

го вызревания диссонантного и хроматического аффективно-смыслового мышления.

Открытие полифонии на этапе *propositio* VIII—X/XI вв. с логической неизбежностью ставит проблему ее временной, т. е. ритмической координации на последующем ближайшем этапе (*digressio* — XI—XIII/XIV вв.), явившемся зоной формирования твердых, «костных» музыкальных тканей. От XI к XX в. ритм динамизированно-волновым путем эволюционировал в сторону усиления самостоятельной формообразующей роли. Предел — ритмическая сериальность и компьютерный ритм XX века. Крайняя усложненность, умозрительность до невосприимчивости первого «ритмического полюса» и крайний автоматизм до рефлекторно-физиологической сверхвосприимчивости второго — это срез на нынешний век мышления Европы, пошедшего по пути активизации внешних средств музыкальной выразительности за счет относительной консервации ладового мышления. Впрочем, конечно же ладовый прогресс виден невооруженным глазом, но он вторичен, произведен от эволюции полифонии и вертикали. Ладовая централизация в Западной Европе происходила под давлением практической необходимости внутренне объединить полифонический поток и внешне замкнуть его. Отсюда *subsemitonium modi* в начале этапа *partitio* XIV—XV/XVII вв. Неприязнь традиционалистов к этому новому явлению отразилась в понятии *musica ficta* — именно этот неодобренный нюанс отразил консерватизм Европы по отношению к освоению новых ладовых явлений, т. е. процессов внутреннего порядка.

Хроматизация диатоники новоевропейской цивилизации началась с введения полутонового тяготения в каденциях. Далее централизующие хроматические тенденции, связанные с укреплением ладотональности, проявляются в движении от модальной гармонии Возрождения к барочной, далее к раннеклассической и, наконец, к классической гармонии. С эпохи романтизма хроматика постепенно перерождалась из централизующего в децентрализующее средство. Экспрессия эмоционального выражения обусловила «метастазы» вводнотоновости в других — нетоникальных — ступеневых точках лада. И если классицизм упорядочил барочную вводнотоновость, введя ее в русло подчеркивания главных функций лада (T, S, D), то романтизм перенес вводнотоновость на периферийные диатонические ступени и далее на хроматические (от Листа до раннего Шенберга). Из созидающего, объединяющего, централизующего средства хроматизм трансформировался в разрушающее. Отмеченные его пять видов в конечном счете децентрализовали диатонику. Романтическая аффектация от «Тристана» до «Саломеи», выражаемая, помимо прочих средств, через разнообразную хроматику, уничтожила упругую и централизованную классическую функциональность. Наивысшая по гибкости, пластике связей, красоте внешнего выражения жизнь

диатонико-хроматической функциональности на 1, 2, 3-й терцфазах XIX в. в нынешнем столетии (4, 5, 6-я терцфазы «романтического века») вплотную соприкоснулась с нигилистическими направлениями музыкального мышления. XX в. напряженно бифункционален: функциональное мышление и параллельно действующее линейно-хроматическое мышление в его лице сопрягаются предельно выпукло. Старое и новое мышление то вступают в непримиримый конфликт, то гибко и многообразно синтезируются. Причем оба эти типа отношений неизбежно проецируются также на каждую композиторскую индивидуальность в одновременности. Любой композитор XX столетия попадает в мощное поле этих противоположных тенденций, находясь между Сциллой и Харибдой — двумя полюсами музыкального мышления, в одинаковой мере способными завести в тупик при своем одностороннем доминировании.

С позиций сказанного мы можем в теоретически обобщенной форме объяснить степень суммарного напряжения того или иного века (фазы). Рассмотрим век-фазу с позиций его атрибутивной не только отмеченной бифункциональности, но и полифункциональности:

XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX вв.
2	3	4	5	6	7	8	9	10
-1	0	1	2	3	4	5	6	7
-4	-3	-2	-1	0	1	2	3	4
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	1

Нетрудно заметить, что данный механизм разомкнутых во всех отношениях тотальных наложений непрерывного типа соответствует по своей структуре п-голосному симметричному канону. Каждый век представляет собой многозвучный аккорд, в котором сочетаются фазы текущего этапа (1, 2, 3), прошедших этапов (4, 5, 6, 7 и т. д.) и будущих (0, -1, -2, -3, -4, -5 и т. д.).

Главными фазами в данных полифункциональных вертикалях, составляющих содержание мышления данного этапа, а также данной отмеченной вертикальной колонки (века) являются фазы 1, 2, 3, 4, соотносящиеся между собой по принципу нарастания силы раскрытия определенного типа координации музыкального мышления. Остальные фазы — подчиненные. Они делятся на **подспудные** (0, -1, -2, -3, -4 и т. д.), относящиеся к будущим этапам, и **ретроспективные** (5, 6, 7, 8, 9 и т. д.), относящиеся к прошедшим этапам. Порядковый номер по величине как подспудных, так и ретроспективных фаз практически безграничен. Отсюда вытекает бесконечность по величине составляющих компонентов-фаз полифункционального «аккорда» в пределах данного века, включающего в себя в скрытом виде фазы всех прошедших и будущих этапов. Чем больше порядковый номер подчиненных фаз, тем слабее их действие в пределах данного века, тем слабее в их лице представительство

тенденций того основного этапа, к которому эти фазы принадлежат. Самые сущностные, самые актуальные, неразрывно слитые с реальными процессами настоящего времени, — это основные фазы. Вполне естественно, что когда сталкиваются в одновременности две главные фазы, а это бывает только на фазах 1 и 4, то степень напряжения между старой и новой системами мышления невероятно возрастает. Это объясняется тем, что в противоборство вступают две в одинаковой степени сущностные для данной переломной эпохи (XX в. $\pm 3n$) системы музыкального мышления.

На других главных фазах — 2-й и 3-й — бесспорно преобладает основная тенденция, и поэтому соответствующие полифункциональные сопряжения — $\dots 5/2/-1/-4\dots$ и $\dots 6/3/0/-3\dots$ — менее напряженны, особенно сопряжение $\dots 5/2/-1/-4\dots$.

Из трех полифункциональных фаз (4/1/-2/-5, 5/2/-1/-4 и 6/3/0/-3) третья фаза (6/3/0/-3) по степени главного, бифункционального конфликта стоит на втором месте (конфликт 3/0). Помимо только что приведенных примеров конфликтного действия 0-й фазы на основную 3-ю, вспомним действие предбарочного мироощущения в искусстве уже XVI века (0-я фаза), вспомним близкую этому мироощущению нидерландскую буржуазную революцию уже в XVI в., т. е. на 0-й фазе этапа буржуазных революций XVII—XX вв. и т. д. И все же бифункциональный конфликт приобретает максимальную напряженность при параллельном действии одинаковых по статусу и силе главных фаз-функций — 1-й и 4-й. Нынешний век сполна подтверждает это, демонстрируя столкновение этапа развития капитализма (XVII—XX вв.), его 4-й сверхкульминационной империалистической фазы и этапа развития социализма (XX—XXIII вв.), его 1-й, формировавшейся фазы. Социальные конфликты, в свою очередь, потрясли искусство, многопланово поляризовали его.

Полифункциональный взгляд на структуру данного века объясняет кристаллизующий, стабилизированный характер 2-й фазы — $\dots 5/2/-1/-4\dots$. Он связан не только с имманентной логикой эволюционно-фазного процесса (1 \rightarrow 2 \rightarrow 3), но и со слабым бифункциональным характером конфликта из-за недостаточной силы параллельных подчиненных функций (5, -1, -4 ...).

Подобным образом взаимодействуют и функционально характеризуются терцфазы. Динамика их полифункционального напряжения значительно обогащает и усложняет картину каждого из веков. Наиболее ярко функциональность данного века-фазы раскрывается в зоне третьей, кульминационной терцфазы. Так, тенденции XVIII в. как века классицизма наиболее ярко раскрываются в его третьей трети в творчестве композиторов Венской классической школы. Аналогична по яркости раскрытия в век романтизма соответствующего мышления третья треть XIX века и т. д. Четвер-

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

Нулевая терцфаза особенно перед грядущим новым этапом выдвигает художников интуиции, предчувствия, порой объединяемых в целые направления. Именно в этот период возникают произведения, где выражена идея становления, ожидания, предвосхищения, вслушивания в полифункциональный гул истории. Так, в период 1867—1900 гг., расширенный за счет 0-й и 4-й нефаз до отрезка с 1856 по 1911 г., вписываются художники-интуитивисты — Дебюсси, Скрябин, Малер, ранний Шёнберг и т. д. Когда реальность будущего еще не ясна, человечество начинает подключать сферу интуитивного мышления, пытаясь пробить брешь в познании неизвестного. Отсюда одна из причин символистских тенденций отмеченного периода. «Сновидения, которые преследуют человечество, — писал Д. Мережковский, — иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких с и м в о л и ч е с к и х х а р а к т е р о в никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли. Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена новые, еще не открытые миры... Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту и м п р е с с и о н и з м о м» (выделено автором — П. С.) [98, с. 397].

Постепенно эмоционально многозначная гамма символизма и позднего романтизма начинает зловеще конкретизироваться в экспрессионистском ключе (сверхразорванность сознания; сверхэмоция), положив начало соответствующему художественному направлению.

При всей диалектической связи всего комплекса музыкально-стилевых направлений этого времени выделяется генеральная оппозиция: с одной стороны, с в е р х к у л ь м и н а ц и о н н ы й р о м а н т и з м (4-я терцфаза романтического XIX в.), парадоксально расщепившийся на символизм, импрессионизм, веризм, экспрессионизм, поствагнеризм, национально-характерный романтизм, ориентализм, психологический реализм и т. д. С другой стороны — к о н с т р у к т и в и з м (1-я терцфаза урбанистического XX в.), столь же парадоксально распадающийся на разнонаправленные тенденции (музыкальный футуризм, неоклассицизм, неофольклоризм с подтенденциями неопрIMITивизма, скифства, фовизма и т. д.).

Приведенная грубая классификация отмеченных тенденций,

конечно, весьма относительна, однако помогает найти основные полюсы музыкально-стилевого мышления XX в. (Шёнберг — Стравинский, Шостакович — Прокофьев, Барбер — Кейдж, Рахманинов — Хиндемит, Свиридов — Шедрин, Пуленк — Варез и т. д.). В какой-то мере она объясняет более явные связи при сокрытии других, объединяющих отмеченные полюсы.

Методологически важным для наблюдения над эволюцией музыкального мышления в данной цивилизации является наблюдение над историей развития вертикальных норм. Постепенное от этапа к этапу динамизированно-волновое усиление диссонирования — важнейший признак эволюционирования музыкального мышления Новой цивилизации, как, впрочем, и античной (последняя в этом плане рассматривается в работе [74]). Общая логика развития новоевропейских вертикальных норм — постепенное целенаправленное движение от предельного консонирования в хоровом унисонном культовом пении к предельному диссонированию в рамках линейной полифонии XX века. Постепенное накопление интервального напряжения — следствие эволюционирования вертикали под воздействием развития приемов музыкальной аффектации. Появление двухголосного органума — первый шаг на пути развития этого процесса. Перед нами — специфическое для музыкального мышления Новой цивилизации отражение первичного чувственного раскрепощения художественного мышления в каролингско-оттоновскую эпоху (XIII—XI вв.) через переход от параллельного григорианского унисона (а это тоже исторически потенциальная сверхэлементарная полифония) к кварто-квинтовому параллелизму октав, квинт, кварт. Это многообещающее начало эволюции полифонии. Аффект породил вертикаль, точнее, выявил ее из параллельного унисона. Усвоение вертикальных свойств унисона, его именно вертикальное переосмысление (как гармонического интервала) — неизбежный внутренний процесс в западноевропейском мышлении, подготовивший рождение раннего органума. Первые опыты двухголосия — первый шаг к тотальному диссонансу нашего века. Оживление античных традиций в эпоху каролингского ренессанса было созвучно потребностям пробуждающейся души европейца. Воспоминаемое же «языческое» античное искусство было аффективно, чувственно по самой своей природе. Созвучное возрождалось именно в силу потребности в созвучном. Весьма симптоматично звучат строки трактата «Musica practica» ученого монаха и теолога Беды Достопочтенного (672—735 гг.) [78, с. 182—183].

