

С. С. СКРЕБКОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Учебное пособие

Издание четвертое, стереотипное

РЕКОМЕНДОВАНО

*кафедрой теории музыки Московской консерватории
им. П. И. Чайковского в качестве учебного пособия
для студентов и аспирантов консерваторий, музыкальных
колледжей, обучающихся по направлениям: музыковедение,
исполнительство, композиция, музыкальная педагогика*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- С 45 Скребков С. С.** Художественные принципы музыкальных стилей : учебное пособие / С. С. Скребков. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 448 с. : ноты. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7595-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1342-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-103-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Теоретический труд профессора С. С. Скребкова посвящен изучению историко-стилистических процессов в европейской музыке с древнейших времен до современности. Концепция Скребкова опирается на самые общие стержневые факторы в развитии музыкального искусства. Автор разрабатывает основополагающие принципы объединения музыкального материала, присущие определенному стилю каждой эпохи. Большой интерес представляют анализы произведений классиков строгого стиля. Центральные главы работы посвящены творчеству Монтеверди, Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Вагнера, Мусоргского.

Книга адресована музыковедам-теоретикам и историкам; может служить также пособием для специальных курсов гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений.

УДК 78
ББК 85.31

- С 45 Skrebkov S. S.** Artistic principles of music styles : textbook / S. S. Skrebkov. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 448 pages : notes. — Text : direct.

The theoretical work of the professor S. S. Skrebkov is devoted to studying historic — stylistic processes in European music from ancient to modern times. Skrebkov's conception is based on the most general, fundamental factors of the development of music art. The author works on the basic principles of combining the music material, which is appropriate for a specific style of every epoch. The analysis of the works of the strict style's classics is of special interest. The main chapters of the book are devoted to the creative work of Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Mussorgsky.

The book is intended for musicologists - theorists and historians. It may also serve as a study guide for special courses of harmony, polyphony and the analysis of music compositions.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© С. С. Скребков, наследники, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Публикуемым трудом профессора С. С. Скребкова (1905—1967) советское музыкознание делает крупный шаг в изучении историко-стилистических процессов в европейской музыке последнего тысячелетия. За двадцать с лишним лет, прошедших после выхода книги «Интонация» Б. В. Асафьева, у нас не было еще работы, где рассматривался бы столь же обширный музыкальный материал на основе единой концепции. Смена музыкальных стилей предстает в исследовании С. С. Скребкова как закономерный и логически обусловленный музыкальноисторический процесс. С удивительной последовательностью автор прослеживает его, опираясь на непосредственные данные самого музыкального искусства. Они концентрируются в определенных музыкальнотеоретических положениях. Монистичность концепции С. С. Скребкова не знает отступлений. Понятно, что для нее должны были быть взяты самые общие, стержневые факторы, сохраняющие, несмотря на постоянные перемены, свое значение на тысячелетнем пути европейской музыки. Такими принципами явились:

а) признание т е м а т и з м а обязательным условием, без которого не может складываться и развиваться произведение подлинного искусства;

б) необходимость анализа музыкального языка, прежде всего — ладовых и фактурных форм, присущих любому музыкальному произведению и отвечающих специфике его стиля;

в) рассмотрение интонационных процессов, кристаллизующихся в композиционных структурах, которые меняют свой облик вместе со стилистической эволюцией, но стабилизирующихся как фактор бытия всякого произведения.

Может показаться, что в установлении этих принципов автор не оригинален. Однако сила концепции С. С. Скребкова заключается именно в том, что он берет за основу общепризнанное и дает ему очень широкое и самобытное истолкование, вовлекая материал из различных музыкальных эпох и стилей.

Каждая эпоха, рождающая определенный стиль, выдвигает, по

мнению С. С. Скребкова, господствующий принцип объединения музыкального материала, находящий свое проявление в тематизме, музыкальном языке и структуре. Такими принципами последовательно были: остинатность, переменность, централизующее единство. Каждый последующий включает в себя предыдущее, отражая не только возрастающую сложность форм, но и их преемственность. В эти знакомые понятия автор вкладывает новое содержание, характеризуя ими особенности стиля целых эпох музыкального искусства. Для конкретизации перечисленных принципов выбраны особенно показательные и значительные явления данного стиля, чтобы раскрыть не только действие принципов, но и определенные стилистические особенности избранных образцов. Сильные стороны таких анализов сказываются там, где разбор ведется крупным планом. Это не означает, что автор чуждается рассмотрения деталей, — они привлекаются по мере необходимости для раскрытия общестилистических закономерностей.

Принцип остинатности (глава первая) показан как основополагающий в музыке ранних эпох — от древности до средних веков, кончая XII столетием. Под остинатностью подразумевается устойчивость, опорность в ладу, фактуре и формах. Ладовое строение еще не дает в то время развитой системы опор, заметно лишь стремление мелодии к определенному тону, к которому тяготеют, приводятся все другие. Отсюда основная структура: устой — неустой — устой. В области фактуры — это расщепление унисона голосов на подголоски и обратное их тяготение к унисону. У н и с о н выступает в роли остинатной опоры, образуя сам в себе г а р м о н и ю, — эта мысль автора очень интересна и глубока. В профессиональной музыке фактором устойчивости становится *cantus firmus*, являющийся опорной мелодией в многоголосии. В качестве ведущей структуры указывается куплетная форма, в которой главное значение имеет экспозиционная функция, потому что последующие повторения оставляют ее неизменной. В таком смысле куплетная форма тоже рассматривается как явление остинатности. По мнению С. С. Скребкова, куплетная форма является наиболее древней, исторически и логически первичной в музыкальном искусстве, «прародительницей» всех позднейших музыкальных форм. Повидимому, тут имеется в виду тот этап, который связан с развитой поэтической формой, так как для того чтобы сложилась куплетная форма, нужны по меньшей мере две строфы текста (а в музыке — два куплета), объединенных общим поэтическим замыслом. Вероятно, куплетную можно считать той наиболее древней формой, в которой уже частично представлено музыкальное единство, тогда как предшествующие ей импровизационные и другие формы еще не обладали таким свойством.

Очень тщательно разработаны автором проявления принципа переменности (главы вторая и третья). Понятие переменности, выдвинутое Б. Л. Яворским и впоследствии разработанное Ю. Н. Тюлиным, у С. С. Скребкова предстает в значительно более широком толковании — им обобщается художественная практика двух эпох в развитии музыкального искусства — Раннего и Высокого Ренессанса.

С. С. Скребков был одним из лучших в наше время знатоков полифонии строгого стиля, и в отношении ее научного анализа его достижения представляют исключительный интерес. Постепенность формирования музыкального стиля от XIII—XIV веков к высшим достижениям классиков строгого стиля прослежены очень глубоко и теоретически убедительно. Переход от остинатной ладовой структуры к переменной, от гетерофонии к стреттно-имитационной полифонии, от куплетной формы к куплетно-вариационной и вариантнострофической — все это рассмотрено в неразрывном единстве. Лад, фактура и форма взаимосвязаны, объединены общим принципом переменности, и целостная картина стиля предстает яркой и рельефной. Может быть, следовало бы показать также и возникновение в музыке XVI века ладово-централизованной системы, которая станет господствующей в дальнейшем. Так, у Палестрины нередки случаи, особенно в мадригалах, зарождения типичной функциональной формулы T D S T, еще скрытой, но постепенно вырисовывающейся в тональном движении произведения.

Отдельные главы труда С. С. Скребкова посвящены Монтеверди, Баху, Моцарту, Бетховену, Шопену, Вагнеру, Мусоргскому и в заключение — Стравинскому (задуманная глава о Глинке была написана лишь в небольшой своей части, глава же о Прокофьеве совсем осталась неосуществленной). Анализы всегда содержат обобщение больших стилистических явлений. Таковы разборы произведений всех названных композиторов. Чрезвычайно интересны те наблюдения, которые вскрывают в единичном широкое и общее. Говоря, например, о разворачивании фактуры в финале симфонии «Юпитер» Моцарта, автор пишет: «Ткань оркестрового многоголосия проходит через все формы изложения, накопленные музыкальной культурой до Моцарта, включая и разработанную самим Моцартом тематически индивидуализированную контрастную полифонию» (стр. 220). Автор неоднократно возвращается к этой оригинальной мысли, показывая, как в разных стилистических формах присутствует обобщенное отражение исторических процессов и национальных традиций музыкального искусства. Так, в фактуре произведений Вагнера он справедливо видит четырехголосную подоснову немецкого хора, у Мусорг-

ского — русскую подголосочность.

Большой интерес представляют разборы произведений Монтеверди, Баха, Моцарта, анализы сравнения двух сонат Бетховена, сочинений Шопена, опер Мусоргского и Вагнера, балета Стравинского и многих других творений разных авторов. Весьма существенны многочисленные суждения по вопросам историко-стилистического порядка в связи с характеристикой той или иной эпохи.

Мы не пытаемся пересказать содержание труда С. С. Скребкова. Наша задача — обратить внимание читателя на цельность его концепции, на постоянное стремление автора передать в обобщающих теоретических понятиях сущность широких исторических процессов.

Труд С. С. Скребкова — плод его более чем двадцатипятилетней исследовательской работы. Особенно интенсивной она была в последние десять лет его жизни. Большое значение для создания этого труда имела благоприятная атмосфера окружающей музыковедческой жизни — в частности на возглавлявшейся С. С. Скребковым кафедре теории музыки Московской консерватории.

Формирование идей публикуемого труда протекало не только под влиянием цитируемых автором работ Б. В. Асафьева и Ю. Н. Тюлина, но и тех трудов, которые готовились кафедрой и в обсуждении которых

С. С. Скребков принимал горячее участие. Думается, что если бы смерть не прервала его работу, то были бы написаны не только недостающие главы, обозначенные в авторском предисловии, но и сделан обзор источников, в той или иной мере использованных автором.

