены действием, чем осмыслением. Причем действенность первого комплекса (трети) центростремительная, созидательная, последнего комплекса (6—7—8-й этапы) — центробежная, «разрушительная». Наконец, три обозначенные нами цивилизации (см. табл. 2) опять вписываются в тот же трехчастный цикл: Древнейшая цивилизация — 1-й часть, Древняя — 2-я, Новая — 3-я. Конфликтность музыкально-исторического процесса Древнейших цивилизаций связана со столкновением форм стихийного первобытного интонирования и цивилизованного, связанного с формированием рабовладельческой государственности. Античность — «*Largo*» — эпоха наиболее мудрого и совершенного музыкального искусства, достаточно внимательно изучить его внутреннее «*Largo*» — 3—4—5-й этапы, чтобы этот тезис сравнительно легко аргументировать, хотя это будет лишь одна из точек зрения. Новая цивилизация — динамичный финал всей 72-вековой супертриады; отсюда находит свое еще одно обоснование выдвинутый нами тезис о ее динамической сверхстилистике.

XX век открывает третью, финальную треть Новой музыкальной цивилизации (см. табл. 2). Завершила свое действие 9-вековая вторая треть, посвященная осмыслению всего духовного богатства, которое накопила история. Наш век принадлежит к одной из трех важнейших точек, которые делят всякую цивилизацию на три равновеликих трехэтапных участка (трети): это в данном случае II, XI и XX в. Пройдены трети формирования (0—1—2-й этапы) и кристаллизации (3—4—5-й этапы). Началась треть-кульминация, треть-финал. Его динамичность, воистину шквальный темп мы ощущаем

сполна. Его беспрецедентность в истории музыки теоретики осознают все более и более глубоко. Мы вступили в эпоху музыкальной децентрализации и параллельного неуклонного движения к кульминации. Первое качество имеет скрытый, внутренний характер, второе — открытый, внешний. Пройдена грань, отделяющая нас от художественно гармоничного искусства. Нарушено равновесие между структурной (статической) и процессуальной (динамической) сторонами бытия интонации. Процесс движения музыкального материала решительно преобладает над его статико-эстетическими качествами. На первый план вышла значимость развития, заслонив значимость интонационно-выразительных качеств самого музыкального материала. Экспозиция красоты остановившегося мгновения потеряла свою актуальность. Сейчас важнее создать сильное тяготение к развитию и оправдать его. Не правда ли — вполне финальная тенденция. Итак, динамизм, решительное преобладание процесса над структурой. Отсюда нарушение статических пропорциональных закономерностей, т. е. асимметрия. Именно последняя тенденция разрушила сначала структурную квадратичность, а затем и метрическую периодичность. Именно асимметричный мир третьей трети смял уравновешенный аккордовый и интервально-гармонический консонанс. Искусство Сикейроса и Шостаковича ставятся в один смысловой ряд именно по параметру динамичности. Взрыв линейных энергий направил исследовательскую мысль Танеева и Курта к углубленнейшему изучению мелодико-контрапунктических сил. Полифония поглотила гармонию. Все это процессы одного ряда, вскрывающие суть художественного мышления XX века.

ГЛАВА 4.

ПАРАЛЛЕЛИ В ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ АНТИЧНОЙ И НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

1. ОБЩНОСТЬ ЭВОЛЮЦИОННЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ

Из 24-вековой толщи времен до нас доходят токи процесса, подобного современному: те же сетования на смешивание античными авангардистами «всего со всем» (Платон) — от тональностей до жанров, на синтез всех трех древнегреческих родов (диатонического, хроматического и энгармонического) вопреки их разделенности в музыке прошлого на «пангармонию» (ладовый синтез), «многострунность», «насквозь просверленный» стиль. Последние два явления прямым образом связаны с многотональностью, политональным син-

тезом, активной модуляционностью. Наблюдая за музыкой века нынешнего, мы слышим кипенье «котла переплавки» интонаций античности*. Эволюция музыкального мышления в обеих цивилизациях проходит одни и те же этапы, но развертывается на основе абсолютного разных параметров, в разных измерениях. С одной стороны, одномерное, линейное — тетраходальное, с другой — трехмерное (монодия — гармония — полифония) — полифоническое. Достаточно сравнить этапы *argumentatio*, на которых сложились соответствующие отчетливые нормы. Подобно тому, как каждая ступень классической функционально-гармонической системы усиливается диатоническим трезвучием, построенным вверх от нее (а также септаккордом вплоть до терцдецимакорда), тона античной диатоники усиливались нисходящими диатоническими тетраходами (вплоть до октавного лада). И терцовый принцип Новой цивилизации (Ag), и тетраходально-поступенный Античной (Ag) являются усилительными для каждого отдельного ладового тона. Терцовая усиливающая структура соответствует секундовой античной, восходящее ладовое движение — нисходящему, септаккорд — тетраходу, нонаккорд — пентаходу и т. д., до-мажорный суперцентр — супертоникальные дорийского тетрахода «совершенной неизменной системы» — «a—g—i—e», функциональная переменность диатонических аккордов — функциональной переменности древнегреческих ладов, на что указывают различные названия одних и тех же структур. Субдоминантовый аккорд IV ступени соответствует гиполаду, находящемуся также на кварту выше от основного лада, доминантовый аккорд V ступени — гиперладу, находящемуся также на кварту ниже основного центра. Трем главным трезвучиям I, IV и V ступеней соответствуют дорийский (приблизительно белоклавишный звукоряд от ми¹ до ми, т. е. в пределах октавы), гиподорийский (от ля¹ аналогично «по белым») и гипердорийский (от си «по белым» вниз). Подобно «отклоняющим» (побочным) субдоминантам и доминантам хроматической системы XVII—XX вв. «нетоникальные» (т. е. недорийские) древнегреческие лады — фригийский, лидийский, эолийский и ионийский (соответственно от «ре», «до», «ля», «соль») — имеют собственные подчиненные лады (с приставками «гипо» и «гипер»). Отсюда нельзя не заметить соответствия по феномену переменности, с одной стороны, аккордов, с другой — ладов. Гипотеза о переменности (это общедиалектический принцип) античных ладов позволяет снять противоречия в оценке этического значения одних и тех же звукорядов, попадающих в орбиту порой