Сначала важнейший нерв аффектации был открыт в гармоническом интервале, затем общественный музыкальный слух стал искать для выражения аффективных состояний духа все более и более острые средства музыкальной выразительности. Из всего их количества (полифония, лад, ритм, тембр, инструментовка, темп,

агогика или микротемп, стиль, фактура, внемузыкально-шумовая, внемузыкально-«конкретная» сферы и т. д.) остановимся на интервально-гармонической стороне, наиболее сущностной для новоевропейской цивилизации. Движение к диссонансу происходило динамизированно-прорастающим, волновым путем. Границы волн совпадают с границами этапов. Логика волны — завоевание максимума возбуждающей диссонантной сферы в возможных для данного этапа условиях, координирующих эту диссонантность. Так, в пределах мерovingского этапа V—VIII вв. движением к диссонансу является устремление от унисонной параллельной гетерофонии к кварто-квинтовой, в зоне каролингского этапа VIII—XI вв. — вновь от унисона к так называемой двойной мелизме, где ритмически синхронно (нота — против — ноты) двигались оба мелизматизированных голоса — *vox organalis* и *vox principalis*. О завершающем значении данного силлабо-мелизматического стиля, являющегося «в пределах данного исторического периода наиболее поздним (конец XI в.)» пишет Ю. Евдокимова [67, с. 27]. Здесь же автор отмечает «разнообразные интервальные сочетания, параллелизмы в с е х и с п о л ь з у е м ы х и н т е р в а л о в» (а не только кварт и квинт), постоянное перекрещивание голосов, создающее специфическую, неповторимую средневековую терпкость звучания» [с. 27], (выделено мною. — П. С.). Отметим, что волновое описание процесса прорастания вертикали — полифонии — интервала — диссонанса от этапа к этапу позволяет снять противоречие в существующем на сегодняшний день множественном определении границ возникновения полифонии (с VII по X в.). Приведенные точки (VII, X вв.) есть кульминационные, 3-и фазы соответствующих этапов — V—VII/VIII и VIII—X/XI. Полифония, как можно предположить, рождалась на каждом из данных этапов, находя свое отражение в свидетельствах, касающихся 3-й и 4-й фаз этих этапов. Точнее, итогом мерovingского этапа, связанного с предположительным парафоническим пением в римской «Схола канторум» VII—VIII вв., являются только 3-я и 4-я фазы этого этапа, результатом прорастания на последующем каролингско-оттоновском этапе являются уже 2-я, 3-я и 4-я его фазы (IX—XI вв.); т. е. речь идет о количественном хронологическом динамизированно-волновом превышении и тем более о качественном: от вновь возвращенного хорового унисона (VIII в. — 1-я фаза) к уже упомянутой двойной мелизме (XI в. — 4-я фаза). На данном этапе полифония осмысливается также и на более высоком — теоретическом уровне (трактаты: Иоанна Скота Эриугены (810—877 гг.), «De divisione naturae» и Псевдо-Хуквальда «Musica Enchiridiadis». Впрочем, имеется трактат и мерovingского этапа, написанный Исидором из Севильи — отцом церкви, одним из культурнейших людей своей эпохи (560—640 гг.) — «Этимология». В нем автор отмечает, что «симфония — с м е ш е и е

мелодий, состоящее из согласованных звуков — низкого и высокого, либо в голосе, либо в дуновении, либо в ударе» (разрядка моя.— П. С.) [78, с. 174].

Романско-готический этап в своем итоговом развитии продемонстрировал углубление идеи движения к линейно производному диссонансу (готический мензуральный декаданс). Вертикально-интервальное диссонирование дополнилось на данном этапе вертикально-аккордовым и ритмическим (синкопическим и полиметрическим) диссонированием. На ренессансном этапе музыкальное мышление прошло путь, начинающийся от сладкозвучия «нового нежного стиля» («*dolce stile nuovo*») флорентийцев первой половины треченто — Пьеро да Казеллы, Якопо да Болонья, Иоханнеса да Флоренция. Далее итальянская музыка идет по этому консонантно-образующему пути. Речь идет о школе второго поколения композиторов XIV в. (вторая половина) во главе с Ландини (1325/35 — 1397 гг.). Отличительной чертой мышления Ландини было значительно меньшее диссонирование по сравнению с творчеством мензуралистов (особенно французов). Речь идет о принадлежности Ландини и его школы к 1-й фазе ренессансного этапа, на котором утвердились нормы строгого письма, с весьма упорядоченной консонантно-диссонантной драматургией (XV—XVI вв.). Новой формой усложнения диссонировающей вертикали явился хроматизм: диссонирование все более активно начинало включаться в орбиту вводнотоновых отношений к различным ступеням, включаться в новую ладовую систему, в пределах которой разрушалась диатоническая модальная организация, характерная для Ренессанса, и формировалась хроматическая отклоняющая барочная.

Освоение хроматической диссонантной сферы в XVI в. явилось уже тенденцией 0-й фазы барочно-романтического этапа. Хроматика развивалась, с одной стороны, как функционально-централизующее средство, концентрируясь в каденционных участках, активно участвуя в формировании вводнотоновых тяготений к опоре (тенденция, идущая от *musica ficta* XIII—XIV вв.). С другой стороны, имел место самодовлеющий хроматический эксперимент, превосходящий эволюцию барочной музыки в сторону темперации. В этом направлении разрабатывался не только хроматический, но и микрохроматический диссонанс (опыты Н. Вичентино, смотрящие в XX в. и базирующиеся на античной энгармонике). Попытки ввести микрохроматический диссонанс категорически осуждаются как противоречащие диатонической контрапунктической системе строгого мышления Ренессанса. «Энгармонический род еще менее гармоничен в контрапункте, чем хроматический, ибо чем дальше род отделяется от соразмерного соответствия (*corrispondente proutione*), тем более он оскорбляет чувство», — пишет Джозеффо Царлино (1517—1590 гг.) в своем трактате «Установление гармонии»

(«*Instituzioni harmoniche*») в главе 78 третьей части [18, с. 488]. Гений Царлино, указывая на необходимость строгой избирательности средств организации музыкального мышления, стремится к разумной регуляции хода эволюционного процесса, к сдерживанию бесконтрольного, не опирающегося на общественное слуховое сознание, эксперимента. Он смотрит в нынешний век — век ниспровержения, порой самодовлеющего эксперимента, функционально дезорганизованной хроматики и микрохроматики в европейской музыке. Царлино как бы предрекает тот урон, который уже понесло искусство XX века в ходе стихийного поиска за счет неконтролируемой хроматической диссонантности все более острых средств аффектации или абстрактной, внеассоциативной самодовлеющей «новизны». В эпоху Возрождения были и более ранние сигналы предостережения, например, картина «Ад» Босха (1462—1510), где музыкальные инструменты изображены в качестве страшных орудий пытки. Протесты Царлино, направленные на «хроматистов», не остановили процесс накопления аффективных хроматических диссонантных моделей, в XVII в. уже не отвергаемых, а тщательно изучаемых и теоретически обобщаемых в виде соответствующих риторических фигур. Бацилла некогда ограниченной вводнотоновой *musica ficta* стала «домашним», широко распространенным для новоевропейского мышления «микробом», необходимым атрибутом барочного музыкального мышления, устремленного в своем итоге к функционально централизованной хроматической системе, опирающейся на хроматический диссонанс. В недрах ладовой системы барочной эпохи под контролем централизованной функциональности откристаллизовались, обособившись друг от друга под воздействием регламентирующих («монархо-абсолютистских») тенденций, 4 класса диссонировающей хроматики: отклоняющий, модуляционный, альтерационный и фигурационно-мелодический. Установление равномерной темперации, способной объединить все данные хроматические явления (Мерсенн → Веркмейстер → И. С. Бах), явилось непреложной исторической необходимостью. Практически равномерная темперация обозначала рождение двенадцатитональной единой супертональной замкнуто-модуляционной системы.

Б. Л. Яворский очень точно определил социокультурный контекст эпохи централизованной тональности (строго подчиняющей себе диссонантную хроматику), проводя параллель с социально-художественными принципами мышления «этикетной эпохи абсолютистского режима» [100, с. 146]. В частности, из трех единств «классического» театра единству места соответствует «главная исходно-конечная ладотональность, которая симметрично раскрывается конструкцией, использующей ближайшие родственные ладотональности» [100, с. 125]. В данном случае речь идет об отборе и регламентации гармонических средств, в том числе и диссонантной

хроматики в XVIII в. в эпоху классицизма. Классический стиль стабилизировал, регламентировал, упорядочил хроматический «барочный» диссонанс, в конце концов упростил и прояснил его, но не остановил общего стремительного движения к афункциональному диссонансу XX века на этапе XVII—XIX/XX вв.

Полуторавековой период барокко в совершенстве раскрыл возможности броского, яркого, сильного аффекта через доведенную до совершенства хроматико-диатоническую функциональную систему, предполагающую насыщенное театральное-эффектное диссонирование отклоняющих септаккордов — диссонирование неприготовленное, провозглашенное как осознанный принцип уже К. Монтеверди (1605 г.) [63, с. 88—89], и хроматическое. Диссонирование главные и побочные септаккорды в барочном диатоническом секвенцировании (вселенский поток сознания) составляли, соответственно, первый и второй слои диссонантного мышления по отношению к третьему хроматико-отклоняющему, более сложному, аффективно-толчковому.

XVIII в. (2-я фаза) откристаллизовал оптимальные логические схемы функционального развития и в период венского классицизма (3-я, кульминационная терцфаза проявления кристаллизующей тенденции XVIII в.) окончательно соединил их со схемами пропорционального формообразования. Искусственное ограничение диссонанса в период классицизма, опосредованно связанное с идеологией стремящегося к сохранению феодально-аристократического мира (культивация принципа равновесия и централизации во всем), прекратилось уже с творчеством Бетховена. Эпоха французской буржуазной революции 1789 года разрушила эйфорию искусственно культивируемого функционального консонанса, звучащего «попридворному» фальшиво и слащаво после неистового трагического напряженнейшего хроматического диссонанса И. С. Баха. Процесс концентрации неустойчивости неразрывно слился с процессом концентрации диссонирования от Бетховена к Вагнеру. Закономерность превращения аффектации через ладово-хроматический диссонанс определяет эволюцию вертикали, устремленную к XX в. По линии «Вагнер — Малер» ладово-хроматический диссонанс эволюционирует, приобретая полифоническую раскрепощенность, дополнительную линейную неустойчивость. Импрессионисты стали трактовать диссонанс как чарующий неоконсонанс, также успокаивающий слух как трезвучность в эпоху Возрождения. Экспрессионизм, напротив, заострил, довел до предела идею диссонанса как конфликтоотражающей субстанции через все средства музыкальной выразительности. Оголенный нерв экспрессионизма (оголенный диссонанс) по условиям реставрационной, затормаживающей, сдерживающей эстетики неоклассицизма, буржуазно-аристократической в своей основе, необходимо прикрыть,

смягчить, нейтрализовать, обезличить, абстрагировать. Эту миссию на себя взяли Стравинский-неоклассик и Хиндемит, определив соответствующее направление (неоклассицизм).