Редактор бережно сохранил текст работы С. С. Скребкова, внося лишь самые минимальные редакционные поправки, хотя с некоторыми положениями не согласен. Краткие примечания редактора по возможности дополняют мысль автора и лишь в самых необходимых случаях указывают на несогласие с его суждениями. Критическая оценка всего труда — это дело дальнейшего.

Публикуемый труд С. С. Скребкова является завершением его научной деятельности, подводит итоги многолетних музыкально-теоретических исследований. В приложении к книге помещен список научных трудов и изобретений, в котором отобразена многогранная деятельность Сергея Сергеевича.

Редактор приносит большую благодарность О. Л. Скребковой за помощь в подготовке к изданию труда ее супруга — С. С. Скребкова.

Предметом настоящего исследования являются художественные принципы и исторических музыкальных стилей европейской реалистической музыки в основном последнего тысячелетия, включая современность.

В теории музыки давно сложилась традиция раздельного изучения закономерностей гармонии (лада), полифонии (фактуры) и формы. Эта традиция, несомненно, связана с характерными тенденциями гуманитарных наук XIX века, стремившихся найти конкретную специфику каждой области знаний. Но в наше время, когда особенности отдельных областей музыкальной науки в значительной мере разработаны и осознаны, встала более сложная обобщающая задача: определение внутреннего единства, установление общей основы музыкальной логики в целом.

Пути решения этой задачи были намечены уже в трудах А. Серова, Г. Римана, С. Танеева. Одним из крупнейших завоеваний их работ было обнаружение связи между музыкальным тематизмом и формой произведения. Наука о музыкальных формах получила возможность рассматривать их как тематически содержательные структуры, что принципиально обогатило сами понятия «музыкальная тема» и «музыкальная форма».

К числу достижений музыкальнотеоретической мысли в советское время — в первую очередь в трудах академика Б. В. Асафьева и музыковедов его школы — относится научное осознание художественной целостности музыкального произведения, то есть признание того факта, что мелодика, гармония, фактурные виды изложения и музыкальная форма произведения являются лишь различными сторонами единого живого «организма» музыки и их закономерности подчинены целостному художественному замыслу композитора. Сам же этот замысел обусловлен историческим развитием музыкального искусства.

Начиная с 30х годов нашего века и в специальных теоретических курсах стали разрабатываться разделы исторического обзора музыкальных форм, гармонии и полифонии. Все яснее ощуща-

лась необходимость комплексного рассмотрения явлений музыкального языка и формообразования не только по отдельности (история гармонии, полифонии, форм), но и как целостного процесса исторического развития по стилям, обобщающим в себе все стороны музыки.

Шаг решающего значения был сделан Асафьевым в созданной им концепции интонации. В понятии интонации синтезируется тематическая содержательность музыкальной мысли и воплощающий ее комплекс средств музыкального языка. Одновременно с этим Б. Асафьев определяет некоторые общие принципы формообразования в музыке, управляющие течением интонационно-тематического развития в произведении. Такими принципами Асафьев считает тождество и контраст. Из сочетания и взаимодействия этих принципов он выводит основные музыкальные формы народной и классической музыки¹.

Концепция интонации осталась в трудах Асафьева незавершенной. Поставив проблему художественного единства музыкального произведения и сделав поистине огромный шаг в решении этой генеральной проблемы теории музыки, Асафьев не дал полного определения общих принципов музыкальной логики — единых как для формообразования, так и для музыкального языка, то есть универсальных принципов музыкальной драматургии вообще.

Отмеченные принципы тождества и контраста во времени принадлежат к области собственно формообразования и не распространяются на специфические основы музыкального языка. Закономерности музыкального языка рассматриваются Асафьевым лишь как компоненты в образовании композиционной структуры произведения (его музыкальной формы), они подчинены ей. Подобный акцент на формообразовании ясно отражен в самом названии обеих книг Б. Асафьева: «Музыкальная форма как процесс». Вместе с тем целый ряд глубоко проницательных суждений Асафьева о мелодике, о ладогармонической природе интонирования и о строении многоголосия далеко продвигают нашу науку вперед и намечают пути осознания всеобщей логики музыкального искусства.

Однако до сих пор не было создано систематического труда, прослеживающего объективное стилистическое единство выразительных средств музыки в их историческом становлении, не сформулированы единые принципы, лежащие в основе как гармонии, так полифонии и формообразования. В данном труде ставится задача построения подобной комплексной системы,

¹ Академик Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1963. Первая книга была создана Асафьевым в 20-е годы, опубликована в 1930 году, вторая вышла в свет в 1947 году.

охватывающей многовековую эволюцию профессионального музыкального творчества вплоть до современности. Работа представляет собой опыт создания общей концепции музыкальной логики, исторически развивающей себя в конкретных стилях музыки.

Этот труд может служить комплексным научным пособием для специальных курсов гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений в консерваториях.

Настоящее исследование писалось на протяжении многих лет. В основу его положены идеи, разработанные автором еще в докторской диссертации «Принципы музыкальных форм в их историческом возникновении» (рукопись, 1945).

Некоторые из положений работы в виде отдельных статей или глав были опубликованы в разное время — в «Учебнике полифонии» (М., 1951), в «Учебнике анализа музыкальных произведений» (М., 1958). В третьем выпуске сборника «Музыка и современность» (М., 1965) напечатан один из вариантов Введения в настоящую работу под названием «Художественные принципы музыкальных стилей»; в журнале «Советская музыка» № 10 за 1965 год дана статья «Почему неисчерпаемы возможности классических музыкальных форм?»; в сборнике «Теоретические проблемы музыки XX века» под редакцией Ю. Н. Тюлина (М., 1967) опубликована статья «Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке».

Однако необходимо отметить, что некоторые положения настоящей работы, изложенные в напечатанных статьях и главах, подверглись значительному развитию и переработке. Автор выражает искреннюю благодарность коллективу педагогов и аспирантов кафедры теории музыки Московской консерватории за помощь при написании настоящей работы.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем исследовании на центральное, главенствующее место выдвигается категория исторического стиля музыки.

Что такое стиль в музыке?

Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид художественного единства.

Вместе с тем стиль — понятие многогранное. Можно говорить об интернациональном стиле исторической эпохи, о национальном стиле определенной школы, об индивидуальном стиле произведений отдельного художника. Но во всех случаях имеется в виду объективное художественное единство, связывающее в целостный стиль всю многоликую группу рассматриваемых явлений. И это единство в виде подчас тончайших нитей родства так или иначе пронизывает все стороны произведений — в музыке оно сказывается и в тематизме, и в музыкальном языке, и в формообразовании. Проявляется оно в образном строе произведений в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям.

Характер данной работы в основном теоретический, поэтому в центре внимания будут находиться сами музыкальные произведения — художественно значительные, выдающиеся явления прошлого и настоящего.

Музыкальное произведение стоит в ряду многих компонентов, образующих реальное бытие музыки, — здесь мы видим в первую очередь композитора (профессионала или же безымянного представителя народной музыки), запечатлевающего в своем творческом воображении действительность и создающего музыкальное произведение, видим исполнителя, благодаря которому произведение звучит и воспринимается слушателем, видим слушателя, для которого создается и исполняется произведение, и, наконец, мы видим само звучащее произ-

ведение — музыкальную картину жизни, несущую на себе печать эстетических устремлений композитора, его понимание красоты жизни и искусства.

Теория музыки, исследующая стиль, должна выделить из этого ряда компонентов на ведущее место именно музыкальное произведение как объект своего рассмотрения; но вместе с тем она не может и не должна отвлекаться от существенных связей, в которых возникает и живет произведение: от процесса формирования творческого замысла композитора, от запросов слушательской аудитории, на которые откликается композитор, от задач исполнителей произведения. Ставя музыкальное произведение на основное место исследования, теория музыки по-разному учитывает связи произведения с различными компонентами целого.

Важнейшим компонентом является композиторский замысел, так как именно в творческом замысле концентрируются все элементы музыкального искусства, — в нем, в свете эстетических тенденций композитора, художественно отображается действительность, он формируется под воздействием национальных традиций художественной культуры, школы, в нем находят живой отклик запросы исполнительской практики своего времени и интересы слушательской аудитории. Поэтому наибольшее число точек соприкосновения у теории музыки имеется с той основной ветвью музыкально-исторической науки, которая занимается историей творчества.

Вопросы исполнительской жизни произведения, отклики слушателей, критики, воздействие на последующие поколения композиторов — все эти конкретные музыкально-исторические данные принимаются теорией музыки как необходимые ориентиры в определении сущности каждого отдельного произведения. Но в своих основных обобщениях теория музыки вынуждена абстрагироваться от элементов исторической случайности в этих данных, так как задачей теории музыки как науки является определение основных общих закономерностей музыкального произведения.

Однако, поскольку сами закономерности музыкального искусства исторически формируются, развиваются, трансформируются, постольку и теория музыки должна строить свои концепции в общем соответствии с процессом исторического движения музыкального творчества. Отвлекаясь от исторических случайностей, теория музыки сама в себе должна заключать четкую историческую перспективу развития закономерностей музыки и должна исходить из конкретных образцов произведений определенных эпох.

Теория музыки должна руководствоваться основным законом музыки как искусства: каждое музыкальное произведение, если оно эстетически полноценно, решает одну из конкретных общественно-художественных проблем музыкального ис-

куства своего времени — оно не только отражает запросы современного ему слушателя, но и активно отвечает на них, формирует музыкальное сознание слушателя. Более того, музыкальное произведение сохраняет значение художественного учителя жизни и для последующих поколений слушателей. Поэтому историзм является необходимым и основополагающим элементом теории музыки.