* Процессу анализа этих явлений посвящена монография Е. В. Герцмана «Античное музыкальное мышление» [74, § 4. Античный музыкальный «авангард»]. Ее автор построил теорию эволюции ладового мышления с XIV по III вв. до н. э., приоткрывая завесу над 3—6 этапами сформулированной нами эволюционной системы.

полярных по характеру воздействия систем, например, дорийской и фригийской как двух полюсов античного мирозерцания — аполлобийского и дионисийского, этического и аффективного.

Охватывая общий процесс развития музыкального мышления на протяжении всего 48-векового культурного цикла (от XX в. до н. э., т. е. от критомикенской культуры и предположительно до XXVIII в.), выделим следующие логические закономерности:

1. Раннеантичная формация: этапы 1—4. Зарождение (этап 1), формирование (этап 2), кристаллизация (этап 3) и кульминарование (этап 4) тетраходальной долговременной координации.

2. Античная формация: этапы 5—8. Сверхкульминарование (тоникально-централизованный тетраходальный принцип) мышления (этап 5) и последующий его распад (этапы 6—8) через: а) прогрессирующую по центробежной силе и глубине обновления модуляционность, расширяющую тетраходальную структуру «меса — лиханос — паргипата — гипата» (например, «a—g—f—e») и сливающую тетраходы в иные структуры, а также политоникализирующую [см. 74, с. 175—176, 198—200, 207—208, 213], децентрализирующую музыкальную ткань (процесс увеличения количества модуляций и отсюда — количества тоникальных точек); б) распад также через пикноность, энгармонику, «разъедающие» тоникальный тетраход не извне как модуляционность, а изнутри. Это «разъедание», по теории Е. В. Герцмана, заключается в создании персональных вводящих тяготений (как правило, нисходящих, истинно греческих; восходящие же имели заимствованную «азиатскую» природу) к каждой ступени тетрахода, в результате чего они уравниваются в «тоникальных правах». Этот внутренний децентрализирующий процесс, аналогичный отклонению в Новой цивилизации, создавал предпосылки для внешней — модуляционной — децентрализации и разрушительно действовал параллельно с модуляционностью по принципу взаимовозбуждения. Таким образом, на 6—8-м этапах Античной цивилизации протекает противоположный — центробежный — процесс по отношению к центростремительным этапам 1—5.

3. Средневековая формация: этапы 1—4. Переход музыкального мышления в иную плоскость: в сферу завоевания контрапунктической долговременной координации, завоевания исключительно последовательного по этапно-волновому принципу*. Данный процесс завершился совершенной, гармоничной во всех своих элементах,

* Полифония именно проросла по динамизированно-волновому принципу, а не появилась в одной временной точке раз и навсегда. На 1-м этапе — парафония VII—VIII вв. (3—4 фазы), имеющая позднеантичное происхождение [37]; на 2-м — органум, диафония IX—XI вв. (2—4 фазы, т. е. наблюдается прогрессирующий временной охват); на 3-м — модалная и далее мензуральная полифония; на 4-м — строгий стиль; на 5-м — свободный стиль; на 6-м — ультрасвободный — афункциональный и функциональный, 12-ступенный. В крупном плане прорастание происходит

полнозвучной, роскошной, сочной ренессансной полифонией на 4-м этапе. Именно 4-е этапы обеих цивилизаций увенчиваются расцветом характерного для них принципа долговременного мышления в сфере вокального интонирования, максимально ясным и гармоничным его выражением (вспомним двойной смысловой акцент над 4-м тактом римановской схемы).