Направленный в плоскость музыкального мышления аффект постепенно пропитал звуковым (диатоническим, хроматическим, а также ультрахроматическим) и ритмическим диссонансом всю современную музыкальную ткань (серьезный и легкий жанры). Аффект поглотил главную конструктивную опору своего существования — тонику, сначала как внешний атрибут (от Вагнера до позднего Скрябина), а затем и как внутренне подразумеваемое опорное начало (начиная с Шенберга, Берга, Веберна).

Предельный диссонанс XX в. отражает отрицательно-эмоциональную аффектацию (сверхаффектацию) нашего времени, его жесточайшие физические и нравственные потрясения. Проблема бытия человечества встала с невиданной и не предполагаемой ранее остротой. Отсюда испытание на пределы эстетически приемлемого, отсюда — поиск адекватного диссонантно соизмеримого отражения напряженного состояния общественной психики современного человеческого суперобщества.

В заключение укажем на дополнительный аспект эволюции музыкального мышления, позволяющий взглянуть на него с иных позиций.

Отметим, что тип музыкального мышления — будь то доминирующая монодийно-тетрахордальная форма для Античной цивилизации или полифоническая для новоевропейской — в самом широком плане отражает процесс борьбы человеческого сознания с явлением крайней нестабильности существования звуковой материи, самой эфемерной «музыки» из космологической триады *mundana, humana, instrumentalis* [78, с. 40—43, 159; 38, с. 42—46; 74, с. 50]. Идея сопротивления разрушению — сквозной лейтмотив всего живого и человеческого бытия в частности. Сплотить мир высотных бестелесных звуковых точек человеческое сознание пыталось с первых шагов обнаружения своего звукового сознания. Одним из факторов объединения стремящейся к рассыпанию во временном пространстве звуков была речь, другим — эволюционирующее логико-звуковое (т. е. ладовое) мышление. Чтобы ладово объединить «вечно паузированный» мир звуков, на начальном этапе требуются: а) унисонная поддержка (сложение желаний сохранить звуковой мир); б) отсутствие противоречащих мелодических линий, т. е. отсутствие полифонии. Отсюда — принципиальная монодия в условиях первичного музыкального творческого противоборства разрушению в античности, во всех Древних и Древнейших цивилизациях на их первых этапах. Новая цивилизация — новый виток самосохранения саморазрушающейся звуковой музыкальной субстанции. Завоевание полифонии в ее пределах есть ничто иное, как

способ звукового объединения (= сохранения логических связей во времени), возникший на базе отработанной в течение предшествующей цикличности ладовой сохраняемости музыкальной ткани. Укоренившуюся до автоматизма систему горизонтально-мелодического ладового мышления полифония была призвана упрочить. Жизнь нескольких мелодических линий в одновременности помогает сохранить логику звукового потока более надежно. Пользуясь простейшим сравнением, возникла уже не хрупкая нить, а утолщенная, хитросплетенная вязь из нитей, взаимоскрепляющих друг друга. На смену суммативной унисонности пришла интегративность полифонии — своего рода «музыкальной ДНК». Концепция борьбы за логическое сохранение звука, объясняющая сверхдолговременные типы (супертипы) музыкального мышления в обеих цивилизациях, следующие от начала каждой из цивилизаций к ее концу, не есть красивая гипотеза. Это частное проявление теории борьбы всего живого за сохранение. Позволим себе провести аналогию.

Биологическое выживание есть постоянное противодействие силам разрушения. Последнее понятие очень емкое и широкое. Силы созидания, противопоставляясь силам разрушения в космическом, растительном и животном мире, образуют диалектическую универсальную систему взаимосопряженных в подвижном, динамическом балансе противоположностей. Например, существование биологических видов, яростно разрушаемых уже на клеточном уровне атмосферопроницающим космическим излучением, связано с противодействующим созидательным процессом обмена веществ, точнее сказать, их замены. Взаимодействие древнего слоя ладовой монойной сохраняемости и последующего слоя полифонической организации породило гомофонно-гармоническую функциональность, которая возникла в соответствии с циклопериодическими закономерностями (эпоха древнеегипетского Среднего царства, эпоха барокко). Барочная T—S—D-функциональность определила логическую роль вертикали в организации целого. Однако в конце концов эксплуатация T—S—D-вертикальной логики привела к утрате вязущей полифонической пластичности музыкальной ткани в классицистско-романтическую эпоху. Лишенная полифонической вязкости (характернейшего качества Новой цивилизации) и ясной ладовой логики (качества, сквозным образом формировавшегося в предшествующих цивилизациях и усиленного в T—S—D-гармоническом мышлении в результате взаимодействия с полифонией) музыкальная ткань стала не только структурно ломкой (это ее классицистское свойство), но и ломкой в каждом своем аккордовом сопряжении, все менее связанном с силовыми линиями функционально-гармонического контекста. У Дебюсси она элегантно, «красиво» рассыпалась на сверкающие интервально-тембровые осколки. У нововенцев

она разорвалась с криком отчаяния и нечеловеческой боли, судорожно конвульсируя афункциональными линиями. Потеряв в перенасыщенном разнообразнейшей позднеромантической хроматикой аккорде ладовые тяготения, музыкальное мышление вновь устремилось к полифонии. Последняя, лишенная традиционных консонантных координирующих вертикально организующих механизмов, помогавших направлять музыку на слушателя, сцепилась умозрительным «звериным» додекафонным узором. Превышение аффекта через все более острый диссонанс и множественную хроматику достигло своего логического предела. Дисконтакт не снимался, разрушение музыкальной ткани подошло к своему пику — к алеаторике. Сверхполифония, тембровая электронно-техническая полифония, полифония конкретной музыки обозначили окончательный тупик. Организующие средства — лад и полифония — сами себя разрушили. Пуантилистический распад ткани сигнализировал о распаде логики миропонимания. Композиторская техника стала самодовлеющим средством графического эксперимента, звуковое подтверждение которого уже не сопрягалось с целью что-то сказать слушателю. Переходный XX в. ищет пути возрождения в возвращении к тонально-функциональному полифонико-гармоническому мышлению как ведущему логическому принципу, как наиболее целесообразной ассимилятивной системе, способной замкнуть в себя самые мобильные зоны по формообразованию и самые «мертвые» по ладовым связям. Творчество советской композиторской школы отразило важнейшие мировоззренческие, музыкально-языковые, музыкально-эстетические и другие коллизии нашего времени. От Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна, Кабалевского, Хренникова, Свиридова, Шебалина нить функционального мышления протянулась к последующим поколениям — к Щедрину, Тищенко, Слонимскому, Борису Чайковскому, Шнитке, Бабаджаняну, Цинцадзе, Караеву, Салманову, Денисову, Губайдулиной, Канчели и т. д. Степень функциональной действенности ладового мышления у каждого из композиторов различна, неодинакова она по типу связей и элементов даже у одного и того же художника XX в., даже, порой, в различных элементах музыкальной формы. Стремление к высшей художественной гармонии и высшей художественной правде в сложном, противоречивом взаимодействии обоих начал (статического и динамического) объективно определяет направление музыкально-исторического процесса.

РОЛЬ СПЕЦКУРСА В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ БАЗЫ СТУДЕНТА — БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Возрастание роли музыковедения в формировании знаний студента, преподавателя и учащегося на сегодняшний день связано с процессами перестройки в вузовском образовании, важнейшей задачей которого является формирование духовно богатой личности, обладающей высокой интеллектуально-художественной культурой. Преодолеть существующую эклектику в системе школьного обучения, повысить роль межпредметных связей и в конечном счете воспитать глубокую, цельную индивидуальность — задача и вуза, и школы. Уроки прошлых нивелирующих тенденций направляют на проблему формирования думающей, самобытной личности.

Эволюционное музыковедение — одна из дисциплин, призванных связать воедино гуманитарно-художественные знания студента в стройное целое. Данная дисциплина как самостоятельный предмет в форме спецкурса должна функционировать в педагогических и музыкально-педагогических училищах и вузах, где она призвана выполнять свое методологическое и познавательное назначение. Освоение этого предмета более совершенно поможет организовать не только проведение уроков музыки или курса «Мировая художественная культура» [8], но и других дисциплин, построенных по историческому принципу. Учитель, обогащенный новым методом, сможет по-иному, более ярко преподавать исторические и музыкально-теоретические знания учащимся, привить навыки систематического анализа исторической информации, а также приемы объединения близких в хронологическом и стилевом отношении художественных явлений разного ряда (музыка, литература, поэзия, живопись, скульптура, архитектура и т. д.). Урок музыки в школе должен состоять из двух часов в неделю. Первый час — историко-теоретическое занятие, на котором познается путь развития музыкального искусства, его ярчайшие явления в записях, исполнении и комментариях учителя, где даются опорные понятия всех музыкально-теоретических дисциплин по детально разработанному координирующему плану, вскрывается историческая подоплека этих понятий. Сами же они используются для активного анализа и в конечном счете осмысления прозвучавшей музыки. Первый час (либо, скажем, первая обучающая установка для тех педагогов, которые будут чередовать виды деятельности, рассчитанные для каждого часа) — это раскрытие необходимой части того великого запаса музыкальных учений (элементы элементарной теории, анализа, гармонии, полифонии, оркестровки, музыкальной истории, эстетики, музыкальной

литературы, народного творчества и т. д.), которым в идеале должен обладать каждый. Именно как теоретическая общеобразовательная дисциплина музыка входила в состав семи «свободных искусств» в системе средневековых занятий (тривиум: грамматика, риторика, логика; квадравиум: арифметика, геометрия, астрономия, музыка [78, с. 12—16]). Отбросив в сторону многие схоластические приемы обучения того времени, подчеркнем идущую от античности тенденцию огромного уважения музыкальной науки. Речь здесь идет именно о музыкальной науке и ее соотносительности с рациональными дисциплинами квадравиума. Именно об этом забывают на современных уроках музыки, смешивая в несопоставимое сочетание музыку как исполнение, как хоровое пение, как сокровенный эмоционально-психологический акт и музыку как науку, теорию, как точную дисциплину (геометрия по древней пифагорейской традиции понималась как «мать астрономии, арифметика — мать музыки») [38, с. 16—28; 78, с. 22]. В результате преподаватель не добивается необходимого качества ни там, ни здесь. Следует помнить, что оба рода (музыка как искусство и как наука) имеют свою специфику, свои условия восприятия, свои механизмы воздействия и мышления. В каком-то смысле они полярны, обращены к разным сферам (эмоциональной и рациональной), а потому их непродуманное смешение дает плохой результат. Ведь и в хоровом пении, и в рационально-мыслительной деятельности есть свои инерционные психологические законы, и их нарушение приводит к клочковатости, электической нестроте и нецеленаправленности урока.

Итак, в системе теоретического часа (вида работы) и фигурирует методология эволюционного музыковедения. В основе второго часа (вида деятельности) лежит культура хорового исполнительства. Только таким образом будет решен сложный комплекс вопросов вокруг урока музыки, только таким образом школьники смогут получить основы не «музыки вообще», а основы исполнительства и науки.

Музыка — это один из важнейших видов духовной деятельности человечества, неразрывно связанный как с его историей, так и с сегодняшним днем. Воспитать преклонение перед музыкой как многомерной сферой, с одной стороны, эмоционального, с другой — рационального мышления, общения, мирозозерцания, миропонимания и мировоззрения — проблема нынешнего времени. Приблизить хотя бы в минимальной степени ее решение — задача настоящего спецкурса, призванного обогатить преподавателя новыми методами и знаниями, почерпнутыми из области современного музыковедения.