Иначе говоря, в теории музыки перекрещиваются два подхода к закономерностям музыкального произведения: собственно теоретический, логический подход и исторический, подразумевающий факт исторического становления закономерностей музыкальных произведений.

В этом сложном живом единстве логического и исторического теория музыки, естественно, ставит главный акцент на логике музыкального искусства, то есть стремится найти основополагающее определение всеобщих принципов музыкального мышления и рассматривает историю под углом зрения развивающихся во времени особенных (конкретных) проявлений этих коренных, специфически музыкальных законов искусства.

Было время (главным образом в 30-е и 40-е годы нашего века), когда само существование всеобщих законов музыкальной логики подвергалось сомнению, и поэтому в музыковедении подчас господствующую роль играл исторический релятивизм. Вместе с тем углубление исторических исследований, осуществляющееся широким фронтом всей прогрессивной мировой наукой в послевоенное время, с неизбежностью стало наталкиваться на факт основополагающего значения универсальных законов музыки. Ведь проблема исторической преемственности, проблема животворных художественных традиций народного и классического музыкального искусства может решаться только на основе признания всеобщей логики музыки. Если бы не существовало этих универсальных законов музыкального мышления, мы не могли бы понимать искусства наших далеких предков, наших братьев иных национальных культур и стилей, мы оказались бы бессильными перед воинствующим модернизмом, отрицающим преемственность традиций и игнорирующим опыт народного и классического искусства. Художественное новаторство было бы беспочвенным.

Вот почему подлинно научный историзм в изучении музыки невозможен без фундаментальной теории основных принципов музыкального искусства.

Поскольку наша работа посвящена рассмотрению художественных принципов конкретных исторических стилей, постольку мы должны будем ограничить теоретический вопрос о всеобщих законах музыкальной логики только их общими генеральными вехами. Этому вопросу и посвящается настоящее введение.

Коснемся основных определений.

Логический подход к музыке заставляет нас видеть в музыкальном произведении воплощение идейно-художественного замысла композитора. Этот осуществленный замысел — само музыкальное произведение — сразу же обнаруживает в себе три стороны.

Во-первых, произведение обладает музыкальным тематизмом (музыкально-тематическим содержанием), оно складывается из музыкальных тем (или, говоря более обобщенно, из тематического материала). Тема в музыке — это звучащая музыкально-образная мысль, то есть художественно оформленное специфически музыкальными средствами отражение действительности.

Во-вторых, тематический материал излагается средствами музыкального языка, обладает определенной фактурой и ладо-гармонической организацией голосов.

В-третьих, музыкальное произведение представляет собой процесс художественно завершенного интонационного развития, складывающийся в музыкальные формы (композиционные структуры), — то есть произведению как целому художественному организму присуща определенная музыкальная драматургия.

Исторический угол зрения имеет в виду, что художественная природа музыки исторически развивается и проходит закономерные ступени эволюции, обусловленные историческим развитием жизненного назначения музыкального искусства.

Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями.

Каждому стилю присущи свой типичный тематизм, язык, структуры. Но эти специфические проявления каждого данного стиля вырастают из предпосылок, из возможностей предыдущего — из его исторически прогрессивных, новаторских завоеваний и в свою очередь заключают в себе скрытые возможности образования новых черт последующего стиля. Старое не остается неизменным — оно сначала частично, а далее и в целом переосмысливается в свете новых принципов стиля.

Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но в целом в крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идет ко все большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого.

Мы различаем по меньшей мере пять основных стилистических эпох в истории европейской музыки. В самых общих чертах можно наметить следующие их хронологические границы.

I. От происхождения музыки до предренессансной эпохи включительно (то есть кончая XII веком). В этот период, еще

очень мало изученный, были, несомненно, свои стадии исторического развития, но в свете общетеоретических задач нашей работы мы имеем возможность обобщить их в понятии остигатного принципа музыкальной драматургии — первичного исконного принципа, идущего еще от древнейших времен музыкального искусства. Природе старинного принципа остигатности мы посвящаем первую главу настоящей работы.

II. Эпоха Возрождения: от XIII века до XVI включительно. Эта эпоха в свою очередь делится на два периода: 1) XIII и XIV века, включая музыку «*ars nova*»; мы будем называть этот стиль Ранним Ренессансом; 2) XV—XVI века — стиль Высокого Ренессанса. В основе музыки обоих периодов лежит новый принцип музыкальной драматургии, которому можно дать имя переменности. Стиль Раннего Ренессанса характеризуется, так сказать, подспудным преобразующим действием принципа переменности. Начиная же в особенности с творчества Жоскина Дебре (конец XV века) музыкальная драматургия переменности становится господствующей. Два периода эпохи Возрождения освещены в главах второй и третьей.

III. Эпоха становления и зрелости классического стиля европейской музыки. От стиля барокко, начиная с рубежа XVI—XVII веков (крупнейшие фигуры: Монтеверди, Шютц, Люлли), — через начальный период классического стиля (Бах, Гендель, Рамо), непрерывно вырастающего из традиций барокко и завершающего их¹, — до собственно классического стиля (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Стиль всей этой эпохи идет под флагом музыкально-драматургического принципа, который назовем принципом централизованного единства, синтезирующим в себе остигатность и переменность предыдущих стилей. Проблемам этой эпохи посвящаются три главы — четвертая, пятая и шестая.

IV. Эпоха XIX века. Ее обычно (и, видимо, справедливо) называют эпохой музыкального романтизма².

Эту эпоху в отношении принципов музыкальной драматургии характеризует богатая внутренняя дифференциация классического принципа централизованного единства, раскрытие его многогранности. Здесь намечаются два исторических периода: 1) собственно романтический стиль музыки (его корифеи — Берлиоз, Шуман, Шопен, Глинка) и 2) стиль позднего романтизма, давший миру неслыханное созвездие гениев:

¹ Этот стиль можно было бы назвать стилем Высокого барокко.

² Мы принимаем это название, оговаривая, во избежание возможных недоразумений, принципиально важный момент: музыкальный романтизм понимается нами как категория стиля, в основе которого лежит реалистический метод творчества, правдивое отображение действительности с позиций демократического мировоззрения своей эпохи. Эта оговорка необходима потому, что в искусствоведческой литературе последних десятилетий нашего времени часто встречается (на наш взгляд, неправомерное) противопоставление романтизма и реализма как различных методов.

Вагнера, Листа, Верди, «Могучей кучки», Чайковского, Брамса, Грига. Романтизму посвящены седьмая и восьмая главы.

V. Эпоха современности, начиная с рубежа XIX и XX веков. Современная музыкальная культура в целом, взятая в мировом масштабе, не имеет сейчас единства стиля, так как идет борьба антагонистических идеологий. Но передовой лагерь эстетически высокого музыкального искусства современности связан интернациональной общностью реалистических задач. Поэтому, при всем многообразии национальных проявлений современной реалистической музыки, мы считаем необходимым говорить об интернациональном единстве стиля этой музыки — единстве реалистической музыки современности, противостоящей модернистскому распаду музыкального искусства в реакционных течениях ряда стран. Единство это — сложное, значительно более сложное, чем в музыке XIX века. В современной реалистической музыке есть передовое направление — социалистический реализм, есть пласты демократического искусства народных масс, все более и более втягивающихся в интернациональный процесс формирования музыкальной культуры будущего, есть множество направлений профессионального демократического искусства музыки, примыкающих по своей общей реалистической направленности к генеральным тенденциям социалистической культуры.

В отношении принципов драматургии современная реалистическая музыка находит новый синтез множественных граней принципа централизующего единства, и в этом особенно ясно проявляются ее глубокие, коренные связи с традициями классического и народного искусства.

Современный стиль реалистической музыки пребывает в сложном и противоречивом становлении, и пути его развития, к сожалению, еще очень мало изучены.

Мы не считаем возможным давать сколько-нибудь полную характеристику принципам столь грандиозно сложного явления, как современный стиль музыки, и ограничиваемся двумя главами, где рассматриваются некоторые вопросы более раннего периода современности: дооктябрьская пора — ранний Стравинский — и собственно современности в лице крупнейшего композитора нашего века — С. Прокофьева (глава девятая). В Заклчении ставятся некоторые нерешенные вопросы современности (глава десятая) ¹.

Каждый стиль обладает принципиально важными чертами общности, характеризующими его природу, специфику, отличия данного стиля от остальных. И эти отличия касаются не только внутреннего эстетического строя музыки — сама художествен-

¹ Глава девятая написана автором частично («Стравинский»); десятая не была написана вовсе. — Прим. ред.

ная организация музыки определяется тем общественным предназначением, которое получает музыкальное искусство в свою эпоху.

Музыка средних веков была в основном служанкой поэзии — светской и духовной. Она входила в синкретическое поэтико-музыкальное искусство того времени на правах сопровождающего подчиненного компонента — ведущая роль принадлежала слову. Инструментальная музыка пребывала в зачаточном состоянии и обособлялась от вокальной только для того, чтобы служить танцу. Подобное положение дела наблюдалось в музыке народной. В церковных условиях музыка чувствовала себя несколько привольнее, так как словесные тексты церковной службы были строго канонизированы — они всегда повторялись неизменно, и композитору предоставлялась известная свобода для поисков музыкального разнообразия в создании новых произведений.