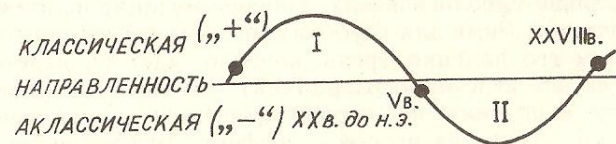
4. Новая формация: этапы 5—8. Сначала предельная по ладовой логике функционально-гармоническая централизация полифонии (5-й этап, подобный 5-му античному этапу) и далее ее децентрализация (6—8-й этапы), проявляющаяся в усложнении действия централизирующих опор, в увеличении их количества. Характерно, что на вторых формациях обеих цивилизаций резко возрастает роль инструментального интонирования. Однако, если на 5-м этапе инструментализм выступает в качестве мощного эволюционного рычага, «локомотива» музыкальной истории, то с 6-го он превращается в инструмент расшатывания, децентрализации созданной таким упорным трудом долговременной системы мышления — будь то тоникальная тетраходальность или функциональная полифония. С этапа *confutatio* обеих цивилизаций инструментализм из стимулятора основной долговременной координации музыкального мышления превращается в ее активного разрушителя. Этапы *confutatio* — это своего рода расплата за предшествующую инструментальную стимуляцию интонирования. Достаточно вспомнить трактовку музыкальных инструментов как орудий пытки Босхом или как средств для пустого, бессмысленного наслаждения у Луиджи Муратори в картине «Суэта». Разрушительную сторону инструментализма отчетливо видели и Платон, и Плутарх, и Афиней, и Боэций, и Псевдо-Плутарх и далее в эпоху Новой цивилизации христианские мыслители. Мы говорим не только об имманентно-музыкальных проблемах, но и о морально-идеологических. Упоение музицированием в позднеэллинистическом Риме для глубоких мыслителей находилось в связи с причинами его падения (речь, конечно, идет об игре-виртуозничанье, а не об игре-мирозерцании). Движущая сверхидея музыкального мышления на первой формации западноевропейских цивилизаций — этос, на второй — аффект. Аффект выступает в качестве внутреннего двигателя музыкальной эволюции в целом. На превышении аффектирования строится логика музыкальных революций, протекающих на грани этапов. Если для первых формаций

по 9-вековым третям: 1-я (этапы 0—1—2) — аритмическая полифония, 2-я (этапы 3—4—5) — ритмическая, тонально централизирующаяся, 3-я (этапы 6—7—8) — сложноритмическая. Еще в более крупном плане полифония динамизированно-волновым способом прорастает от Древней к Новой цивилизации. Речь идет о гетерофонии древнейшей египетской цивилизации (до XX в. до н. э.), далее об античной гетерофонии (см. специально посвященную этой проблеме монографию [76]) и, наконец, о развитой полифонии Новой цивилизации.

аффект есть средство, подчиненное этосу, то для вторых он есть цель, сначала подчиняющая себе этос, а далее (с 6-го этапа) подавляющая его. Первые формации символизируют рост, вторые — пик зрелости (5-й этап) и старение. Первые характеризуются внутренней, функциональной динамизацией (плюс 5-й этап), вторые — внешней, колористической (с 6-го этапа). Совершенствование функционально-тональной системы — признак здоровья музыкальной цивилизации (шире — художественного мышления), расслабление, децентрализация — признак кризиса*. Понятие кризиса здесь, конечно, трактуется широко: не в сиюминутном, конкретном, оценочном смысле, а в широком, эволюционном. На фоне подобного рода «кризиса», как правило, происходит подспудное вызревание принципов долговременной координации, которая будет характерна для последующей цивилизации. Так эллинистическая гетерофония предвосхитила полифонию Новой цивилизации.

2. ЕДИНСТВО ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Динамизм барокко есть, с одной стороны, своего рода реакция на уравнищенность Ренессанса, с другой — продолжение доминирующей для Новой европейской цивилизации генеральной аклассической стилевой тенденции. Барокко — это неоготика, то есть возвращение на новом витке исконных, коренных для Европы V—XX вв. динамических стилевых (точнее — сверхстилевых) свойств. Можно охватить обе цивилизации по принципу сверхстилевой противоположности. Классическому характеру Античности соответствует аклассицизм Новой цивилизации. В результате образуется своего рода 48-вековой период:



«Положительный полупериод» (I, античное мышление) имеет пропорциутверждающую направленность, «отрицательный полупериод» (II, Новое мышление) имеет противоположную, диспропор-

* На раскрытие закономерностей функционального мышления направлена эволюционная концепция А. П. Милки, выдвинутая в монографии «Теоретические основы функциональности в музыке» [75, с. 111—117]. Ее гармонико-центрический ракурс отразил важнейшие, сущностные процессы музыкального мышления 2—6-го этапов Новой западноевропейской цивилизации.

циональную направленность. Отсюда многое проясняется в связях нынешнего века с его знаменитым «двойником» — V в. до н. э. Находясь в третьей четверти соответствующих цивилизаций, а также открывая их кульминационную по функции третья треть, эти временные точки достаточно полно и ясно выражают сверхстилевую сущность своих культур. V в. до н. э. — веку торжества классицизма в архитектуре и скульптуре — соответствует наше столетие, как бы в перевернутом зеркале отражающее эпоху Перикла. Действительно, его основным содержанием является максимально выраженный аклассицизм: это и символизм, экспрессионизм, кубизм как перевернутый классицизм, абстракционизм и дадаизм как аннигилированный классицизм, скифство, варваризм, фовизм, футуризм, сюрреализм, это и многоликий авангард второй половины века: конкретное мышление, хеппенинг, брюитизм, поп-арт, неореализм и т. д. Аклассическим является и критический реализм, пронизанный напряженной диалектикой борьбы полярных сил, стремительным многокурсным анализом и синтезом, обобщением, динамичным охватом, процессуальной незавершенностью, проблематичностью и т. д.