Отметим, что спецкурс, представленный настоящим пособием, является таким же универсальным звеном в системе художественного образования студентов, как и вводимый предмет «Мировая и отечественная культура». Его сверхзадача — заложить программу

художественного совершенствования для студента любой специальности, особенно педагогического и музыкально-педагогического характера. Будущий преподаватель, какую бы дисциплину он ни вел, передаст впитанные им потребности к культурно-эстетическому самосовершенствованию вверенным ему учащимся. Это даже важнее, чем передача собственно информации, поскольку последнюю можно почерпнуть из процесса индивидуального освоения завоеваний художественной культуры. Предложенный спецкурс является фактически одним из специализированных компонентов курса «Мировая и отечественная художественная культура» (так точнее его следовало бы назвать). В этом смысле он является дополнительным источником в СХОС, направленным на музыковедческое обучение, научное обеспечение познания музыкально-эстетических явлений.

Отметим, что устаревшие программы подготовки собственно музыкально-педагогических кадров не отвечают выдвинутому ныне критерию создания широкой культурной базы современного учителя. Совершенствование СХОС видится в данном случае в разворачивании системы на ее втором уровне и последовательном введении лучших курсов этого статуса в сферу дисциплин первого уровня СХОС. Это касается специальностей, как уже было отмечено, не только музыкально-педагогических, но и любых других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Действие СХОС на различных факультетах педагогического вуза неодинаково. Так, например, для специальности 03.08. («Педагогика и методика начального обучения») действие первого уровня системы потенциально гибче, внутренне согласованнее, поскольку предусматриваются учебным планом курсы методики преподавания в начальной школе изобразительного искусства с практикумом, а также музыкального воспитания с основами теории музыки. Кроме того, более четко обозначен в рассматриваемом разрезе и второй уровень системы (факультативы: хоровое пение, дополнительный музыкальный инструмент и т. д.). Близкая картина складывается и для специальностей художественно-графического и филологического факультетов. Так, к примеру, специальность 02.17 («Русский язык и литература») предполагает освоение массы предметов, имеющих отчетливо выраженный художественно-эстетический модуль (1-й уровень СХОС). К их числу относятся следующие курсы: «Основы культуры речи, практикум по выразительному чтению», «Стилистика русского языка», не говоря уже о «Теории литературы», курсах «Русское народное поэтическое творчество», «История русской литературы», «История зарубежной литературы» и т. д., в том числе фольклорной и диалектологической практики. Достаточно убедителен в потенциально-номенклатурном плане в данном случае

и второй уровень (факультативы: «Изобразительное искусство», «Основы киноискусства», «Эстетика кино и телевидения», «Эстетическое воспитание» и т. д.). Естественно, что доля предметов эстетического и художественного характера для специальностей, формируемых на негуманитарных факультетах, во много раз меньше и практически сводится к обязательным предметам универсально-межспециальностного характера («Основы марксистско-ленинской этики и эстетики» и вводимый ныне курс «Мировая и отечественная культура»). Парадоксально узок и круг соответствующих факультативных предметов, т. е. не намечена даже на настоящее время эстетико-художественная гуманитарно-компенсаторная функция второго уровня СХОС.

Думается, что настоящее пособие по спецкурсу явится, во-первых, одним из факторов обеспечения 2-го уровня СХОС, особенно в нынешних условиях диспропорциональности общегуманитарного обучения для различных специальностей; во-вторых, внесет вклад в дело повышения целостной культурной оснащенности современного студента.

ВОПРОСЫ И УПРАЖНЕНИЯ

ГЛАВА 2

1. Перечислить направления в музыке, живописи, архитектуре, литературе, поэзии XX в. Разграничить их на: а) генетически связанные с искусством XIX века и б) открывающие новый тип художественного мышления. Объяснить причины множественности направлений. Найти общие тенденции (традиционные и новые) в параллельном ряде явлений, относящихся к разным видам искусств и литературы.

2. Построить таблицу большого масштаба для долговременного заполнения, в которой бы нашли отражение явления музыки и других искусств. Хронологический отрезок — с I по XX в. Разделить данный период на 6 этапов в соответствии с табл. 2. В каждом этапе выделить пять фаз по образцу табл. 1. Регулярно заносить новые для себя имена, факты, тенденции в соответствии с намеченными графами; давать краткий комментарий.

3. Показать ренессансные тенденции на четных этапах Новой западноевропейской цивилизации в музыке и других искусствах. Написать сочинение на темы: «Век нынешний в его связях с искусством *ars nova*», «Как я воспринимаю музыку эпохи Возрождения» (на основе прослушивания).

4. Какова суть античной теории небесного гептахорда? [38, с. 42—46; 12]. Причины ее возрождения в музыкально-эстетических учениях вплоть до XVII века. [78, с. 19—24; 92; 74, с. 50; 63, с. 174—189]

ГЛАВА 3

Раздел 1

1. Перечислить и прокомментировать этапы (уровни) развития западноевропейского музыкального мышления.

2. По какому принципу этапы объединяются в стадии?

3. Рассмотреть век музыкального романтизма с точки зрения его подразделения на 1, 2, 3 трети (т. е., соответственно, терцфазы формирования, оформления, кульминации).

4. Какие два важнейших типа координации музыкального мышления действуют в музыке XX века? Приведите конкретные примеры и на них покажите ориентацию того или иного композитора на определенный тип музыкального мышления. Найдите примеры синтеза.

Раздел 2

1. Является ли этап II—V вв. переходным от Античной музыкальной цивилизации к Новой? Постройте дискуссию на эту тему.

2. Охарактеризуйте в культурологическом и специальном контекстах эволюцию каждого из этапов (даются индивидуальные задания по сбору и обобщению информации — см. литературу по данному разделу).

3. Видите ли Вы связь музыкальной мензуральной ритмики XIII—XIV вв. с ритмикой готической архитектуры? Докажите Вашу точку зрения.

4. Сделать доклады на темы: «Палестрина и Рафаэль», «Пёрселл и Шекспир», «Бетховен и Гёте». Предложите другие параллели.

5. Провести диспут-семинар «В поисках оптимальной логической эволюционной системы западноевропейского (русского) искусства: доказательства и опровержения».

Раздел 3

1. Покажите на примере эволюции музыкально-художественного мышления действие принципа равномерного триадного деления: а) фазы; б) этапа; в) трех этапов (т. е. трети); г) цивилизации. Везде ли прослеживается функциональная логика трех частей: 1) формирование; 2) кристаллизация; 3) кульминация?

ГЛАВА 4

Раздел 1

1. Определите этапы эволюции ладового (шире — художественного) мышления античности по предложенной схеме (табл. 2). Постройте рабочую таблицу эволюции данного мышления и приступайте к сбору материала для ее заполнения. Используйте данные исторического и теоретического музыковедения и других историко-художественных дисциплин.

2. Каковы элементы общности в логике эволюции Новой и Античной цивилизаций? Каковы различия?

3. Какие параллели имеют этапы *argumentatio* обеих цивилизаций (в музыкально-теоретическом, художественно-историческом аспектах)?

4. Какова общая логика эволюции музыкального мышления на протяжении 1-й и 2-й формаций Античной цивилизации? (в сравнении).

5. Подготовьте доклады по темам: «Древнегреческая драма V в. до н. э.: связь с музыкой», «Музыкальная эстетика в трудах Аристотеля».

Раздел 2

1. Каков сверхстилевой облик Новой цивилизации? Античной? Сравните их третьи периоды в культурологическом контексте.

2. Назовите центростремительные и центробежные этапы Новой цивилизации. Сравните с Античной с этой точки зрения. Выделите для каждого из этапов обеих цивилизаций наиболее характерные факты, явления. Найдите противоречия и объясните их.

3. Подготовиться к семинару «Значение теоретического наследия Пифагора и Римана для своих эпох: сравнение, социокультурные параллели».

Раздел 3

1. В чем сущность переходного периода в музыкальном и других искусствах? Покажите на конкретных примерах. Укажите переходные периоды разных уровней. Сравните их.

2. Сделайте доклады на темы: «Мое видение XX столетия через призму музыкально-художественной истории», «Шостакович и Сикейрос», «Прокофьев и Маяковский», «Эволюция музыкального искусства от Монтеверди до Пендеревского», «Организация музыкально-исторических знаний учащихся на уроках музыки», «Межпредметные связи в школе на основе единого метода периодической систематизации материала».

ЛИТЕРАТУРА ПО РАЗДЕЛАМ

ВВЕДЕНИЕ, ГЛАВА 5

1. **Абдуллин Э.** Теоретические и методические основы музыкального обучения в общеобразовательной школе. М., 1982.
2. **Апраскина О.** К вопросу о системе музыкального воспитания в школе // Музыкальное воспитание в школе. М., 1975. Вып. 10.
3. **Кабалевский Д.** Про трех китов и про многое другое: Книга о музыке. Новосибирск, 1979.
4. **Петриков С.** Музыкаведческая подготовка учителя музыки в свете требований школьной реформы. Барнаул, 1987.
5. **Петриков С.** Новые цели и задачи урока музыки в школе и музыкально-теоретическая подготовка преподавателя // Тезисы докладов областной научно-практической конференции «Педагогический институт и реформа школы». Омск, 1985.
6. **Петриков С.** Уроки музыки в Бийске // Агитатор Алтая. 1986. № 4.
7. **Попова Т.** Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., 1978.
8. **Предтеченская Л.** Метод художественно-педагогической драматургии в преподавании курса «Мировая художественная культура» // Музыка в школе. 1984. № 4.
9. Программа по музыке для общеобразовательных школ: 1—3 классы. М., 1985.
10. Программы педагогических институтов: Методика музыкального воспитания с основами теории музыки для специальности № 2121.— М., 1983.

ГЛАВА 1

11. **Закс К.** Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
12. **Золтаи Д.** Этос и аффект. М., 1977.
13. **Шеринг А.** История музыки в таблицах. Л., 1924.
14. **Штумпф К.** Происхождение музыки. Л., 1927.
15. **Adler G.** Der Stil in der Music. Leipzig, 1911.
16. **Ambros A. W.** Geschichte der Musik. Breslau, 1862—1878. Bd. 1—4.
17. **Bonaventura A.** Manuale di storia della musica. Livorno, 1898.
18. **Bukofzer M.** Studies in Medieval and Renaissance Music. New York, 1954.
19. **Crocker R.** A history of musical style. New York, 1966.
20. **Dahlhaus C.** Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977.
21. **Einstein A.** Geschichte der Musik. Leiden, 1934.
22. **Emmanuel M.** Histoire de la lanque musicale. Paris, 1911. v. 1—II.
23. **Ferguson D.** A history of musical thought. New York, 1959.
24. **Fétis F. J.** Histoire générale de la musique, Paris, 1869—1876. v. 1—5.
25. **Forkel J. N.** Allgemeine Geschichte der Musik.— Leipzig, 1788—1801. Bd. 1—2; Graz, 1967.
26. **Garrett A.** An introduction to research in music. Washington, 1958.
27. **Grout D. J.** A history of Western music. New York, 1960.
28. **Hawkins J.** General history of the science and practice of music. London, 1776. v. 1—5; Graz, 1969.
29. **Kiesewetter R. G.** Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Leipzig, 1834.
30. **Lang P.** Music in Western Civilization. New York, 1969.
31. **Lissa Z.** Zur Periodisierung der Musikgeschichte // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1960. H. 1.
32. **Martini G. B.** Storia della musica. Bologna, 1757—1781. t. 1—3.
33. **Reese G.** Music in the Middle Ages. New York, 1940.
34. **Riemann H.** Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1908.
35. **Riemann H.** Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898.