В эпоху Ренессанса общественная роль музыки заметно меняется. Зародившиеся в недрах предыдущего стиля богатые возможности специфически музыкального художественного воздействия на аудиторию оформились в самостоятельный стиль и были использованы как церковью, так и светскими кругами. Музыка начинает приобретать значение относительно самостоятельного вида искусства, хотя и продолжает быть связанной с традициями хорового, вокального музицирования.

Великий исторический перелом в судьбе музыки происходит в XVII веке: она становится действительно самостоятельным искусством, в принципе независимым от поэзии, театра, художественных традиций церковной службы, танца. Специфическая художественная логика музыкального тематизма, музыкального языка и музыкального формообразования — логика музыкальной драматургии в целом — достигает полной определенности, что открывает возможность возникновения чисто инструментальной музыки, ее концертного исполнения и одновременно участия в синтезе искусств на равных, а подчас и ведущих началах с другими видами искусств, особенно в опере.

В этом отношении стиль барокко был «переходным» — он подготовил эпоху классической зрелости музыкального искусства, давшую миру в XVIII и XIX столетиях величественное и могучее средство воздействия на массовую аудиторию — симфонизм как в инструментальных, так и в синтетических жанрах (например, в опере, балете, в камерных вокальных произведениях).

Наш век начинает новую эпоху в истории реалистической музыки — эпоху всестороннего синтеза профессионального и народного искусства в интернациональном масштабе. Реалистическое музыкальное искусство современности на новом уровне социалистической культуры не только обобщает открытия и достижения классиков и народных национальных культур всего

мира, вводя тем самым музыку в новый, богатейший мир художественных возможностей музыкального общения людей, но и решает сознательно поставленную задачу эстетического воспитания нового человека.

Музыкальное произведение как драматургическое единство своих трех сторон — тематизма, языка и структуры — обладает возможностью безграничного многообразия в соотношении этих сторон. И все же основной закон музыки как явления именно художественного сознания всегда требует определенной содержательности, преемственности традиций и полноты выражения: музыкальное произведение не может быть эстетически полноценным, если оно не имеет образно-содержательной тематической мысли или если она изложена условным, придуманным музыкальным языком, лишенным корней в музыкальном сознании народа, в истории культуры, или если тематизм не образует структурно оформленного целого, не завершен.

Тематическая содержательность — способность темы формировать в сознании слушателя живой музыкальный образ — это основное требование реалистической музыкальной эстетики всех стилей.

Именно в силу принципиального отрицания художественно-содержательного тематизма в музыке современный модернизм как направление оказывается за пределами эстетически осмысленного искусства.

Образная определенность темы всегда связана с ее конкретным жанровым обликом. Художественно впечатляющая тема не может возникнуть в воображении композитора вне музыкально-жанровых традиций культуры, сформировавшей и воспитавшей его.

Мы говорим сейчас в основном о жанровом облике темы, а не целого произведения, то есть мы имеем в виду тот тип жанровой характеристики музыки, который определяется такими понятиями, как «речитативность», «песенность», «танцевальность» музыкальной темы.

Сами эти понятия, характеризующие тип музыкальной образности, сложились в результате применения музыки в быту, в практической жизни общества — в них запечатлен успешный художественный опыт музицирования

Можно указать на три коренных жанровых типа музыкального тематизма. Два из них являются исторически первичными: танцевальность (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.). Третий тип — ариозная распевность, кантилена — возникает в музыке, в бесконечном многообразии сво-

их проявлений, на основе первых двух и формируется по мере достижения музыкальным искусством своей художественной самостоятельности, независимости от слова и танца; если говорить о профессиональной музыке, то это приблизительно на рубеже строгого стиля и барокко — на рубеже XVI и XVII веков.

Б. Асафьев, впервые поставивший эту проблему в музыковедении, связывает ее с рождением оперы: «Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием революции интонации, ставшей в пении-дыхании независимым искусством-отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера»¹.

Все три типа жанровой характерности тематизма — декламационность, моторность и распевность — являются различными сторонами единого по своей природе музыкального интонирования. Во всех случаях это художественное обращение к слушателю, акт преднамеренного эстетического воздействия на музыкальное сознание аудитории — то ли просто на слушателей, то ли на коллег по исполнению, то ли на танцующих или идущих в марше и т. п.

В народном музыкальном искусстве особенно тесно сплетены первичные жанровые начала тематизма: пение и танец. Синкретически едины они и в профессиональной музыке эпохи средних веков и Раннего Ренессанса, но уже далеко не в такой мере, как в бытовой народной музыке.

Их «расщепление» давно назревает в значительной степени под воздействием художественных требований церковного культа — требований понятности словесного текста для прихожан и аскетической боязни танца. В церковной музыке складывается величественная культура хоровой распевной декламации, а танец остается предметом светского, мирского быта.

Но коренная природа музыки, ее способность художественно организовать движение людей — целых масс — в танце или шествии незримо продолжает развиваться в недрах строгой хоровой декламации. Сама массовость именно хорового исполнения неизбежно требовала определенности метрически тяжелой доли, размеренности ритма голосов, в силу чего стихия моторики все более и более раскрывала себя в декламационном музыкальном искусстве Ренессанса и породила необыкновенное разнообразие жанровых типов многоголосной песенности — именно метрически определенного пения, представляющего собой как бы «синтез» распевной декламации и танцевальной метричности.

¹ Академик Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс, с. 319.

Мы берем слово «синтез» в кавычки, так как в музыкальном искусстве Ренессанса и последующего стиля барокко декламационность и танцевальность не были противоположными друг другу принципами — они имели единый корень и лишь временно обособлялись в интонационной практике церковной хоровой и светской музыки. Поэтому их последующий «синтез» имел характер плодотворного художественного «воссоединения», раскрывшего в музыке богатейшие возможности музыкально-жанрового разнообразия типов тематизма.

Отсюда и начинается история той галереи музыкальных жанров вокальной и инструментальной музыки, которая насчитывает многие десятки частных и общих, малых и крупных, «чистых» и смешанных жанровых типов — от разнообразных танцев, маршей, пасторалей, скерцо, ноктюрнов до виртуозных концертов, различных видов камерной музыки и всего арсенала оперных жанров и форм театральной музыки.

По мере исторического созревания ариозно-распевного, кантиленного начала жанровые типы тематизма все более и более выявляют его в себе или же, наоборот, подчеркивают, заостряют контрастные с ним начала моторности (остинатности) или декламационности (импровизационности); жанры музыкально типизируются, и этот процесс музыкальной типизации глубоко характерен для эпохи барокко.

В романтической музыке XIX века наблюдается дальнейшее обогащение художественной природы музыкальных жанров: они приобретают черты индивидуального своеобразия. Среди двадцати одного фортепианного ноктюрна Шопена нет и двух вполне одинаковых по жанровому типу тематизма, так же и среди пятнадцати опер Римского-Корсакова...

Жанровая сущность тематического материала становится активным компонентом симфонического развития, так как в классическом симфонизме движутся и противопоставляются музыкальные образы индивидуализированных характеров.

В современной реалистической музыке палитра жанровых красок тематизма получает поистине безграничное многообразие. Сама категория стиля становится средством индивидуализации жанрового типа темы и произведения в целом. Таковы интереснейшие искания особенно Прокофьева — в его синтетических произведениях, где контраст индивидуальных образов нередко оформляется путем противопоставления и симфонизированного развития тематики разных «стилей» — в «Александр Невском», в «Воине и мире» и т. д., — что развивает открытия, совершенные Глинкой, его современниками и его школой. Индивидуализируется и национальный жанровый характер музыкальной тематики.

И все же в этом обширном многообразии жанров реалистической музыки нашей эпохи достаточно определенно прощупы-

ваются исконные музыкальные виды тематизма, широко говоря, — танцевальность, декламационность и песенность, выступающие во всем богатстве своих накопленных художественно-исторических связей.

Обрисует более конкретно основной круг понятий, составляющих систему музыкальной логики.

Выше мы отметили, что художественно полноценное произведение любого стиля обладает музыкальным тематизмом, излагается средствами музыкального языка и образует процесс интонационного развития, складывающийся в композиционную структуру (музыкальную форму). Это тематическое развертывание средствами музыкального языка и формообразования можно обобщить в очень широком и содержательном понятии музыкальной драматургии произведения.

Драматургию здесь надо понимать, разумеется, как специфически музыкальный процесс становления художественной мысли, качественно отличный от явлений театра, кино, танца, литературного произведения.

И вместе с тем понятие музыкальной драматургии указывает на глубокие внутренние связи искусства музыки с другими видами искусств, и в первую очередь с танцем и театром, где так же, как в музыке, действие развертывается во времени и каждый раз заново осуществляется живыми исполнителями. Более того, в самом термине «драматургия» отражается исконная природа музыки как искусства действенного, построенного на художественно многообразных, явных и скрытых противоречиях, конфликтах, то есть в глубине своей — драматического. Этот динамический дух музыки просвечивает во всех ее гранях.

В формообразовании (в построении как отдельных тем, так и целого произведения) действуют противоречия структурных функций¹: экспозиционные построения «отрицаются» развивающими, а эти в свою очередь «преодолеваются» обобщающим завершением.

Музыкальное формообразование, даже в сугубо эпических по характеру жанрах, наполнено скрытыми динамическими соотношениями частей. После начального «ядра» темы или ее экспозиции с художественной необходимостью образуется развитие и последующее завершение — слушатель начинает ждать развития и ждать завершения. Появление развивающего раздела и дальнейшее завершение формы дают эстетическое удовлетворение музыкальному сознанию слушателя. Возникает явление, которое

¹ Иногда эти всеобщие структурные функции, на наш взгляд, несколько слишком расширительно называют «логическими». Такова их трактовка в книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (М., 1960).