Третьи периоды сопоставляемых цивилизаций, открытые соответственно VIII в. до н. э. и XVII в., характеризуются ярко выраженной функциональностью. С одной стороны, — статической, античной (совершенная музыкальная система, система греческих архитектурных ордеров, стоечно-балочная система и т. д.), связанной в большей степени со структурной характеристикой элементов системы. С другой стороны, мы говорим о функциональности Новой, динамической. В сферу ее проявления входит T—S—D-система, система отклонений, модуляций, эллипсисов; довольно динамичная система переосмысления античного риторического *dispositio*, помимо других функций, включающая процессуально переосмысленные разделы *partitio*, *confutatio*, *digressio*; система интегрального и дифференциального исчисления в математике; представления об универсальности, бесконечности и интегративности бытия в философии; инженерный точный расчет динамических нагрузок и т. д. Функциональное мышление XVII в., связанное с организацией в музыке бесконечного звукового, переменного по организации (то полифония, то гомофония, то монодия) и по плотности «криволинейного» барочного звукового полотна, базируется на динамических понятиях тяготения, разрешения и неразрешения, поддержания инерции (имитационной, секвентной, мотивной) музыкального движения или ее преодоления. Музыкальная риторика XVII — 1-й половины XVIII вв. — особенно ее раздел *decoratio* — направлена на теоретическое осмысление переменных динамичных музыкальных процессов. Например, фигура *cataphrese* в музыке обозначала «неправильное употребление диссонанса и злоупотребление им: 1) неправильное разрешение диссонанса; 2) отсутствие разрешения; 3) движение параллельными

квартами» [79, с. 359]. К такому же классу толчковых, возбуждающих движение и обостряющих кинетическое (горизонтально-мелодическое) или гармоническое напряжение, относятся барочные фигуры *passus duriusculus* («жестковатый ход», отрезок нисходящей хроматической гаммы), *saltus duriusculus* («жестковатый скачок», скачок на широкий, хроматический или широкий хроматический интервал), *rathoroiia* («возбуждение страстей», введение хроматического полутона вместо диатонического тона, обостряющего тяготение, устремление, желание разрешения, связанное с обработкой гармонической функциональности в отклонениях, эллипсисах, в хроматических неаккордовых процессах). Отражающими стилистику барочного музыкального мышления являются и фигуры пауз, криволинейно рассекающие звуковую ткань: арокоре («отсечение», укорочение паузой последнего звука фразы или предложения), *imesis* («разрыв», разрыв слов паузами, сравнимый, например, с разрывом фронтона над входом в библиотеку Лауренсиана из вестибюля, созданного по проекту Микеланджело) и т. д. Итак, эпоха барокко — это более глубокое постижение бытия через призму трагедийно-драматического мировосприятия. Аффектация не есть просто театральный броский способ выражения идеи. Функционально-гармоническая система — не просто способ создания монументальных текучих динамических музыкальных пространств. Опера, оратория, кантата — не просто мощные вокально-инструментальные декоративные драматические полотна. Инструментальные крупные циклические формы (сюита, *concerto grosso*, соната сольная и ансамблевая, циклы прелюдий и фуг и т. д.) — не просто завоевание чистой, имманентной сферы музыкального мышления, причем не только в крупномасштабном плане, но и связанное с освоением нового — инструментально-виртуозного — звукового материала. Эти достижения, прежде всего, направлены на монументальнейший и глубочайший анализ Эпохи и Человека в их сверхстилевом динамическом раскрытии, пронизанном диалектикой процесса.

В общей исторической перспективе в пределах Новой цивилизации наблюдается непрерывное развитие аклассического музыкального мышления. Действительно, готика полностью накладывается на Ренессанс (по крайней мере, в храмовой архитектуре). В данном случае можно говорить не только о первой сверхкульминации (XIV в., 4-я фаза — «лучистая готика»), но и о второй (XV в., 5-я фаза, «пламенеющая готика»), а также о третьей сверхкульминации (XVI в., 6-я фаза). Это своего рода «багряная готика», умирающая, живущая подспудной жизнью в достраивающихся соборах, репризным могучим дыханием «оплавающая» и искривляющая строгие ренессансные формы, наконец, возрождающаяся подобно птице Феникс в патетическом барочном, вечном уносящемся потоке сознания. Готические фазы под маской барокко пронизывают и XVII, и XVIII вв.,

под маской романтизма — XIX в., под покровом всех причудливых, изломанных, динамичных, деформирующих порой до неузнаваемости форму «измов» — наш, XX в. Если искать более глубокий корень тотального аклассицизма Новой цивилизации, то он — в исходном для нее «зверином», орнаментальном, динамичном, варварском мервингском стиле, который, подобно оборотню, очередной сверхфазой пронизывает музыкальное искусство (шире — все искусство) вплоть до современного. «Звериное» мышление — плод акселерированной цивилизации, слишком интенсивно прошедшей путь от дикости и варварства к современному состоянию. Второе тысячелетие до н. э. для многих областей Европы — каменный век.

В то же время уже в IV—III тысячелетиях до н. э. существовали древнейшие государства (Египет, Шумерия, Аккадское царство, Индия, далее Китай и пр.). «Звериный» стиль причудливо пульсирует и в современных массовых музыкальных культурах (поп, рок), и в бесчинстве хеппинингов, и в разрушительных авангардных музыкальных направлениях, и в созидательных реалистических. «Звериный», динамичный напор прорывается в самом, казалось бы, строгом и уравновешенном стиле — классическом, пробиваясь «командоровскими» безднами в космическом Моцарте и упорядоченным шквалом разливаясь во внешне равновесных бетховенских драматических фресках. «Звериная» европейская родословная, в формировании которой главенствующее значение имело выживание более сильных, но и более примитивных народностей и уничтожение более развитых, начиная с критян, помогает понять столь разноплановые и полярные явления, как усвоение джаза на европейском континенте и безудержная, безумная бойня двух мировых войн, как экспрессионизм и театр абсурда и т. д.