36. **Wiora W.** Historische und systematische Musikforschung // Die Musikforschung, 1948. Jg. 1.

ГЛАВА 2

37. **Аберт Г.** Музыкальная культура Рима // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
38. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
39. **Асафьев Б.** Записи в рабочей тетради 20-х годов, в том числе «Методологическая таблица, намечающая основные пути и приемы исследования музыкально-исторического процесса как эволюции интонирования» ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 243.
40. **Березовчук Л.** О специфике периодов изменения системы музыкального языка // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сборник научных трудов ЛГИТМиК. Л., 1986.
41. **Глебов И.** Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924.
42. **Грубер Р.** История музыкальной культуры: В 4-х т. М.; Л., 1941—1956.
43. **Грубер Р.** Всеобщая история музыки. М., 1956.
44. **Иванов-Борещкий М.** Таблицы по общей истории музыки: Таблица первая: Древний период. М., 1924.
45. **Катуар Г.** Музыкальная форма. М., 1934. Ч. 1.
46. **Конен В.** История, освещенная современностью // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
47. **Мазель Л., Рыжкин И.** Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934. Вып. 1.
48. Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973—1982. Т. 1—6.
49. Музыкальная эстетика стран Востока / Ред. В. П. Шестаков. М., 1967.
50. **Сапонов М.** Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
51. **Холопов Ю.** Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
52. **Холопов Ю.** Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
53. **Холопов Ю.** Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1978. Вып. 2.
54. **Холопова В.** О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4.
55. **Холопова В., Холопов Ю.** Антон Веберн. М., 1984.
56. **Fleischhauer G.** Etrurien und Rom. Leipzig, 1964.
57. **Friedlaender L.** Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine. Leipzig, 1922. Bd. 2.
58. **Mathiesen Th. A.** Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. New Jersey, 1974.
59. **Momigny J. J.** Cours complet d'harmonie et de composition. Paris, 1806.
60. **Riemann H.** System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903.
61. **Wiora W.** Musik als Zeitkunst // Die Musikforschung, 1957. Jg. X. H. 1.

ГЛАВА 3

Раздел 1

62. **Котляревский И.** Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983.
63. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв. М., 1971.

Раздел 2

64. **Баранова Т.** К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л., 1986.

65. **Бобровский В.** Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
 66. **Гольдштейн А.** Зодчество. М., 1979.
 67. **Евдокимова Ю.** История полифонии: Многоголосие средневековья: X—XIV века. М., 1983.
 68. **Конен В.** Театр и симфония. М., 1975.
 69. **Кудряшов Ю.** Элементы средневековой и раннеренессансной полифонии в творчестве Веберна //Музыкальная классика и современность. Л., 1983.
 70. **Любимов Л.** Искусство Западной Европы. М., 1976.
 71. **Поэзия скальдов** /Ред. М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1979.
 72. **Станькова Я., Пехар И.** Тысячелетнее развитие архитектуры. М., 1987.

Раздел 3

73. **Арановский М.** Симфонические искания. Л., 1979.

ГЛАВА 4

Раздел 1

74. **Герцман Е.** Античное музыкальное мышление. Л., 1986.
 75. **Милка А.** Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
 76. **Sandten H.** Antike Poliphonie. Heidelberg, 1957.

Раздел 2

77. **Маркс К., Энгельс Ф.** Избранные произведения: в 3 т. М., 1970.
 78. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
 79. **Захарова О.** Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. //Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3.

Раздел 3

80. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Кн. 1, 2.
 81. **Денисов Э.** Стабильные и мобильные элементы формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
 82. **Когоутек Ц.** Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
 83. **Петриков С.** 29-я в СК РСФСР //Сов. музыка. 1988. № 6.
 84. **Петриков С.** Вопросы функциональности в музыке Бориса Тищенко. Л., 1985. 37 с. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина 22.11.85, № 1101.
 85. **Петриков С.** Исторические корни и теоретическое осмысление строгого и свободного модификационного развития в творчестве Б. Тищенко на примере его Третьей и Пятой сонат для фортепиано //Тезисы докладов на межреспубликанской научно-теоретической конференции, посвященной 60-летию образования Казахской ССР и Коммунистической партии Казахстана «Традиции и новаторство в музыке». Алма-Ата, 1980.
 86. **Петриков С.** Нетиповые композиционные закономерности в инструментальных произведениях Б. Тищенко: Л., 1985. 30 с. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина 20.06.1985, № 990.
 87. **Петриков С.** Нетиповые формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.
 88. **Петриков С.** Об одном аспекте музыкального мышления. Б. Тищенко. Л., 1985.— 47 с. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. 20.06.1985, № 989.
 89. **Петриков С.** О модификационной вариационности в творчестве Бориса Тищенко. Л., 1985.— 56 с. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина 22.11. 1985, № 1102.
 90. **Петриков С.** Особенности композиционного мышления Б. Тищенко //Советская музыка: Проблемы симфонизма и музыкального театра. М., 1988. Вып. 96.

91. **Петриков С.** Роль драматургии в композиционном процессе//Советская музыка. 1987. № 4.
 92. **Шестаков В.** От этоса к аффекту. М., 1975.
 93. Handbuch der Musikgeschichte unter Mitwirkung der Fachgenossen/Hrsg. von G. Adler. Fr.-am-M., 1924.
 94. **Liebe — Boehmer K.** Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Köln, 1966.

Раздел 4

95. **Александрова Л.** О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока: Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1972.
 96. **Галицкая С.** Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.
 97. **Кац Б.** О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л., 1986.
 98. Русская литература XX века: Дореволюционный период: Хрестоматия. М., 1966.
 99. **Штейнпресс Б.** Популярный очерк истории музыки до XIX века. М., 1963.
 100. Энциклопедический словарь/Гл. ред. Б. А. Введенский. М., 1963—1964. Т. 1—2.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

1. **Авлос** — древнегреческий духовой инструмент. Наряду с **кифарой** принадлежал к числу важнейших музыкальных инструментов античности. Был распространен также в Риме (под названием *тибия*) и в странах Средиземноморского бассейна. А. — трубка цилиндрической или слегка конической формы с 3—4 отверстиями и двойной тростью. Позднее количество отверстий было увеличено до 15, некоторые из них могли закрываться подвижными кольцами. При сольной игре (авлетика) исполнитель (авлет) обычно использовал одновременно два А.: на одном воспроизводилась мелодия, на другом — сопровождающий ее выдержанный звук. А. применялся в военных походах, при выполнении гимнастических упражнений, для поддержки хоров в трагедиях, во время погребальных обрядов и при жертвоприношениях. Пение с сопровождением А. носило название *авлодия*. Некоторое распространение в Греции имели дуэты двух А. и А. с **кифарой**.

2. **Акведук** — сооружение для пропуска водотока над пониженным участком местности; имеет вид моста или эстакады, верхняя часть которых представляет собой лоток.

3. **Аллилуйя** — молитвенный возглас. Распевы на слово А. обычно завершают псалмы. А. как самостоятельное и развитое песнопение используется в мессе. Состоит из начальной фразы на слово А. и большого мелизматического распева (юбилантии) на последний слог. На основе юбилантии позднее возникли средневековые **секвенции**.

4. **Амбитус** — понятие из средневековой ладовой системы, обозначающее общий диапазон мелодической линии напева.

5. **Амвросианское пение** — древнейший вид пения в римско-католической церкви. Его возникновение связано с именем Амвросия (333—397 гг.). До него пение в западной церкви сводилось к однообразному речитативному использованию псалмов одним певцом, на которое молящиеся отвечали таким же монотонным речитативом. Амвросий, человек высокой культуры, предпринял меры по улучшению церковного пения, используя античное искусство и опыт современных ему церкви Малой и Передней Азии. Для миланской церкви Амвросий написал ряд гимнов, в которых христианские доктрины излагались в стихотворных формах античной римской поэзии. В их стихосложении Амвросий подражает Горацию, а в литературном изложении использует приемы ораторского искусства Цицерона. В качестве музыки для исполнения гимнов Амвросий использовал народные напевы миланцев. По-видимому, они применялись и в **респонсориях** — ответах молящихся на сольное исполнение псалмов певцом. Кроме того, Амвросий заимствовал из восточных стран не известный на Западе способ **антифонного пения**. Введенные в церковную практику народные напевы Амвросий систематизировал по образцу восточной церкви, положив начало западному **осмогласию**. В V—VI вв. А. П. стало общепринятым в западной церкви.

6. **Амфитеатр**. 1. Древнеримское сооружение для зрелищ, подобное современному цирку. 2. Часть зрительного зала, в которой ряды мест расположены с повышением каждого следующего ряда.

7. **Антаблемент** — составной элемент классического архитектурного ордера: горизонтальная часть, опирающаяся на колонны, состоит из **архитрава**, **фриза** и **карниза**.

8. **Антифонное пение** — поочередное пение двух хоров, часто носившее диалогический характер.

9. **Антифонарий** — собрание антифонных хоров.

10. **Апсида** — алтарный выступ в христианских церковных зданиях, полукруглый или многоугольный в плане.

11. **Арка**. 1. Криволинейная конструкция (в отличие от свода и купола расположенная в одной плоскости), обращенная выпуклостью в направлении, противоположном направлению действия основной нагрузки. 2. Архитектурная форма в виде проема с криволинейным очертанием верхней части.

12. **Архитрав** — элемент классического архитектурного ордера: нижняя часть антаблемента; по происхождению балка, лежащая на колоннах.

13. **Барокко** — одно из основных — наряду с классицизмом — художественных направлений в искусстве и литературе конца XVI — первой половины XVIII века, для которого характерны трагическое восприятие жизни, исключительно высокая эмоциональность (экспрессивность), сочетание в одном произведении контрастных жизненных явлений, пышность и грандиозность. Архитектура Б. (гл. представители, например, в Италии — Л. Бернини и Ф. Борромини) отличается пространственным размахом, динамикой, декоративной пышностью; в планах и формах церквей, дворцов, грандиозных ансамблей господствуют криволинейные очертания. Для живописи барокко характерны эффектные декоративные композиции, парадные портреты. Б. распространилось в Италии, Австрии, Германии, Испании, Фландрии. Русское барокко в архитектуре связано с большими градостроительными работами, ансамблями, величественными зданиями, выполненными В. В. Растрелли, С. И. Чевакинским и др.; в скульптуре (К. Б. Растрелли), живописи — с обращением к образу человека-личности, человека-деятели.

В западноевропейской музыке (с XVII века) в связи со стилем Б. на первый план выдвинулись музыкально-театральные жанры (прежде всего — опера), что определялось характерным для Б. стремлением к драматической экспрессии и к синтезу различных видов искусства, проявляющемуся и в области культовой музыки (духовная оратория, кантата, пассоны). Выразительные возможности музыкального искусства расширяются, одновременно обнаруживается тенденция к обособлению музыки от слова — к интенсивному развитию инструментальных жанров, в значительной мере связанных с эстетикой Б. Возникают крупномасштабные циклические формы (*concerto grosso*, ансамблевая и сольная сонаты), в некоторых сюитах причудливо чередуются увертюры театрального характера, фуги, импровизации органного типа, бытовые танцы, певучие «арии», звукообразительные картинки (например, у А. Польетти, Г. Ф. Генделя). Типичным становится сопоставление и переплетение полифонического и гомофонного принципов письма.