можно назвать структурным тяготением или устремлением экспозиционного «ядра» к развитию и далее к завершению, — это и есть драматургический процесс интонационного становления музыкальной мысли, складывающийся в художественно оформленную тему и целое произведение.

Но и в музыкальном языке, средствами которого осуществляется этот драматургический процесс тематического развития, присутствует своя действительная система противоречий. В понятии «музыкальный язык» мы различаем две его стороны: чувственно-фоническую (ее можно назвать звуковой фактурой) и логически организующую (здесь ведущая роль принадлежит ладо-гармоническим закономерностям музыки).

Фактура, особенно когда она многоголосна, наглядно раскрывает своеобразную драматургию «соревнования» звучащих голосов — «состяжание» подголосочных вариантов в лице импровизирующих их народных исполнителей, концертная «борьба» солиста и оркестра, ведущей мелодии и «конкурирующих» голосов сопровождения. Вся полифония, как имитационная, так и разнотемная, построена на стремлении каждого голоса к мелодической автономии, к противопоставлению себя другим голосам, а дух полифонии вообще лежит в основе музыкального искусства, в основе интонирования (об этом мы скажем дальше).

Также и в ладо-гармонической организации голосов наблюдаются свои взаимоотрицающие «полярности»: устойчивость утверждает себя в противовес неустойчивости, ладовые функции доминанты и субдоминанты образуют «антагонистическое» противоречие, требующее разрешения в тонике, фонизм диссонанса противостоит консонансу, и т. д.

Таким образом, подводя итоги, можно сказать, что художественное целое, в которое складывается драматургия произведения, насквозь пронизано живым, трепетным становлением музыкальной мысли — развитием из противоречий, в силу чего музыкальное произведение и оказывается способным отобразить в себе вечно развивающуюся действительность.

Раздел I

ДОКЛАССИЧЕСКАЯ ЭПОХА МУЗЫКИ

Глава первая

О ПРОИСХОЖДЕНИИ И СТИЛЕ ДРЕВНЕЙ МУЗЫКИ (принцип остинатности)

Происхождение музыки — это возникновение коренных принципов ее бытия в общественной жизни древнего человечества, это начатки основополагающих специфических законов ее драматургии.

Общие принципы музыкальной драматургии, в проявлениях которой конкретизируются закономерности как тематизма, так и музыкального языка и формообразования, можно определить в виде следующей системы категорий.

За основу средств художественного воплощения драматургического замысла мы принимаем целостное понятие музыкального тематизма. В нем синтезируются музыкальный язык и формообразование, так как тематизм излагается в музыке конкретными средствами музыкального языка и, одновременно, оформляется в определенную структуру — будь то непосредственный носитель тематизма в виде мелодии, завершенная тема или тематическая композиция целого произведения. В тематизме, во всей составляющей его совокупности компонентов, дана звучащая образно-содержательная мысль, а значит, и выразительный, рельефный комплекс средств музыкального языка и, одновременно, энергия саморазвития, образующая форму.

То, что сказано у Б. Асафьева о теме сонатного *allegro* классиков, можно в принципе распространить на художественно полноценный музыкальный тематизм вообще: «Понятие тема — глубоко диалектично. Тема — одновременно и себедовлеющий четкий образ, и динамически «взрывчатый» элемент. Тема — и толчок и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство — рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции — контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя. Тема —

это яркая, находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой»¹.

Мы можем принять обрисованную здесь самоутверждающую сущность тематизма, полную потенциальных возможностей развития, за первый исходный принцип в ряду принципов музыкальной драматургии. Назовем его принципом остинатности — прстейшим законом устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли как непосредственной данности, чреватой, однако, возможностями прорастания.

В сфере музыкального языка принцип остинатности проявляет себя в первую очередь в виде ладо-гармонического утверждения звуковысотного устоя, дающего основание для художественно осмысленного интонирования; в отношении фактуры принцип остинатности подразумевает то первичное явление, которое мы называем «голосом» (как в вокальной, так и в инструментальной музыке), — непосредственную данность единично звучания.

Сфера формообразования выявляет принцип остинатности в виде структурной функции экспонирования — непосредственное изложение темы или тематического материала вообще; в отношении же конкретной формы, в которую воплощается, так сказать, «логически чистое» экспонирование, мы должны говорить о единичном «построении» (в виде отдельного мотива, фразы, предложения, периода и т. д., до всего целого включительно).

Сопоставляя указанные четыре понятия, расположенные парами (для музыкального языка: «устой» — «голос», — и для формообразования: «экспонирование» — «построение»), мы убеждаемся, что только первое из них имеет достаточно определенную музыкальную специфичность. Действительно, такое понятие, как «голос», мы встречали не только в музыке, но и, например, в драме. Тем более, не меньшую роль, чем в музыке, играют в драме, в танце, в литературном произведении понятия «экспонирование» и «построение». Но звуковысотный «устой» — это принадлежность одной лишь музыки, вокруг этого понятия и на его основе концентрируется специфика музыкального искусства — его видовые особенности.

А если категория ладовой звуковысотной устойчивости лежит в основе специфики музыкального языка, то, следовательно, с этой категорией так или иначе должно быть связано историческое происхождение музыки как особого вида искусства.

Мы вынуждены задержаться на этом вопросе.

Что такое лад?

Научно обоснованное определение лада было дано в труде Ю. Н. Тюлина «Учение о гармонии» (1937), где автор опреде-

¹ Академик Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс, с. 121.

ляет лад как «...логически дифференцированную систему объединения тонов на основе их функциональных взаимоотношений»¹.

Нам представляется, что это в принципе правильное определение может получить уточнение, специфически музыкальную конкретизацию за счет введения в определение таких понятий, как «интонирование» и «звуковысотная устойчивость». Определение станет следующим: лад есть система интонируемых музыкальных звуков, основанная на высотной устойчивости.

Важнейшим моментом этой формулировки является указание на звуковысотную устойчивость как на основу лада. Мы подчеркиваем сейчас слово «звуковысотная», так как именно в этом понятии сосредоточена специфика ладовой системы в музыке. Ведь понятие «устойчивость» вообще может быть отнесено и к оркестровым краскам (устойчивый, стабильный тембр), и к голосу певца, и т. п. Ладовую специфику понятие устойчивости приобретает лишь в связи со звуковысотной определенностью музыкальных тонов. Вот почему это понятие и вносится в общее определение лада.

Правда, в нашей лаконичной формулировке остается не до конца раскрытым само понятие «устойчивость», то есть не указано на тот важный момент, что интонируемая ладовая устойчивость является источником звуковысотного притяжения (тяготения). Однако в принципе (а практически и в ряде конкретных стилизованных явлений) можно представить себе ладовую систему, построенную из одних лишь устойчивых тонов, без выявленных тяготений, тогда как лада вне устойчивости быть не может. Поэтому о динамических силах, действующих внутри ладовой системы, не обязательно говорить в общем определении — достаточно указать на основу лада, на высотную устойчивость.

Остановимся на вопросе о происхождении лада.

Ю. Н. Тюлин в указанной работе лишь касается исторических условий возникновения лада в музыкальном искусстве. Глубоко прав автор «Учения о гармонии», когда он отмечает доминирующую роль вокальной музыки в образовании первичных ладов древней музыки.

Вместе с тем в отношении возникновения ладовых устоев можно повторить слова Р. И. Грубера (сказанные в связи с гипотезой происхождения музыки Герберта Спенсера): «Остается загадочным, например, процесс закрепления качественной определенности звуков...»².

Действительно, почему лад как специфическое явление музыкального искусства основывается именно на звуковысотной

¹ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Изд. 2-е, М.—Л., 1939, с. 56.

² Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, М., 1965, с. 44.

устойчивости, почему для него необходима высотная определенность звуков, от которой пошло и мелизматическое, и прочее мелодическое развертывание голосов, а также образование логически дифференцированных гармоний?

Нам представляется (вслед за Р. И. Грубером), что ответ можно найти на пути, предложенном Рихардом Валлашеком¹. Австрийский ученый выдвинул гипотезу, что музыка как вид искусства родилась в связи с танцем и поэтому предпосылкой музыки является ритм. Р. Валлашек подчеркивает коллективность танцев, породивших музыку.

Эта гипотеза опирается на многочисленные факты музыкальных культур народов Африки, Юго-Восточной Азии и других народов, сохранивших очень древние традиции музицирования. Бросается в глаза огромная роль в них ударных инструментов — носителей метро-ритмической подосновы музыки.

Гипотеза эта говорит о той почве, на которой возникла музыка. Но Р. Валлашек еще не дает ответа на наш вопрос: почему необходима была высотная определенность звука? Он лишь подходит к этому вопросу. Развивая гипотезу Р. Валлашека, можно признать вполне естественным, что коллективные усилия людей в первобытном танце были направлены на художественное согласование движений, на создание хотя бы элементарного совпадения метрических акцентов (опор) в одновременности. Это явление следовало бы назвать метрическим «унисоном» или, шире, метро-ритмической «гармонией» движений. Ведь в основе музыкального тематизма (любого вида) лежит специфически художественный принцип эстетической гармонии сочетаемых компонентов. Не случайно в качестве эпиграфа к своей книге «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлин взял замечательные слова Гераклита в интерпретации Царлино: «Гармония может родиться только из вещей различных...»

В образовании метро-ритмической гармонии первобытного танца принимали обязательное участие стуки, звоны, хлопки, выкрики, то есть звуки, без которых, чисто зрительно, согласование движений в танце невозможно. Эстетическая потребность художественного согласования действий в коллективном танце послужила стимулом к согласованию и звуковых проявлений, то есть стимулом к образованию интонационной гармонии голосов, звуковысотной согласованности интонирования, до подлинного унисона включительно. Отсюда и начинается собственно музыкальная интонация, имеющая в основе своей хотя бы один звук устойчивой высоты — музыкальный тон, устой, который и служит элементарным звуковысотным ориентиром для коллективного интонирования.