Классицирующие стили в музыкальном мышлении Новой цивилизации, будучи весьма преходящими и весьма относительными зонами стабильности, также ответвились от основного аклассического лейтстилевого древа, как гомофонно-гармоническая форма координации отпочковалась от доминантной полифонической лейтформы. Классицизм, развившийся в контексте барочно-романтического этапа, уже с 1-й его фазы (эпицентр в XVII в. — Франция, вторая половина века; Люлли как ведущий представитель) можно интерпретировать как сверхкульминации ренессансного музыкального мышления: XVII в. — 4-я фаза — «лучистый Ренессанс», XVIII в. — 5-я фаза — «пламенеющий Ренессанс». Объединение данных классических тенденций в единый ренессансный фазофункциональный комплекс имеет глубокие причины: в данном случае прослеживается общая по высшим принципам развивающаяся и угасающая (в XIX в.) субстанция. Таким образом, в крупном плане Новая цивилизация имеет мощную зону стабильности — ренессанс-

ный и барочно-романтический этапы. Последний этап можно также назвать классицистическим, и этим мы вскроем его двойную функциональность — динамическую и статическую. Ренессанс в этом смысле более интегративен, поскольку содержит аклассические и классические тенденции внутри себя в едином стилевом комплексе, впрочем, если присмотреться внимательнее, также поляризованном на статическую и динамическую сферы как и любой стиль, особенно масштабный, в своем развитии неизменно обнаруживающий диалектически противоположную пару.

Таким образом образуется концентрическая стилевая система с устойчивым центром — Ренессансным этапом. Этот этап кристаллизации (своего рода «тоника») слева связан со своей ближайшей предысторией — с романско-готическим этапом, несущим формировавательную («субдоминантовую») функцию. Барочно-романтический этап, находящийся в противоположном направлении постистории от Ренессанса, выполняет кульминационную («доминантовую») функцию. Таким образом, в пределах второй трети перед нами три времени: прошедшее (3-й этап, Dg), настоящее (4-й, Pt) и будущее (5-й этап, Ag); три соответственно функции: формирования, кристаллизации и кульминации; три части сонатно-циклической модели: «сонатное аллегро», «Largo» и «финал». Подобная функциональность распространяется точно так же на первую треть цивилизации (0—1—2-й этапы) и на третью треть (6—7—8-й этапы). Далее, как уже указывалось, подобная функциональная триадность действует, во-первых, на всех третях всех цивилизаций, во-вторых, в масштабе отмеченных трех цивилизаций, причем абсолютно подобным образом (см. таблицу 2).

Однако постараемся свернуть в логическую синусоиду доступный нам музыкально-исторический период — Античную плюс Новую цивилизации (рис.: знаком «—» обозначены века до н. э.).

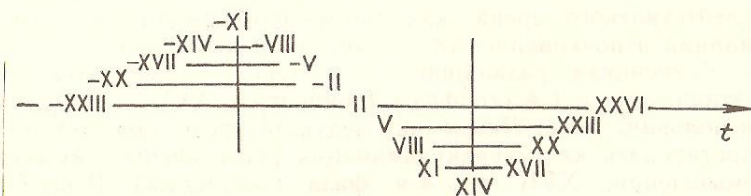


Рис. Схема 48-векового цикла развития западноевропейского музыкального мышления.

Переходные явления, т. е. накладывающиеся в одновременности этапы *conclusio* и *exordium* разных цивилизаций, располагаются на нулевой оси — в зоне перехода из одной плоскости суперстилевого мышления в другую. Как видно из схемы, этапы могут согласовываться

по принципу отстояния от центра равновесия. Для Новой цивилизации им будет Ренессансный этап (см. его начальную координату на рис. — «XIV»), для Античной — исходная координата подобного по функции этапа — «—XI век». Более ранние этапы по отношению к центру равновесия являются центростремительными (этапы 0—1—2—3), поздние — центробежными (этапы 5—6—7—8). Репрезентантами каждого из этапов будут являться их вторые — кристаллизующие — фазы (т. е. века), на единицу большие указанных на рисунке. Отсюда нетрудно найти века, располагающиеся на нулевой оси данной схемы, и века максимальной равновесности. К первой, переходной группе относятся столетия: «—XXII», «III», «XXVII», ко второй, равновесной — «—X» и «XV». Выделенные равновесные точки репрезентируют кристаллизацию музыкально-конструктивных принципов для обеих цивилизаций. Так, для античности это будет кристаллизация **тетрахордального** принципа организации, максимально ясно раскрытого в оппозиции двух родов (диатонического и хроматического), в оппозиции монотоничности и модуляционности, в оппозиции опорного, дорийского и аффективно отклоненных других ладов. Для Новой цивилизации это будет кристаллизация **полифонического** принципа, выраженного в оппозициях: 1) диатонического и хроматико-вводно-тонового интонирования (*musica ficta*); 2) горизонтально-полифонического и вертикально-гармонического мышления, базирующегося на правилах строгого письма; 3) опорного, реально широко практикуемого натурального мажорного лада и различных модальных средневековых ладов.

Изучение отмеченной 48-вековой синусоиды требует специальных усилий в области космобиологии, поскольку периодичность данного пропорционально-ритмического типа есть следствие вполне реального, материального влияния на биологическую, социальную и культурную деятельность человечества внешних факторов. По крайней мере внешние, космобиологические, ритмы играют роль пусковых импульсов, под воздействием которых протекают социокультурные процессы.

3. МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ XX ВЕКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ИСТОРИИ

Если мы внимательно проанализируем схему исторических соответствий на рис., то обнаружим зеркальное соответствие центростремительных и центробежных этапов, располагающихся на одинаковом расстоянии от этапов осевых, «ренессансных» (—XI, —XII, —XIII вв. и XIV, XV, XVI вв.). Из схемы видно, что, например, этап романско-готический соответствует барочно-романтическому. Оба имеют динамизм разных направлений, соответственно центростремительный и центробежный. Центробежность барочно-романтического

этапа особенно ясно подчеркивает нынешний век — его 4-я, сверхкульминационная фаза. Центристичность романско-готического этапа — XIV век — также его сверхкульминационная, итоговая фаза. Если логика развития романско-готического этапа — от децентрализации к централизации, то для барочно-романтического направление эволюции обратное. Достаточно сравнить музыку XVII и XX вв., чтобы просто-напросто услышать это, не прибегая даже к какому-либо анализу (предположим, это музыка Монтеверди и Штокхаузена или Перселла и Кейджа). Рассматривая зеркальные соответствия (рис.), можно увидеть, что современный этап XX... вв. в определенной мере созвучен каролингско-оттоновскому VIII—XI вв. Что это — откатывание к раннему средневековью? Действительно ли современная массовая культура в каком-то отношении соответствует эпохе средневековой массовой дикости (не забудем, что каролингско-ренессансные явления — ее чрезвычайно тонкий слой), эпохе откровенного диктата грубой силы (кстати, рыцарская романика — ее символ), стадному типу мышления? Ответ на этот вопрос не может быть полностью отрицательным, и одно уже это тревожит. Наблюдения о подспудном движении человеческой культуры вспять, точнее о рецидивах средневекового мышления на фоне внешнего технического прогресса, лежат на поверхности. Вызывает тревогу примитивизация и вульгаризация массовой легкомысленной эстрады, агрессия худших сортов тяжелого рока и рок-металла. Воинствующий примитивизм музыки и текста направлен на опустошение, на культурную деградацию. Рецидив дикости средневекового мышления (имею в виду, к сожалению, его худшую — варварскую — сторону), забвение книг, серьезной музыки, чисто внешний характер интересов — это, пожалуй, еще самая безобидная параллель. Страшнее фашизм — «коричневая чума» XX в., античеловеческое социальное и идеологическое направление, породившее в числе прочего и антикультуру. Сжигание книг и людей, глумление над Человеком и его культурой — это, несомненно, средневековье, средневековье нынешнего века.

Примитивизация поразила и современное строительство. Мрачные бетонные коробки современной «массовой архитектуры» по эстетическому облику во много раз примитивнее любой общественной средневековой постройки. Примат дешевизны и практицизма — вот база подобной массовой застройки. Абсолютизация функционального компонента архитектуры, т. е. связанного исключительно с ее практическим назначением, есть основа современного зодчества. Из триады Витрувия — «польза, прочность, красота» — последний компонент либо отсекается (массовая архитектура, ее худшие сорта), либо отождествляется с первыми двумя, т. е. переосмысливается. Низведение зданий к их голому функционированию (отсюда «функционализм» — направление с 20-х годов с характерной односто-

ронне понятой установкой Ле Корбюзье «дом — машина для жилья»), декоративный аскетизм (деловой стиль), применение железобетонного каркаса, позволяющего радикально повысить этажность зданий (своего рода сверхпарафония), аскетизация, геометризм, лаконизм вплоть до «брутализма» (направление, утрирующее грубость форм и материала, подчеркивающее строительные конструкции сами по себе, гипертрофированность масштабов, отчужденность от духовного, примат рационального — с 60-х годов) — вот лишь некоторые черты современной архитектуры (своего рода застывшей современной музыки), помогающие культурологически объяснить и специфику музыкального мышления XX в.

Преувеличенная «бетонная» массивность брутального стиля, с одной стороны, ассоциируется (см. горизонтальные связи на рис.) с ранней романикой; зародившейся в недрах каролингского этапа (с X в.), с другой — перекликается с нарочито «левым» оголенно-конструктивным жестко диссонантным стилем музыкального мышления XX века, в том числе и 60-х годов, характерным для многих направлений этого периода, в том числе и «авангардных». Авангард 2-й половины XX в. отражает весьма двойственный современный психологический комплекс. Это, с одной стороны, оголенный рационализм, отсюда тяготение к серийности, сериальности, остинатности и линейной полифонии. С другой стороны, «левый» тип музыкального мышления отражает состояние кошмарной рефлексивной реакции на бесчеловечность, дегуманизацию и расщепленность современной культуры. Отсюда — алеаторика, пуантилизм, кластерность, четвертитоновость, глиссандирование, сложная полиметрия и прочие средства, направленные на отражение стрессовых психических процессов, подчас нарушенных, неуправляемых. Вообще двойственность, заключающаяся в воспеании рационального и осмыслении или в изображении его разрушительных последствий, — характернейшая черта современного музыкального мышления. Вполне естественно, что подобный музыкальный брутализм и его предтечи — структурализм (К. Штокхаузен, П. Булез, отчасти О. Мессиа́н, А. Пуссё́р) и экспрессионизм — опираются на сложную линейную полифонию как основное организующее средство и отрицают слишком тесный для них функционально-аккордовый способ координации. Организовать наплыв разнородных музыкально-лексических потоков в настоящее время способна только линейная полифония, впрочем, сама выступающая очень часто не как исходный, первичный координирующий стиль-фактор мышления, а как результирующий, вторичный.