Наиболее ярко стиль Б. проявился в Италии, где его черты наметились уже во 2-й половине 16 в., особенно в многохорных вокально-инструментальных полифонических произведениях мастеров венецианской школы во главе с Дж. Габриели. Далее отметим Дж. Фрескобальди (органное творчество), Дж. Кариссими (духовные оратории), К. Монтеверди (опера). В немецкой музыке тенденции Б. отразились в сочинениях Р. Кайзера (национальная опера), Д. Букстехуде (органное творчество), И. Кунау (программно-изобразительные клавирные сонаты). В первой половине XVIII века именно в немецкой музыке проявились тенденции к завершению стиля Б. с его обобщением и максимально полным выражением (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель).

14. **Бурдон** — непрерывно тянущийся басовый звук или созвучие. Термин «Б.» употребляется для обозначения басового гудящего фона при игре на волынке, органе и других музыкальных инструментах.

15. **Гармония** — в современном понимании означает одновременное сочетание нескольких звуков, образующих аккорд. Гармонией также называется область музыкально-теоретической науки, изучающая аккорды и их соединения. У древних греков, не знавших многоголосия и оперировавших только однополосной музыкой, под гармонией понималась последовательность звуков, их мелодическое движение. Иными словами, гармонией называлось то, что ныне называется мелодией. В связи с

развитием полифонической музыки в эпоху средневековья и Возрождения термин «Г.» постепенно приобретает значение, близкое современному.

16. **Галерея** — крытое пространство, длина которого значительно превышает его ширину, с одной стороны оно может быть открытым или остекленным.

17. **Гимн** — 1. В широком смысле — строфическая латинская поэзия торжественного, хвалебного характера (заимствовавшая название из греческой поэзии античности). 2. В узком смысле — песнопение силлабического стиля (с небольшими распевами) строфического строения (строфа — из 4—6 строк). Звучит в мессе во время литургических церемоний (так называемые процессиональные гимны).

18. **Гексахорд** — шестизвучный звукоряд (см. **сольмизация**).

19. **Гокет** — одна из форм средневекового многоголосия, зародившаяся во Франции на рубеже XII—XIII веков. Сущность этого многоголосия заключалась в том, что мелодия делилась на отдельные маленькие куски, иногда даже на отдельные звуки, которые перебрасывались из одного голоса в другой. Начинаясь в одном голосе, мелодия продолжалась затем в другом, причем в первом голосе в это время наступала пауза. Такая прерывистость пения в каждом голосе, который не заканчивал мелодию, была уподоблена икоте, откуда и появилось само название — Г. Подобное же значение имеет распространенное в средневековой литературе определение гокета как «обрубленного пения».

20. **Грегорианский** (григорианский) **хорал** — церковно-католическое песнопение в средние века, окончательно сложившееся в начале VII века. Упорядочение церковного песнопения и создание канонизированного свода мелодий приписывались папе Григорию I, по имени которого и назван хорал. По преданию, сборник этих хоралов (антифонарий) был золотой цепью прикреплен к алтарю, что было символическим выражением связи музыки и католической церкви. Но независимо от воли служителей церкви в мелодии хоралов проникли интонации народных и бытовых песен, сообщавших им жизненность и эмоциональную выразительность. Г. Х. в его первоначальном виде представлял собой одноголосное унисонное пение мужского хора на богослужебный текст (латынь). Различались два типа Г. Х. — псалмодия и **гимны**. Псалмодия означала речитативное пение, целиком подчиненное произносимому тексту; гимны отличались развитыми мелодиями явно народно-песенного происхождения, часто с распевами на одном слоге текста (т. н. юбиланиями). Ладовой основой хоральных мелодий были средневековые **лады** (дорийский, фригийский и прочие).

21. **Диатоника** — (диатоническая музыка) — музыка, основанная на звукоряде, состоящем из целых тонов и полутонов. Современный белоклавишный ряд рояля — яркий пример диатонического звукоряда. Если этот звукоряд охватывает октаву (*до-до, ре-ре* и т. д.), то он содержит в сумме 5 целых тонов и 2 полутона. Понятие о диатонике существовало у древних греков, у которых в основе музыки находился тетракорд, т. е. звукоряд из четырех соседних тонов в пределах кварты (как правило, чистой). В древнегреческой теории музыки различались три основных тетракорда: дорийский (*ми¹—ре¹—до¹—си*), фригийский (*ре¹—до¹—си—ля*), лидийский (*до¹—си—ля—соль*). Из соединения двух тетракордов получался октавный звукоряд или **лад**, переименованный в средние века (средневековое название в скобках): от *ля до ля* (везде по белым) — гиподорийский-эолийский (эолийский); от *соль до соль* — гипофригийский-ионийский (миксолидийский); от *фа до фа* — гиполидийский (лидийский); от *ми до ми* — дорийский (фригийский); от *ре до ре* — фригийский (дорийский); от *до до до* — лидийский (ионийский), от *си до си* — миксолидийский (локрийский).

Постепенно из всей суммы ладов выделяются ионийский и эолийский лады, получившие наибольшее распространение в европейской музыке как натуральные мажор и минор (а также минор с повышенной VII ступенью, т. е. гармонический и минор с повышенными VI и VII ступенями, т. е. мелодический).

22. **Диафония** — название двухголосного **органа**.

23. **Дискант** — форма средневекового многоголосия, возникшая в XII веке во Франции. Изобретение Д. приписывается капельмейстерам собора Парижской богородицы — магистрам Леонину и Перотину. Слово «Д.» в буквальном смысле слова означает «пение врозь». Смысл этого приема пения заключается в том, что в

двух- или трехголосном изложении голоса шли в противоположном движении (либо расходясь, либо сходясь). В двухголосных произведениях Леонина собственно дискантом назывался верхний голос, отличавшийся большей подвижностью (отсюда до сих пор сохранилось значение понятия «Д.» как верхнего голоса — сопрано). Нижний голос назывался тенором, т. е. держащим (от слова *tenere* — держать). В полифоническом письме средних веков и Возрождения тенору поручалась главная мелодия (*cantus firmus*). Историческое значение дисканта XII—XIII веков огромно. Он способствовал мелодической и ритмической свободе голосов, положил начало развитому контрапункту и полифоническому письму в целом.

24. **Диминуция** — уменьшение длительности (протяженности) звука в два раза: вместо целой ноты — половинная, вместо половинной — четверть и т. д. Диминуция также называют применяющиеся в полифонической музыке (в каноне, фуге) способ имитации (в уменьшении), при котором имитируемая в другом голосе тема проводится в длительностях, в два раза более мелких, чем в первом голосе, т. е. в два раза быстрее.

25. **Додекафония** — способ сочинять музыку с помощью двенадцати неповторяющихся звуков, на которые разделена октава в условиях современного равномерно темперированного строя (октавное повторение звука понимается как тождественное по его функции в двенадцатитоновом ряду — серии). Серия из 12 звуков далее проводится с преобразованием (серийное варьирование). Имеются 4 формы преобразований: основная (*originalis*, O), при которой серия не подвергается изменениям по порядку составляющих ее тонов; обращенная с конца на начало, т. е. ракоходная (*retroversus*, R); обращенная относительно направления следования тонов инверсионная (*inversus* I); измененная с помощью ракохода и инверсии одновременно (RI). Каждая форма (модус) может быть изложена от каждой из 12 возможных высот. Итого звуковых форм серии — 48. Д. возникла в 20-х годах XX века в процессе развития атональной музыки. Своего яркого выражения Д. достигла в творчестве т. н. нововенской школы, важнейшими представителями которой являются А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн.

26. **Дуплум**. 1. Двухголосный органум XII в. 2. Средний голос в мотетах XIII в. 27. **Изоритмический мотет** — вид мотета (жанра многоголосной вокальной музыки), созданный Филиппом де Витри и широко представленный в творчестве Г. де Машо (XIV в.). Принцип его заключался в следующем: ритм части (10—20 тактов) проходящего в теноре литургического напева рассматривался как далее повторяющаяся формула, которая возвращалась на протяжении напева и при его повторениях. Таким образом та же звуковысотная линия все время получала новое ритмическое оформление. Возвращающаяся ритмическая формула получила название *talea*, повторяющаяся звуковысотная формула — *color*. Последняя проходила до 12 раз. После этого могли использоваться новые мелодии и новые ритмические формулы, на основе которых строилась новая часть мотета.

28. **Интерьер** — внутреннее пространство постройки, помещения; решение интерьера подразумевает композиционно-пространственную и художественную трактовку его устройства, оборудования и декора.

29. **Каденция** — заключительный оборот в музыкальном построении, дающий абсолютное или относительное его завершение.

30. **Канон** — полифоническая имитационная система развития, основанная на запаздывающем повторе мелодической линии первоначально вступившего голоса в других голосах.

31. **Cantus firmus** 1. С XIII в. — обозначение хорала, подвергающегося обработке в средневековом многоголосии. 2. В более позднем понимании — техника многоголосной композиции с лежащей в основе мелодией (литургической, светской, свободно сочиненной), выделяемой крупными длительностями.

32. **Cantus planus** — в XII—XIII вв. — обозначение литургического напева в многоголосии. В этом значении = **cantus firmus**. С XIII века С. Р. противопоставляется **cantus mensuralibus**, как неритмизованная музыка противопоставляется ритмизованной. Позднее условное наименование **cantus firmus**, выступающего крупными

длительностями и в большом контрасте с ритмом свободных голосов (как иллюзия аритмизации).

33. **Капитель** — верхняя, более широкая, обычно пластическая орнаментированная часть колонны.

34. **Каркас** — 1. скелетная конструкция, представляющая собой остов того или иного изделия; 2. остов здания, состоящий из стержней (стоек и балок).

35. **Карниз** — 1. выступающая конструкция в верхней части наружной стены здания, служащая для поддержания свеса крыши; 2. элемент классического архитектурного ордера (верхняя часть **антаблемента**).

36. **Квадратная нотация** — исторически первая форма нотации (сер. XII в.) с фиксированной ритмикой. Основные длительности — лонга и бревис (соответственно букв. «долгая» и «короткая»). Соотношение длительностей подчиняется правилам ритмических **модусов**.

37. **Квадруплум**. 1. Четырехголосный органум эпохи Перотина (1-я треть XIII в.). 2. Верхний, четвертый голос в мотете XIII в.

38. **Кондукт** — один из видов раннего средневекового многоголосия, бытовавший в XII—XIII вв. В то время, как в других видах многоголосия основной голос исполнял литургическую мелодию грегорианского хора, в кондукте для этого голоса мелодия либо свободно сочинялась, либо заимствовалась из популярной народно-бытовой музыки. Обычно голоса в К. движутся в одном и том же ритме.

39. **Консонанс** — в противоположность диссонансу благозвучное и одновременное сочетание двух и больше голосов, образующее интервал или аккорд и не требующее разрешения; когда диссонансирующие созвучия разрешаются в консонирующее, наступает успокоение и удовлетворение слуха. Диссонанс неустойчив, консонанс устойчив.

С веками представления о консонансе и диссонансе существенно менялись. Так, в трактатах средних веков консонансами назывались октава, квинта и кварта, а терция и секста считались диссонансами. Примерно в X—XI веках (ранее всего на островах Великобритании) терция и секста получили права гражданства в качестве консонансов, но кварта стала диссонансом. В традиционной теории принято делить консонансы на совершенные и несовершенные, причем к совершенным консонансам причисляют чистые прима, октаву, квинту и кварту, а к несовершенным большую и малую сексту, большую и малую терцию. Остальные интервалы (секунды, септмы, тритон) считаются диссонансами. Имеется общая тенденция в позднее время считать консонансом то, что было раньше диссонансом. Пример тому — переоценка терций и секст уже с эпохи Возрождения. В XX веке как консонансы воспринимаются, например, большие секунды, ноны и малые септмы в творчестве импрессионистов, в частности Дебюсси. Это же значение приобретают данные интервалы в определенном контексте у Скрябина, Рахманинова, Шимановского и т. д.