В пользу нашего варианта гипотезы говорят все те же многочисленные факты старинных музыкальных культур, где чрез-

² Wallaschek R. Anfänge der Tonkunst. Leipzig, 1903.

вычайно велико значение протянутых звуков и остигательно повторяемых — тех первичных статических устоев, вокруг которых организуется музыкальное интонирование.

Против развиваемой гипотезы свидетельствуют, казалось бы, такие факты, как одnogолосное пение, известное с очень древних времен (пение погонщика, пастуха, индивидуальные причитания и т. п.). Ведь изложенная гипотеза предполагает, что музыкальное интонирование возникает в условиях обязательно коллективного интонирования и в своих первичных истоках несет в себе не только метро-ритмическую организованность, но и звуковысотную гармонию разных голосов, гармоническую координацию их. Откуда же возникает одnogолосие?

Видимо, одnogолосное пение складывается как монодическое воспроизведение ранее созданных коллективных музыкальных интонаций. Эти коллективные интонации (еще даже не напевы, а лишь ориентировочные интонации) сами могли быть унисонными — тогда их одnogолосное воспроизведение оказывалось вполне естественным. Но они могли быть и с элементами гетерофонии, с импровизационными подголосками — тогда их одnogолосное воспроизведение становилось монодическим обобщением многоголосия или просто пением одного из подголосков или вариантов интонации (что, кстати говоря, часто наблюдается в практике народного музицирования и до сих пор). Поэтому одnogолосное музыкальное интонирование в своей древнейшей начальной стадии формирования надо рассматривать как производное от коллективного¹.

Отсюда следует: теорию лада в музыке можно строить, исходя из мысли, что в самой основе лада, в его устое скрывается гармонический момент, художественное согласование разных по высоте голосов — это не единичный звук, а в принципе унисон, способный расщепляться и образовывать созвучие.

Иначе говоря, интонационно фиксированный по высоте звук уже обладает элементарной тональностью и способностью вступать в ладовые соотношения с другими звуками, в нем, как в зародыше, заложена возможность и многоголосия, и ладо-функционального многообразия. Он представляет собой элементарное художественное обобщение (а акустически в нем скрыто фактическое многоголосие в виде обертонов, сливающихся в основной тон и делающих его опорой звучания).

Эта мысль открывает путь к объяснению принципиальных отличий между интонированием музыкальным и словесно-речевым. В речи, которая всегда была и остается одnogолосной, нет необходимости для возникновения звуковысотных фик-

¹ Р. Валлашек приходит к безоговорочному выводу о невозможности существования в древнем мире чисто мелодийной музыки («Unmöglichkeit einer rein melodiosen Musik»). Цит. изд., с. VII.

сированных устоев. Даже в так называемых тональных языках, оперирующих повышениями и понижениями высоты как смысловыми категориями, эти высотные процессы подразумевают лишь направление движения голоса (вверх, вниз) с большим или меньшим размахом, с той или иной скоростью, но без образования устоев и без высотной определенности интервалов. В основе лежит глиссандирующее движение, образующее высотное «пятно», а не ступени!

В музыкальном же интонировании (то есть в пении) формирование устоев является эстетически необходимой категорией, так как без фиксации определенной высоты, в сплошном глиссандирующем движении, без образования ступени гаммы (звукоряда), просто физически невозможно привести голоса в художественно-осмысленное гармоническое согласование.

Здесь кроется еще один довод в пользу гипотезы о происхождении музыки в коллективном интонировании — довод от противного: если бы музыка имела своим источником сольное интонирование, словесную речь, то откуда могла бы взяться необходимость фиксированной высоты тона (ступени), которая характеризует специфику музыкального звука? Если бы музыкальная интонация сложилась посредством лишь эмоционального заострения речевой интонации, то она имела бы, вероятно, более широкий размах по диапазону, более яркие динамические контрасты, более резкие различия в ритмических и звуковысотных рисунках своих линий, чем в речи, но она сохранила бы глиссандирующую природу и не имела бы оснований для расчленения на звуковысотные ступени, ей не нужен был бы строй. Например, для колыбельных интонаций нет необходимости в фиксированной высоте звука — здесь нужна лишь монотония повторений, а сами интонации могут быть и глиссандирующими; так же и в причитаниях. Логика подсказывает, что фиксация определенной высоты в музыке связана с художественной необходимостью подстраиваться к другому голосу (сначала к реальному, а далее к воображаемому устою), достигать гармонического звуковысотного согласования с ним, то есть действовать в условиях именно коллективного художественного интонирования. Ведь буквальный перевод слова «интонация» говорит о вхождении голоса «в тон» откуда-то извне.

Таковы наши предположения о реальных эстетических причинах, вызвавших к жизни звуковысотную определенность музыкального тона.

В связи с вышеизложенным поставим вопрос о принципах строения ладовой системы. Мы имеем в виду не только те принципы образования (точнее, формирования) конкретных ладов древности, о которых пишет Ю. Н. Тюлин в третьей главе кни-

ги, но и более широкие принципы ладообразования в музыкальных стилях целых эпох.

Ю. Н. Тюлин указывает на три изначальных принципа формирования ладов: 1) секундовое (мелизматическое) обрастание данного тона, 2) «нащупывание» другого ладового устоя за пределами секунды и 3) мелодическое заполнение образовавшегося интервала.

Нам представляется, что здесь речь идет скорее о принципах образования не ладов, а конкретных мелодических попевок (звукового «материала»), каковы, разумеется, возникают не «вне лада», а «в ладу», причем историческое формирование этих попевок одновременно является также формированием и самих ладов. Но каковы же общие, основополагающие принципы ладов, принципы их структуры как целостной художественной системы?

Наши наблюдения подсказывают мысль, что в истории музыки, взятой в мировом масштабе (включая и народное, и профессиональное искусство), следует видеть целый ряд основных принципов ладовых структур. Первому из них, логически и исторически исходному, можно присвоить наименование принципа ладовой остинатности.

Этот принцип мы считаем основным в том смысле, что он лежит в основе коренных, стилистически ведущих ладовых структур, на базе которых вырастают дальнейшие производные образования или частные случаи.

Ладовую остинатность следует признать логически первичным, элементарнейшим принципом, непосредственно присутствующим в изначальном художественном акте устойчивого интонирования звука. Фиксирование определенной высоты, превращение ее в ступень и возможное неоднократное возвращение, «притяжение» голосов к этому ладовому устою из неустойчивой сферы «опевающих», нестабильных глissандирующих звуков — вот наиболее типичное проявление принципа ладовой остинатности.

Нетрудно заметить, что наш принцип остинатности в подобной своей простейшей форме почти полностью совпадает с принципом «секундового мелизматического обрастания» тона, выдвинутым Ю. Н. Тюлиным. Это совпадение (и вместе с тем принципиальное различие) станет наглядным, если мы процитируем соответствующее место из книги Ю. Н. Тюлина, где дана превосходная характеристика «мелизматического» принципа древней музыки: «Наиболее примитивное песенное творчество основано именно на таком мелизматическом секундовом обрастании начального тона, который играет роль выдержанного уровня звуковысотных интонаций, т. е. по существу — тоники лада... Интонационная ориентировка направлена на выбранный основной тон, в котором исполнитель ищет спасения от звуковой анархии (проявление потребности в организации). Отсюда-то и

возникает первоначальная функциональная связь — зависимость тонов, первоначальный вид ладового тяготения»¹.

Различия в принципах «остинатности» и «мелизматике» состоят в том, что Ю. Н. Тюлин делает акцент на мелодической активности голоса, на неустойчивой периферии ладового организма, тогда как в принципе остинатности мы выделяем его тоникальность, его определяющую стабильность, способную ограничиться даже одним высотно фиксированным звуком или одним созвучием. Мы говорим об «опевающих» звуках лишь как о возможных, но в принципе не необходимых для образования остинатной ладовой системы. Кроме того, опять-таки в принципе мы не ограничиваем остинатное опевание (если оно возникает) рамками секундowego сопряжения — здесь возможны любые интервалы.

Таким образом, принцип остинатности понимается нами как обобщающая категория, допускающая проявления этого принципа в любых интервальных и фактурных условиях, до многоголосия включительно.

Нам представляется, что назрела необходимость в новом теоретическом понятии: остинатные ладовые функции, характеризующие прямое, однозначное соотношение неустоя и устоя без внутренней дифференциации в сфере неустойчивости. В этом плане остинатная «тоническая» функция оказывается статичной по природе, принципиально элементарной в сравнении, например, с тоникой централизованного мажора или минора. Неустойчивая же остинатная функция выступает в виде «интегральной» неустойчивости «вообще», устремленной к остинатному устою. Проявления остинатных ладовых функций и образуют остинатные ладовые структуры.

Остановимся на действии принципа остинатности в области фактуры.

Мы отметили выше, что первичное проявление этого принципа — это голос, непосредственная данность интонирования. Именно голос человеческий подстраивается к звуковысотному устою, образуя элементарнейшую ладовую первосистему музыкального интонирования. Для музыкальных инструментов первобытной эпохи подобное звуковысотное подстраивание было совершенно недоступным технически — инструменты выполняли лишь метро-ритмическую функцию. Поэтому историческое первородство в музыкальном искусстве принадлежит вокальному интонированию.

Пение человека одногласно по своей фактуре, в силу чего элементарнейшим проявлением первичного принципа остинатности в области фактуры является одногласие. Однако это

¹ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии, с. 61.