Примат звуковой формы, тембровой оболочки, явления, часто при минимуме сущности — характерная тенденция авангардного музыкального мышления. Содержание композиций такого рода тождественно ее внешнему звуковому облику, оно тяготеет к абстракт-

ности. Во многих случаях речь идет о тембровом эксперименте, отраженном, порой, в загадочном парадоксальном названии, например, такого рода, как «Этюд на звуковые смеси» (Х. Аймерт), «Форманты I и II» (П. Гредингер), «Интерференции» (Г. Клебе), «Сейсмограмма» (А. Пуссер), «Двойной диод» (Хамбрэус Б.). Помимо перечисленных электронных композиций [см. 82, с. 315], остро направлены на эксперимент и композиции конкретной музыки [82, с. 315—316]: «Концерт двусмысленностей», «Хорошо темперированный микрофон», «Высокое напряжение» (П. Анри), «Натюрморт с микрофоном», «Человеческая машина» (Ф. Артюн), «Этюд на один звук», «Механическая симфония» (П. Булез), «Концерт шумов», «Фиолетовый этюд», «Диапазон-концертино» (П. Шеффер) и т. д.

С другой стороны, сам дух эксперимента не может не увлекать, тем более в современную эпоху, где он практически отождествляется с творчеством и вдохновением. Вполне справедливо определение такого рода композиций, как «экспериментальный этюд», и в этом смысле их необходимость глубоко объяснима. Практика была и будет передним краем формирования нового музыкального сознания, важно, чтобы эти опыты имели отклик, многогранную аналитическую, оценочную реакцию. Важна связь со слушателем, принимающим или не принимающим, искренне восторгающимся или также искренне негодующим. Самое нелепое, абстрактное, имманентное звучание порой удивительно сочетается с кинематографическим, хореографическим, цветосветовым, театральным-драматургическим, поэтико-словесным и другими рядами. Главное, чтобы музыкальный словарь новой лексики был устремлен на слушателя, а не только на композитора или критика.

Толкает практику на путь эксперимента всякий переходный период, каким являются XX, XVII, XIV, XI, V и т. д. вв. История не случайно выдвинула двух основателей экспериментальной науки — двух Беконов: Роджера — рубежа XIII—XIV вв. и Френсиса — рубежа XVI—XVII вв. Эксперимент необычайно стимулирует теорию, которая в эти же периоды направляется на путь максимального обобщения и выступает в качестве инструмента поиска пути развития новой системы координации мышления. Обращаем внимание на весьма характерную, яркую, проблематичную в этом смысле работу Л. Н. Березовчук [40]. Автор отмечает, что «историзация теоретического музыкознания и создание теории исторического процесса развития музыки — насущная задача», решить которую призвана именно наша эпоха [с. 7].

В переходный XX в. старая — функционально-аккордово-полифоническая — координация параллельно сосуществует с новой — линейно-хроматической, полистилевой. Более того, эти два типа мышления немыслимы ныне друг без друга. Линейно-хроматическое и полистилевое мышление предполагает разрушение гармонической функциональности лишь в частной, экспериментальной, полемической ситуации; в целом же новая система сохраняет старую посредством общедиалектического процесса включения. В современном музыкальном мышлении заложены абсолютно все ключи для понимания той или иной интонационной культуры на любой стадии ее формирования: начальной — «диалектно-речевой» или более поздней и зрелой «литературно-языковой», нормативной, эпохально-значимой, типологической, устоявшейся. Музыкальные языково-речевые коллизии нынешнего века видятся нам не столь устрашающими, несмотря на огромную дистанцию между новыми пестрыми линейно-хроматическими, полистилевыми речевыми диалектами и старой академизированной функционально-гармонической языковой системой. Новое музыкальное мышление при внешнем антагонизме весьма органично включает в себя старое, причем не только в инхлестивной «памятиной» «высокомолекулярной», максимально-уровневой форме, но и в элементарной суммативной форме. Действительно, современная музыкальная речь звучит и на старом, функционально-гармоническом языке, и на новом — линейно-хроматическом.

4. ЭВОЛЮЦИЯ НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ КАК КАНВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОЙ

Логика развития каждого из циклов имеет следующие общие закономерности (в масштабах цивилизации): 1) от монодии к полифонии, в каждой последующей цивилизации все более развитой; 2) от естественного вокального интонирования — к искусственному, инструментальному и синтетическому — вокально-инструментальному; 3) от диатоники к хроматике. Это, однако, не исключает противоположного соотношения данных трех оппозиций в древнейших примитивных цивилизациях, а именно: от стихийной, некоординируемой, неуправляемой полифонии, примитивного инструментализма и экмелической, неопределенно высотной хроматики к монодии, вокализации и диатонике.