40. **Лад** в современном значении — это система организации звуков, в которой возникают их взаимозависимость и взаимосвязь: неустойчивые звуки тяготеют в звуки устойчивые, первые требуют разрешения, а вторые являются разрешением. В этом единстве и противоречии устоя и неустоя и заключается причина упругости музыкального временного процесса (формообразования). Основной звук или аккорд, к которому устремляется и в который разрешается все музыкальное развитие, носит название тоники. Звуки Л., взятые последовательно, образуют звукоряд или гамму. Среди многочисленных Л. (см. «диатоника») наибольшее распространение получили натуральные мажор и минор (а также мелодический и гармонический минор).

В раннем средневековье понятие «Л. означало сумму характерных попевок и мелодических оборотов, которые первоначально обозначались **невмами**, а затем посредством определенных слогов (см. «**сольмизация**»). Далее выделились диатонические лады октавного типа, объединенные в так называемую систему **осмогласия**.

41. **Мензуральная ритмика**, **мензура** — понятия, обозначающие систему времяизмерения и соотношение основных длительностей. Совершенная, перфектная М. — деление длительностей на 3 более мелкие (лонга = 3 бревисам, бревис = трем семибревисам). Несовершенная, имперфектная М. — деление на 2. В теории понятие о перфектных и имперфектных мензурах фигурирует с XIII в. (И. де Гарландиа,

Франко Кельнский, Ламбертус, В. Одингтон, Анонимы). Систематическое употребление в практике по дошедшим источникам прослеживается с XIV века.

42. **Модуляция** — в современном смысле означает переход из одной тональности в другую (например, из до мажора в соль мажор и т. д.). Количество возможных модуляций и средства их осуществления практически безграничны. В античности понятие *modulatio* означало играть, петь вне зависимости от того, меняется опора или нет в ходе музыкального развития. Впрочем, древние греки использовали понятие модуляции, близкое к современному, относимое, правда, только к мелодии (аккордового мышления в эпоху античности не существовало), это понятие «метаболе». В средние века понятие модуляции связано с искусством выстраивать весь процесс музыкального развития и в конечном счете всю музыкальную форму в целом.

43. **Musica figurata** — контрапунктирующие голоса, сопровождающие мелодию грегорианского хора, и отличающиеся разнообразием ритмического рисунка, в отличие от простого контрапункта, в котором голоса движутся в одинаковом ритме («нота против ноты»).

44. **Musica ficta** — в музыкальной литературе XIII—XIV веков так назывались хроматические повышения и понижения (обозначенные, соответственно, диезами или бемолями) в музыке, основанной на диатонических ладах. Эти хроматические повышения или понижения нужны были либо при утверждении опоры в **каденциях**, либо при транспозиции материала (т. е. при перенесении его на другую высоту).

45. **Musica mensurata** — измеренная музыка. В музыкальной культуре древнего мира так же, как и в профессиональной, т. н. ученой музыке средневековья, до XII века еще не существовал самостоятельный музыкальный ритм и метр. Неразрывно связанные с текстом мелодии были целиком подчинены ритму последнего, т. е. определяющим в ритмическом отношении был поэтический текст, а не музыка. Так было и в одноголосном грегорианском пении, принятом в католических церквях. Лишь в народной музыке был свой самостоятельный музыкальный ритм, однако она существовала как устное предание и не записывалась.

По мере развития и усложнения многоголосия, по мере приобретения голосами высотной и ритмической самостоятельности возникла необходимость в нотной фиксации не только звуковосотности, но и ритма. В соответствии с этим была изобретена т. н. мензуральная нотация как обозначение в графических знаках **мензуральной ритмики**. Мензуральная нотация (*musica mensurata*) и соответствующая ритмика просуществовали с XII до XVI века, далее войдя в более совершенную современную нотацию. Сущность М. М. заключалась в том, что каждая нота (в то время употреблялись квадратные изображения нот) обозначала не только высоту, но и длительность звука (см. **мензуральная ритмика**). Это завоевание М. М. удержано и в современной нотации. Со временем прямоугольные и квадратные нотные знаки заменились на круглые, современные.

46. **Невмы** — принятые в средние века знаки, приблизительно обозначавшие высоту звука, предшествующие современному нотному письму. Н. (черточки, точки, крючки и другие условные знаки) лишь напоминали певцам движение мелодии (восходящее или нисходящее). Так как мелодии хоральных песнопений были хорошо известны, невмы лишь помогали их вспоминать. Невменная система нотации соответствовала устной традиции средневековой музыкальной культуры (до XI века).

47. **Неф** — в западноевропейских христианских храмах пространство между продольными рядами колонн.

48. **Ном** — в древнегреческой музыке напев, мелодия, а также тип мелодии и мелодическая модель. Последняя, по-видимому, служила основой для исполнения певцами-рапсодами различного рода эпических музыкально-поэтических произведений; она объединяла в себе определенный лад и определенные мелодические попевки. При этом напев в той или иной степени варьировался в соответствии со структурой стиха данного поэтического текста. Такое исполнение было мелодически более развитым по сравнению с речитативным. Для аккомпанемента применялась кифара (древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент с деревянным корпусом с числом струн от 4 до 7 и более в позднее время) или реже **авлос**. Перво-

начально Н. были связаны только с культом Аполлона. На протяжении истории древней Греции типы Н. претерпели значительные изменения. Н. в древней Греции называли и отдельные сочинения для авлоса или кифары. Сохранился отрывок Н. для кифары «Персы» Тимофея, относящийся к V в. до н. э.

49. **Органум** — наиболее ранняя форма многоголосия (с конца IX в. по сер. XIII в.). Первоначально О. назывался только сопровождающий голос, позднее термин стал обозначением типа многоголосия. В широком смысле к О. относят все раннее средневековое многоголосие; в узком — начальные, строгие его формы (параллельное движение квартами, квинтами, октавами, унисонами) в отличие от развившихся в рамках О. и получивших собственные названия типов и жанров многоголосного письма. О. охватывает несколько школ многоголосного письма. Основные виды органума (а также главные этапы его исторического развития): параллельный (IX—X вв.), свободный (XI — середина XII вв.), мелизматический (XII в.), **модально-ритмический** (конец XII — I-я половина XIII вв.).

50. **Осмогласие** — система гласов, служившая для музыкального оформления христианского богослужения. Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника пасхи исполнять песнопения на особый мотив, напев (глас) — с IV в. Окончательное складывание О. произошло в VIII веке и далее в IX (Аврелиан). Все лады выстраиваются на белоклавишном **диатоническом** звукоряде; подразделяются на автентические (основные) и плагальные (косвенные, производные). 1-й глас — дорийский лад (от *ре* вверх до *ре*, далее тоже вверх и везде по белым клавишам); 2-й глас — гиподорийский (т. е. плагальный вариант 1-го гласа; от *ля* до *ля*); 3-й глас — фригийский лад (от *ми* до *ми*; автентический, как и все нечетные лады); 4-й глас — гипофригийский лад (от *си* до *си*; плагальный вариант 3-го гласа); 5-й глас — лидийский лад (от *фа* до *фа* автентический); 6-й глас — гиполидийский лад (от *до* до *до*; плагальный вариант 5-го гласа); 7-й глас — миксолидийский лад (от *соль* до *соль*; автентический); 8-й глас — гипомиксолидийский лад (от *ре* до *ре*; плагальный вариант 7-го гласа). В целом осмогласие как ладовая система являлась регулятором в пении **грегорианского хора**.

51. **Пилон** — массивный устой.

52. **Пилястра** — конструктивный или декоративный плоский вертикальный выступ на поверхности стены.

53. **План** — вид сверху; чертеж, изображающий предмет, объект, территорию, застройку при взгляде сверху; план тональный — последование тональных сфер (тональностей; функций высшего порядка) в данном музыкальном произведении.

54. **Полифония** — многоголосие, в котором все голоса равноправны (в отличие от гомофонии — мелодии с аккомпанементом или чистого аккордового склада, без особого выделения мелодии) и имеют одинаковое мелодическое значение (в отличие от гетерофонии, где предполагается главная мелодия и производные от нее). Самостоятельность голосов в полифонической музыке не означает их независимости друг от друга. Напротив, они гармонически (т. е. в одновременном звучании в каждый момент времени) взаимосвязаны и образуют сложное единство. П. бывает имитационная и контрастная. В имитационной П. голоса имитируют друг друга, вступая по очереди: в то время как в одном голосе тема отзывалась, она же появляется в другом голосе, затем в третьем и т. д. Когда какой-либо голос проводит тему, другой в это время продолжает мелодическое развитие, исполняя контрапункт к теме, или же молчит до своего очередного вступления. В результате длительного развития полифонического письма сформировались два вида имитационной полифонии: **канон** и **фуга** — наиболее развитая полифоническая форма.

В имитационной П. существовали и продолжают существовать различные приемы: стреттное проведение темы (второй голос вступает тогда, когда тема в первом голосе еще не отзывалась), имитация в увеличении или уменьшении (имитирующий голос проводит тему в длительностях вдвое больших или вдвое меньших), имитация в обращении бывает двух типов: в ракоходном обращении (с конца на начало) и в обращении по направлению (высотному) в движении темы, где восходящий интервал в теме заменяется на нисходящий и наоборот; последнее обращение часто называют инверсией.

Контрастная полифония предусматривает одновременное звучание различных тем, контрастирующих по характеру друг с другом, а потому ясно выделяющихся.

На контрастной полифонии основаны двойная и тройная фуги, где в одновременном проведении сосуществуют соответственно две и три индивидуальные темы.

55. **Полистилистика** — способ художественного мышления, предполагающий соединение в одном произведении черт различных по характеру стилей, как правило, современного и более ранних.

56. **Полуколонна** — колонна, частично заглубленная в стену.

57. **Портал** — выразительно оформленный вход в здание.

58. **Портик** — монументальный навес перед входом в здание, а также галерея, оформленные колоннадой или аркадой.

59. **Псалмодия** — термин, который в византийской письменности V—VI вв. обозначал правила пения монахами Псалтири. П. как пение сосредоточенное, не допускающее выражения эмоций, противопоставляется пению мирскому. Протяженность, движение и фразировку в П. определяет синтаксическая конструкция текста. Важное место П. занимает в григорианском пении; типичным как для византийской, так и для григорианской псалмодии, является мерное и плавное восхождение в начале напева (*initium*), ритмичность на одном звуке в середине (*tenor*), нередко прерываемая кульминацией на еще более высоких звуках, и плавное же нисхождение в конце (*ipialis*). Существовало 3 рода П. — **респонсорияльная** П. (при которой сольное исполнение стихов псалма чередуется с хорovým исполнением, своего рода «рефреном»), **антифонная** (попеременное пение двух хоров) и **сольная** (в ранние периоды). В более позднее время стала применяться **хоровая** П.

60. **Респонсорий** — часть католической службы, представляющая собой исполнение литургического песнопения в виде диалога между солистом и хором.

61. **Сандрик** — декоративная деталь над оконным или дверным проемом в виде карниза или фронтона.