одноголосие — не сольное, но хоровое, оно формируется в коллективном интонировании. Один голос подстраивается к другому (или к другим) в унисон или в какой-либо другой консонирующий интервал для параллельного, «ленточного» движения, то есть образует элементарнейшую форму гетерофонии, где господствует параллельное движение. Ее и следует признать исторически и логически первичным типом фактуры, исходным видом многоголосия.

Так же, как в области лада, мы не должны ограничивать понимание фактурного принципа оstinатности его лишь «чистыми», первичными проявлениями. Он продолжает жить и действовать и до наших дней, проявляя себя в недрах существенно иных форм многоголосия. А иногда фактурная оstinатность (то есть параллелистическая подголосочная гетерофония) воскресает и в самостоятельном виде, особенно в современной музыке, тяготеющей к воспроизведению народных и старинных видов многоголосия (например, у Дебюсси, Стравинского, А. Хачатуряна), у грузинских советских композиторов и многих других, в значительной степени под влиянием творческих открытий, сделанных в этой области Мусоргским и Римским-Корсаковым¹.

Подобный обобщенный подход к фактурной оstinатности вынуждает нас рассмотреть вопрос о фактурных функциях в применении к подголосочной гетерофонии.

Подобно тому как оstinатный устой в ладовой системе является функциональной опорой, сочетание голосов в подголосочной гетерофонии тоже имеет опорный голос. Как правило, это нижний из голосов. Позже, в эпоху средних веков и Ренессанса, по мере развития полифонии опорным голосом мог становиться и тенор. Партия этого голоса имела значение *cantus firmus*, то есть опорного напева — темы. Подголоски или мелодические дублировки тематического голоса лишь «примыкали» к нему, «вторили» ему. Между подголосками и опорным голо-

¹ Вопрос о гетерофонном складе многоголосия как самостоятельном типе фактуры, характерном для народной музыки, стал разрабатываться только в нашем веке. Впервые он был поднят Г. Адлером в его статье: Adler G. *Über Heterophonie*. Leipzig, Peters Jahrbuch, 1908. Далее, развернутое теоретическое рассмотрение гетерофонии в русской народной музыке (под названием «подголосочного склада») дано в работах: Скребков С. Полифонический анализ М., 1940 и Скребков С. Учебник полифонии. М.—Л., 1951. Очень полно и систематично изложен вопрос специально о простейших формах подголосочной гетерофонии (под названием «многоголосные мелодии») на примерах из музыки Римского-Корсакова в кн.: Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961. Вообще в настоящее время можно насчитать уже несколько десятков работ, рассматривающих особенности гетерофонного склада.

От редактора. Автор не упомянул здесь о трудах: Мельгунов Ю. Н. Русские песни... М.—Спб., 1879—1885 и Гарбузов Н. А. О многоголосии русской народной песни. М.—Л., 1939, — исследовавших вопрос о подголосочности.

сом устанавливалось соотношение по вертикали, вполне аналогичное тому соотношению, которое было свойственно неустою и устою в остинатно сформированном ладу. Здесь, в подголосочной фактуре, подобно остинатному устою лада, мог быть лишь одногласный опорный напев, даже без подголосков, но подголоски без *santus firmus* возникнуть не могли (он должен был существовать хотя бы в воображении поющего).

Таким образом, мы можем говорить об остинатных функциях голосов в подголосочно-гетерофонной фактуре: один из голосов (или хоровая группа) берет на себя значение опоры (как бы остинатного фактурного тематического «устоя»), а другие «подпевают», играют роль подголосков, «ответвляются» от него, но тут же (подобно неустоям) притягиваются к нему, интонационно «вливаются» в него.

Эти две фактурные остинатные функции голосов (остиратно-опорная и остиратно-сопровождающая) свойственны не одной лишь подголосочной гетерофонии — в ней они раскрываются в своей «чистой», специфической форме. В той или иной мере они сохраняются внутри и всех других типов фактуры. Так, в группе сопровождающих голосов гомофонной музыки (начиная, например, с XVII века) есть опорный бас (*continuo*), поверх которого надстраиваются гармонические голоса (сопровождающие, как правило, средние), функционально подчиненные ему, — такова классическая техника «цифрованного баса», продержавшаяся до конца XVII века, а в учебной практике — и до наших дней. Этот принцип опорного гармонического баса присущ всем, даже самым сложным видам гомофонии.

Труднее подметить проявление остинатных фактурных функций внутри полифонического склада, особенно имитационного, так как именно имитационная полифония эпохи Ренессанса объявила непримиримую войну средневековой гетерофонной скованности голосов (с ее параллелизмами октав и квинт) за мелодическую свободу, равноправие и самостоятельность голосов фактуры. Однако и в полифонических произведениях, даже в самых ярко имитационных, нижний голос почти всегда имеет значение гармонической опоры и по существу происходит от басового *santus firmus* гетерофонного склада.

Обобщая все вышеизложенное, мы должны признать существование остинатных фактурных функций в широком смысле слова как проявление общего принципа остинатности в условиях фактуры любого типа.

Аналогичные проявления остинатности как всеобщего принципа обнаруживаются и в сфере формообразования.

В числе специфических принципов структурной логики остинатность выступает в экспозиционном изложении тематического материала.

Не случайно именно начальное изложение темы становится «образцом» для варьирования в циклах вариаций. Первый структурно оформленный показ темы всегда служит «ориентиром», своеобразной «опорой» (или остигнатым «устоем») для восприятия формы произведения в целом. Начальное построение темы играет роль «ядра», «вокруг» которого (а точнее говоря — в след за которым) накапливается система развивающихся (и в этом смысле подчиненных «ядру») построений, образующих в целом тему.

Однако тема для вариаций (как и «ядро» внутри темы) представляет собой случай далеко не «чистого» проявления принципа остигнаты в формообразовании — в этих примерах мы имеем дело с экспозиционным изложением, противостоящим идущему далее развитию, которое, хотя и подчинено «ядру» или «начальной теме», но обладает уже и относительной самостоятельностью. «Чистым» видом экспозиционности мог быть случай, где весь музыкальный смысл сконцентрирован в экспонируемом тематическом материале, а для последующего его развития не было бы художественной необходимости — оно могло бы возникать, но в необязательном порядке.

Таково положение дела в куплетной форме, где первый куплет является музыкальной «темой» цикла, но одновременно, с музыкальной точки зрения, песня может ограничиться и единственным куплетом, что мы довольно часто наблюдаем, например, в обработках Балакирева, Римского-Корсакова и других композиторов.

Еще более элементарным проявлением «чистой» экспозиционности надо признать остигнатыю повторность в музыке первобытных танцев и песен.

Вообще в том построении, которое предназначено для повторения (в основном точного, но допускающего вариантность), заложена функция остигнаты экспонирования. Остигнаты экспонирование — это «устойчивая» функция остигнаты в формообразовании. Какова же сопутствующая ей «неустойчивость»?

Аналогом остигнаты ладовой неустойчивости, подобно дублирующим голосам в подголосочной гетерофонии, являются повторения (точные или варианты).

Таким образом, мы должны говорить об остигнаты функциях построений в формообразовании и различать среди них две противоположные: остигнаты экспозиционность (изложение начального построения, допускающего после себя только повторения — «самоповторы», хотя и с возможной вариантностью) и собственно остигнатыю повторность. Иначе говоря: основную остигнаты функцию изложения и производную от нее остигнатыю функцию периодичности.

До сих пор, говоря об остигатном формообразовании, мы рассматривали его структурную логику движения во времени — форму как процесс — и поэтому искали определение остигатных функций построений в этом процессе. Но музыкальная форма произведения является и «кристаллом» — конкретной формой целого.

Характерной остигатной музыкальной формой, как отмечалось выше, является куплетная, пожалуй, наиболее древняя, исторически и логически первичная в музыкальном искусстве, когда оно еще не обособилось от других искусств — от танца и поэзии.

Куплетная форма, как и всякая форма художественного произведения, обладает (и не может не обладать!) структурной завершенностью — иначе произведение было бы эстетически неполноценным. Но число куплетов в куплетной форме, как мы знаем, неопределенно — возможен случай даже одного куплета, когда музыкальная форма не обнаруживает своей куплетной природы, а только ее подразумевает как определенную возможность. И все же в каждом конкретном куплетном произведении, при любом числе куплетов, наступает завершение — иначе говоря, произведение заканчивается, а не «прекращается».

Какие силы формообразования создают это завершение в остигатной куплетной форме? Практика массового музицирования, в котором куплетная форма играет огромную роль и до наших дней, ясно показывает, что завершение осуществляется исполнителскими средствами за счет использования тех возможностей варьирования (вариантности), которые в принципе свойственны остигатной повторности, например: путем простого замедления (а иногда и ускорения) последнего куплета, как это обычно делается в массовых танцах.

Вариантность, то есть изменение, различие с предыдущими куплетами, выполняет объединяющую роль, противостоящую отчужденности куплетов, и замыкает форму — последний куплет приобретает значение структурного «каданса».

Здесь проявляется один из очень общих принципов музыкального формообразования, сформулированный еще Г. Риманом: тематическое сходство членит, различие объединяет.

Действие этого тематического принципа, несомненно, ограничено определенными условиями в музыке. Так, при «микроскопических» масштабах построений, лишенных тематической индивидуальности (например, в трели или в быстрой остигатной фигурации), именно сходство малых интонационных ячеек создает объединение, то есть принцип Г. Римана переходит в свою противоположность. Аналогично этому и при «космических» масштабах частей (например, в случае исполнения на концерте двух произведений различных авторов) различие стилей ведет

к естественному отчленению одного произведения от другого — принцип Г. Римана тоже оборачивается своей противоположностью.