Говоря о расширении сферы действия хроматизма на этапах *confutatio* обеих цивилизаций вплоть до менее полутоновых (пикнонных для античности) отношений, трудно не сопоставить последний «приобретенный» в ходе длительной эволюции утонченный вид микроинтервальной хроматики с первобытной глиссандирующей, неуправляемой стихийной хроматикой (экмеликой). Это две полярные точки в развитии музыкального мышления. Обе они знаменуют последующее движение к диатонике, имеющее в каждом из случаев разные причины. Первобытная диатоникализация (переход к монотрихордовым тоникальным образованиям) связана с установлением первичной организации простейшего интонирования вокруг тоникального устоя. Постантичная диатоникализация связана с крушением греко-

римской культуры и переходом к новой — христианско-средневековой — идеологии. Таким образом, в первом случае мы наблюдаем прогрессивный процесс аннигиляции хроматизма, во втором — регрессивный. Однако регресс этот относителен. Уничтожалась «изнеженная» хроматика и микрохроматика с целью нахождения собственного пути долговременного развития. Для перестройки хода эволюции такого рода разрушение было необходимо. Речь идет о снижении уровня ладовой организации в момент формирования новой волны-цивилизации, которая в исторической перспективе направлена на превышение прежних систем ладового мышления. Для перестройки хода эволюции такого рода разрушение было необходимо. Линейные отношения упростились, ослабли, диатоникализовались, и именно это было исторически необходимым шагом для перехода на рельсы полифонико-гармонического мышления. Одноголосное хоровое культовое пение с самого начала было направлено на гармоническое интервальное звучание. Сочный хоровой унисон (тем более низких мужских голосов) предполагал к выявлению квинтовых обертонов, которые сильнее ощущались в условиях обогащающейся пространственной акустической структуры церкви (особенно с X в., когда стал происходить переход от деревянных потолков к своду и началось введение транспта — поперечного нефа). Здесь следует подчеркнуть, что пространственно-акустическая предпосылка ни в коей мере не была главной и первичной, напротив, она вытекала из глубинных внутренних закономерностей эволюции музыкального мышления Западной Европы. Храм возводился, помимо всего прочего, и как грандиозный музыкальный инструмент, акустика которого совершенствовалась в соответствии с полифонико-стремительными тенденциями западноевропейского интонирования и его потребностями. На удовлетворение этих потребностей было направлено и введение в VII в. органа и последующее его использование в качестве поддерживающего в параллельные совершенные консонансы инструмента «голоса». Подобный принцип поддержки далее был перенесен на собственно голос (*vox organalis*), который поначалу ленточно-параллельным способом усиливал *vox principalis*.

Идея гармонической ценности одновременно звучащих тонов, находящихся в отношении октавы, кварты и квинты, жила в эпоху античности, теоретически подготовив почву для появления ленточного органума Новой цивилизации. Так, Аристотель в своих «Проблемах» отмечает: «Созвучию мы радуемся потому, что оно есть смешение противоположностей, находящихся в определенном взаимном отношении. Отношение же есть строй, который стал приятен в силу природы» [38, с. 171]. Определенные предпосылки имела и античная практика [76], в частности уже упомянутое пение в октаву. Октавные соответствия имеет и древнегреческая совершенная система. Наконец, немаловажна роль кварты как тоникального остова тетра-

хорда. Последняя по принципу следового рефлекса из мелодического интервала трансформировалась уже в античном слуховом сознании в гармонический. Кварта из всех совершенных консонансов выделялась особо. Секст Эмпирик в своем полемическом сочинении «Против музыкантов», подвергая критике древнегреческую классическую музыкальную теорию, оставляет без опровержений следующий ее постулат, гласящий: «Из консонирующих интервалов первым и наименьшим музыканты называют кварту, после нее большим — квинту и еще большим, чем квинта, — октаву» [38, с. 219].

Обильная напряженная хроматика в музыкальном мышлении, как правило, связана с предвосхищением социально-культурного кризиса, крупного перелома в общественном сознании в целом. Последний пример тому — современная ультрахроматика, очередным гребнем обозначившаяся в процесс циклического развития музыкального мышления. Считать наш век переломным стало уже традицией, и для этого есть все основания.

Чередование эпох диатонизма и хроматизма имеет такой же циклический характер, как и эволюция западноевропейского музыкального мышления в целом. Современная теория ладовой эволюции не может быть основана на прямолинейном процессе одноразового движения от простейших форм диатоники к более сложным и далее от простого хроматизма к сложному. В свете циклической концепции вопрос о том, что было раньше — гептатоника или пентатоника — не может решаться однозначно. Все зависит от конкретного исторического времени, от внутрициклического или межциклического расчленения явлений. В первом случае основной тенденцией будет последовательное усложнение ладовой организации, во втором — более старшей может оказаться более сложная система мышления; это возможно в ситуации сравнения конечного этапа предшествующего цикла с начальным этапом последующего.

Хроматизация музыкальной ткани так же, как и ее полифонизация или постепенное насыщение диссонансами, связана со стремлением ко все более аффективному выражению чувства. Музыкальная христианско-католическая эстетика долгое время ограждала зависимую от нее профессиональную музыку от агрессии аффекта. В частности, этому способствовало запрещение хроматики. В этой ситуации натиск мирского мироощущения неразрывно связывался сначала с мелодической динамизацией (секвенции и тропы IX—X вв.), а затем с освоением полифонии, как своего рода «питательной среды» для развития музыкальной аффектации. Иными словами, гармонико-полифоническое измерение музыкального новоевропейского мышления есть неизбежное следствие эволюции музыкального мышления в условиях запрета хроматики. Далее вертикально-гармоническая среда явилась условием постепенного волнового динамизированно-