62. **Секвенция** — в настоящее время этот термин означает прием композиции, представляющей собой перенесение музыкальной фразы на разные ступени либо в пределах одной тональности, либо путем модуляции в другие тональности. В средние века С. имела другой смысл: она возникла в IX веке из юбилеи — колоратурных вставок в конце распева на слово «аллилуйя». Под каждый звук юбилеи представлялся один слог текста, и таким образом подтекстованная юбилея превращалась в С.

Впоследствии С. отделялись от ритуального контекста и приобрели самостоятельное значение. Будучи мелодиями народного происхождения, они часто обладали большой выразительностью. Наиболее известными С. являются «Dies irae» («День гнева») и «Stabat mater dolorosa» («Стояла мать скорбящая»).

63. **Сольмизация** — средневековая музыкально-теоретическая система, изобретенная в XI веке монахом Гвидо из Арещо. Слово «С.» происходит от названия звуков *соль* и *ми*, которые в этой системе расположены по краям общего звукоряда (от *соль* большой октавы до *ми* второй октавы). Сами названия звуков — *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* (замененное в XVII веке более удобным для пения слогом *do*) — возникли из начальных слогов латинского стихотворения, обращенного в Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты. Название *si* произошло из соединения инициалов святого Иоанна. Оно не входило в систему сольмизации Гвидо из Арещо, основанную на **гексахордах** (шестизвучиях от *ut* до *la*). Различались 3 вида гексахордов, в каждом из которых сохранялась одна и та же конструкция: T—T—0,5T—T—T. Различие состояло в высотном положении гексахорда. Первый гексахорд — натуральный от *ut* до *la* по белым клавишам (полутон *mi* — *fa*), второй — твердый от *sol* до *mi* (полутон *si* — *ut*), третий — мягкий — от *fa** до *re* (в нем 4-й звук *si* понижался на полтона для сохранения отмеченной структуры диатонического мажорного гексахорда; при этом полутон *la* — *si-bémoll* сохранялся на своем месте; использование *si-bémoll*(b), т. е. *си* «мягкого» определяло название третьего гексахорда; точно также как непониженный звук *si* определил во втором гексахорде его название как твердого).

Для системы С. было характерно то, что названия звуков от *ut* до *la* не означали их абсолютной высоты (как это имеет место в настоящее время): каждый 1-й звук любого из трех гексахордов имел название *ut*, 2-й — *re*, 3-й — *mi*, 4-й — *fa*, 5-й — *sol* и 6-й — *la*, несмотря на то, что твердый и мягкий гексахорды находились на других высотах (соответственно *g* и *i*) нежели соответствующий по положению тонов *do — re — mi — fa — соль — ля* натуральный гексахорд, который не противоречил своим тонам *ut — re — mi — fa — sol — la* ни по их названию, ни по их высотному положению.

64. **Тетрахорд** — четырехзвучный звукоряд, лежащий в основе музыкально-теоретической системы древних греков, а также древних восточных музыкальных культур. Т. отличались у древних греков по их внутренней структуре. Из диатонических различались 3 Т. по положению полутона внутри них (см. **диатоника**). Кроме того, существовали более радикальные отличия Т. по родам: диатоническому (типичный представитель — дорийский Т. *ля — соль — фа — ми*), хроматическому (типичный — Т. хроматики Эратосфена: 318 центов + 90 центов + 90 центов или приблизительно: *ля — соль бемоль — фа — ми*) и энгармоническому (типичный — Т. энгармоники Эратосфена: 408 центов + 48 центов + 42 цента или приблизительно: *ля — соль дубль бемоль — фа полбемоля — ми*). Структура интервалов данных типичных для каждого из родов Т. следующая: Т—Т—0,5Т (диатонический тетрахорд); 1,5Т—0,5Т—0,5Т (хроматический); 2,0Т—0,25Т—0,25Т (энгармонический).

65. **Т—S—D — функциональность** — ролевое распределение аккордов в системе гомофонно-гармонического мышления этапа XVII—XX вв. (барочно-романтического), связанное с тяготением менее устойчивых терцовых структур (трезвучий, септаккордов, нонаккордов, например, в *do* мажоре, соответственно: *соль — си — ре; соль — си — ре — фа; соль — си — ре — фа — ля*) в устойчивое трезвучие, построенное на 1-й ступени (в *do* мажоре: *do — ми — соль*). Неустойчивые аккорды делятся на принадлежащие к доминантовой функции (трезвучия и септаккорды, построенные на III, V, VII ступенях) и к субдоминантовой (трезвучия, и септаккорды, построенные на II, IV и VI ступенях, например, в *do* мажоре для септаккордов это соответственно будут аккорды: *ре — фа — ля — до, фа — ля — до — ми и ля — до — ми — соль*). Из семи трезвучий данного семиступенного диатонического лада главными являются трезвучия I ступени (тоническое), V ступени (доминантовое) и IV ступени (субдоминантовое). Из семи септаккордов — главными являются септаккорды V, VII ступеней (доминантовой функции) и II ступени (субдоминантовой функции). Доминантовые функции связаны с более активным тяготением в тоническое трезвучие за счет тяготения восходящего вводного тона, находящегося на полтона ниже I ступени, в I ступень (называемую тоникой). Субдоминантовые — с менее активным, так как в их составе нет отмеченного восходящего вводного тона (VII ступени). Доминантовые функции более «мужественны» по характеру, субдоминантовые — более «женственны». Общий порядок движения функций от Т к S, далее к D и вновь к Т (Т — тоника, S — субдоминанта, D — доминанта).

66. **Триплум**. 1. Верхний, третий голос в мотете XIII века. 2. Трехголосный органум эпохи Перотина (первая треть XIII в.).

67. **Тропы** — мелодические вставки в хорал.

68. **Фаза** — вековой промежуток времени от 0-го до 99-го гг., являющийся элементом трехвекового этапа, выполняющим определенную функцию в художественно-историческом процессе.

69. **Фриз** — 1. средняя часть **антаблемента**, обычно декоративно украшенная; 2. декоративная полоса, расположенная по верху стены; 3. декоративная окаймляющая полоса по периметру поверхности пола, в частности, паркетного.

70. **Фронтон** — архитектурная форма в виде треугольника, образуемого наклонными свесами кровли и горизонтальным карнизом.

71. **Функциональность** — 1. гармоническая характеристика данного аккорда внутри лада (тоническая, субдоминантовая или доминантовая функциональность — см. Т—S—D — функциональность); 2. в более широком смысле Ф. рассматривается, например, в наиболее интересной и содержательной монографии А. П. Милки [75, см. определение на с. 19]) как свойство развертывающейся музыкальной ткани

«создавать в сознании воспринимающего возможность прогноза в развертывании музыкального произведения, ожидание появления определенных его элементов с той или иной степенью вероятности, что психологически переживается им как тяготение той или иной интенсивности» [75, с. 19]; 3. соответствие здания его практическому назначению, т. е. функциональному процессу, для которого оно предназначено.

72. **Хроматика** — в современном темперированном строе повышение или понижение на 1/2 тона любого звука диатонического звукоряда (см. **диатоника**). Для повышения вводится знак *диез*, для понижения — *бемоль*. Например, *do — диез* на 1/2 тона выше, чем *do; ре — бемоль* на 1/2 тона ниже, чем *ре*. Хроматической гаммой называется гамма, состоящая из одних полутонов. В октаве таких полутонов двенадцать, что явилось пределом для исчерпания всех возможных звуков при построении серии в додекафонной технике XX века (см. **додекафония**). У древних греков существовал хроматический тетрахорд (см. **тетрахорд**) с характерными полутоновыми шагами (*ля — соль бемоль — фа — ми*).

73. **Энгармоника** — в современном темперированном строе замена названия одного и того же звука вследствие его иного функционального значения. Например, *do диез* и *ре бемоль* обладают одинаковой звуковысотностью, но в живой музыкальной ткани они различны по своему функциональному смыслу и обладают различной направленностью в процессе развития и модулирования. У древних греков это слово имело другое значение: энгармонизм понимался применительно к структуре так называемого энгармонического рода, ячейкой которого являлся тетрахорд следующей структуры (сверху вниз): 2 тона (от *ля* звуки *ля — фа*) плюс четверть тона (*фа — фа полбемоля*) плюс еще четверть тона (*фа полбемоля — ми*). См.: **тетрахорд**.

Толкование понятий дается по следующим источникам: [48, т. 1—6]; [66, с. 399—414]; [67, с. 443—446]; [74, с. 94—95]; [75, с. 19]; [78, с. 550—561]; [99, с. 70—74]; [100, т. 1—2].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ИЗДАНИЯ 1986—1989 гг. ПО ПРОБЛЕМАМ МЕТОДОЛОГИИ ИСКУССТВА, КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ

1. Античная литература. Греция: Антология. М., 1989. Ч. II.
2. Ванслов В. Искусствознание и критика. Л., 1988.
3. Варуц В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50—80 годы. М., 1989.
5. Дернова В. Последние прелюдии Скрябина: Исследование. М., 1988.
6. Донини А. У источников христианства: от зарождения до Юстиниана. М., 1989.
7. Искусствознание Запада об искусстве XX века: Сборник статей. М., 1988.
8. Искусство и социокультурный контекст: Сборник научных трудов ЛГИТМиК. Л., 1986.
9. Петриков С. Использование цикло-периодической методологии при изучении процесса эволюции западноевропейской музыкальной культуры. Бийск, 1989.
10. Петриков С. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып. 7.
11. Петриков С. Закономерности эволюционирования западноевропейского музыкального мышления. Деп. в НИО «Информкультура» Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина 07.06. 1989 г., № 2012.
12. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М., 1988.
13. Проблемы музыкального романтизма: Сборник научных трудов ЛГИТМиК. Л., 1987.
14. Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1988.

15. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.
 16. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. М., 1988.
 17. Художественная культура и искусство: Методологические проблемы: Сборник научных трудов ЛГИТМиК. Л., 1987.
 18. Яворский В. Избранные труды. М., 1987. Т. П. Ч. I.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Задачи эволюционного музыковедения, его роль в художественном и научно-теоретическом образовании студентов	4
Глава 2. Основная теоретическая модель эволюционного музыкознания	7
Глава 3. Этапы эволюции западноевропейского музыкального мышления Новой цивилизации	12
1. Краткая характеристика	12
2. Раскрытие особенностей эволюции этапов в культурно-художественном контексте	17
3. Триадность Новой цивилизации	42
Глава 4. Параллели в эволюционировании западноевропейского музыкального мышления Античной и Новой цивилизаций	44
1. Общность эволюционных закономерностей	44
2. Единство цивилизаций	48
3. Музыкальное мышление XX века через призму истории	53
4. Эволюция Новой цивилизации как канва для изучения Античной	57
Глава 5. Роль спецкурса в формировании профессиональной базы студента — будущего преподавателя	72
Заключение	74
Вопросы и упражнения	75
Литература по разделам	78
Приложение 1. Определение некоторых искусствоведческих терминов и понятий	82
Приложение 2. Издания 1986—1989 гг. по проблемам методологии искусства, культуры и истории	91

С. М. ПЕТРИКОВ

ЭВОЛЮЦИОННОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В СИСТЕМЕ
 ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ К СПЕЦКУРСУ

Темплан 1990 г., поз. 54.

Редактор В. В. Козлова

Технический редактор О. А. Осинцева

Художник обложки А. А. Заплавный

Сдано в набор 24.04.90 г. Подписано к печати 11.02.91 г. Формат бумаги 60×84/16. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Уч. изд. л. 7,25. Усл. п. л. 6. Тираж 600 экз. Заказ № 46. Цена 1 руб.

Пединститут, г. Новосибирск, 126, Виллойская, 28.
 ППО «Печать», г. Новосибирск, Красный проспект, 22.