Мы сейчас взяли крайние случаи — предельно малые и предельно большие масштабы. В «середине» же, то есть в масштабах фраз, предложений, периодов, простых и сложных музыкальных форм, общая структурно-тематическая закономерность, установленная Г. Риманом, действует широко и определенно. Проявляется она и в куплетной форме.

Таким образом, мы должны видеть в куплетной форме ее три раздела:

1) начальный куплет, играющий экспозиционную роль в форме;

2) дальнейшие куплеты (за исключением последнего) — «серединный раздел»;

3) завершающий куплет, обладающий некоторыми элементами новизны и в силу этого закругляющий форму.

Мы берем термин «серединный раздел» в кавычки, так как его смысл весьма далек от того, что наблюдается в развивающей (тем более — разработочной) средней части трехчастной формы классической музыки.

«Серединные» куплеты оstinатной куплетной формы не обладают функцией развития — они лишь в виде глубоко скрытой возможности несут ее в себе, и эта возможность превращается в действительность на значительно более высоком уровне исторического развития музыкального мышления — в музыке Ренессанса и последующих стилей. В пределах старинной оstinатной куплетной формы нет какой-либо особенной цезуры между первым и вторым куплетами — она такова же, как и между всеми остальными куплетами. Также и на границе между предпоследним и последним куплетами не ставится указателя: «итак, мы переходим к последнему куплету!» Завершающая форму роль последнего куплета обнаруживается только к его концу, а начинается он как «рядовое» явление. Следовательно, природа формобразования в куплетной форме предельно элементарна — «линейна» — как цепочка одинаковых бус, как архитектурный орнамент — с монотонно повторяющимся рисунком.

И только взгляд на оstinатную куплетную форму в ее художественной целостности, как бы со стороны, позволяет обнаружить в ней три элементарных структурных раздела — говоря просто: начало, середину и конец. Сами же исполнители, особенно если они являются одновременно участниками танца, хоровода, шествия, живут моментом интонирования — для них каждый куплет является как бы непрестанно «первым», они оstinатно пребывают в одном образном состоянии. Здесь вполне уместна аналогия с танцевальным хождением по кругу, где каждый куплет представляет собой еще и еще одну и ту же экспозицию.

В этой монотонной периодичности первобытного круговращения и выявляется о с т и н а т н ы й принцип музыкального формообразования. В ней с особенной определенностью прощупываются исконные связи музыкального искусства с танцем.

Итак, мы обнаруживаем поразительные аналогии, параллели между различными сторонами музыкального интонирования — между остинатной ладовой структурой, подголосочно-гетерофонным складом и остинатной куплетной формой. Но аналогии ли это? И так ли уж различны остинатный лад, гетерофонная фактура и куплетная форма?

Нам представляется, что в живом первобытном интонировании музыки эти три стороны составляли одно — они еще не были тремя разными сторонами интонации — это был единый акт в п е в а н и я в ладовый устой, в х о ж д е н и я в устой того напева, который звучит в голосе партнера по ансамблю, еще и еще одно воспронизведение этого звучащего в памяти опеваемого устоя — куплета.

Обращает на себя внимание тот факт, что огромное количество известных науке первобытных напевов являются монотоникальными, то есть обладают одним неизменно воссоздающимся звуковысотным устоем — они остинаты по своему ладовому строению. Также и в отношении своей фактуры они принципиально гетерофонны. Важно отметить, что все примеры имитаций, обнаруживающихся в этих образцах, оказываются имитациями в п р и м у, то есть остинатно интонируют все тот же самый устой. Более того, все имитации представляют собой б е с к о н е ч н ы е к а н о н ы, то есть повторяют в виде куплетов один и тот же напев с одной и той же устойчивой опорной высотой. Таков, например, и широко известный средневековый двойной бесконечный «Летний канон» (его запись датируют серединой XIII века), элементарно остинатный по ладовой структуре, гетерофонный по складу и куплетный по форме. Все имитации — только в приму.

Имитационная полифония Высокого Ренессанса, резко противопоставившая свой стиль свободного, мелодически самостоятельного голосоведения средневековой гетерофонной скованности голосов, сразу же вступила на путь по преимуществу кварто-квинтовой имитации, что и поколебало вековые ладовые устои монотоникальной остинатности, раскрепостило голоса и открыло путь для художественных сил развития в формообразовании.

Многоголосное музыкальное интонирование из «линейного», «плоскостного» стало «объемным», перестроилась его ладовая природа и принципы формообразования — музыка получила эстетические права на самостоятельность как особый вид искусства, уже уходящий из подчинения танцу и слову.

Но этой революции музыкального стиля предшествовала длительная полоса упорных исканий Раннего Ренессанса, уже ясно осознающего, что его музыкальное искусство стало базироваться на новом принципе — мы назовем его принципом переменности.

Глава вторая

О СТИЛЕ РАННЕГО РЕНЕССАНСА

(первичные проявления принципа переменности)

Рассмотрим другой принцип музыкальной драматургии, в некотором смысле противоположный остинатности. Его можно назвать принципом переменности.

Вспомним цитированное выше положение Б. Асафьева о диалектичности темы, в котором наряду с самоутверждающей (в нашей терминологии — остинатной) природой темы отмечается ее противоположная «способность к различнейшим метаморфозам». Именно этот полюс множественности, тематического многообразия в драматургии музыкального произведения мы и называем принципом переменности.

Процесс тематических преобразований, даже при резких контрастах, в художественно полноценном произведении всегда заключает в себе внутреннее единство — иначе мы имели бы дело не с художественным многообразием, а с пестротой, разорванностью, эклектикой. А это значит, что драматургической переменности предшествует остинатность, она сохраняется в основе этой переменности. И действительно, каждая новая тема в произведении, новое тематическое построение любого масштаба не только противопоставляет себя предыдущему, «отрицает» его, образуя процесс переменного формообразования, но и утверждает свою преемственность от предыдущей темы, свое родство с ней — здесь возникает новое, но в принципе остинатное самоутверждение контрастирующей темы. В этом смысле переменность надо понимать как множественность проявлений все той же остинатности.

Начнем рассмотрение этих многогранных проявлений принципа переменности с области лада.

В сравнении с остинатностью принцип переменности соответствует качественно новой, логически и исторически более высокой ступени ладообразования. Переменная ладовая структура заключает в себе не единичный звуковысотный устой, как при остинатности, а целую систему устоев, то есть она обладает не элементарной, а сложной дифференцированностью ладовых функций.

Принцип переменности, в отличие от остинатности, подразумевает, что сама ладовая устойчивость приобрела многознач-

ность, дифференцированность, она рассредоточилась по многим ступеням, и эти различные устойчивые ступени вступили в определенные интервальные соотношения.

Наиболее типичным проявлением принципа переменности можно считать так называемые «переменные» лады народной и старинной музыки. В данном случае понятие переменности близко к тому, которое было сформулировано Б. Яворским, а именно: в ладу сосуществуют несколько равноценных ладовых устоев, не исключających, а дополняющих друг друга. Подобные переменные лады называют иногда «модальными» в связи с тем, что этот тип ладовой структуры был характерным для музыки средних веков с ее системой переменных ладовых «модусов».

В ладах, построенных на принципе переменности, проявления остинатности не исчезают, как вообще не исчезают более ранние художественные принципы в последующих исторических образованиях, но им отводится теперь скрытая роль — каждый из устоев переменного лада может «опеваться» своими неустойчивыми звуками, превращающими его в местный остинатный устой лада. Кроме того, само функциональное соотношение устоев в переменном ладу лишь в идеале должно мыслиться как совершенно равноправное — на практике, несомненно, возникает то или иное неравновесие устоев, изменчивость их значения. Например, из двух устоев один может занять относительно господствующее положение, а другой в этом случае приобретает смысл «спутника» — возникнет структура «остинатного» лада, но на дифференцированной переменной основе. Такова, например, ладовая система в быльце «О птицах» (из сборника Лядова), которую рассматривает Ю. Н. Тюлин в своей книге¹:



По мнению Ю. Н. Тюлина, эта мелодия обладает единственной тоникальной ступенью — звуком *ля*, мелодически окруженным сверху и снизу.

Приоритет звука *ля* здесь вряд ли может вызвать сомнение, в особенности в силу метро-ритмического «веса» этого звука. Вместе с тем задержка мелодии на *соль* свидетельствует об относительной тоникальности и этой ступени, пусть менее выраженной, чем в звуке *ля*, но несомненно указывающей на присутствие принципа ладовой переменности внутри в основном остинатной структуры лада.

В этой связи возникает необходимость введения нового теоретического понятия переменных ладовых функций, ко-

¹ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии, с. 61.

торое характеризовало бы взаимосвязь и соотношение ступеней в «переменном» ладу. Сразу же оговоримся, что в данном случае предлагаемое понятие переменных ладовых функций очень родственно, но не совпадает с понятием переменных гармонических функций, теория которых разработана Ю. Н. Тюлиным и изложена в седьмой главе его книги «Учение о гармонии». Переменные функции Ю. Н. Тюлина определяются в границах централизованного мажорного и минорного лада, где они играют подчиненную роль. Мы же говорим о переменных ладовых функциях в переменном ладу, для которого эти функции являются основополагающими и существующими еще до образования динамически централизованной системы мажора и минора. Во избежание терминологических недоразумений мы закрепляем за указанными нами переменными функциями прилагательное «ладовые», в отличие от понятия и термина, введенного Ю. Тюлиным, — «гармонические» переменные функции.

Переменные ладовые функции, несомненно, значительно многообразнее, чем оstinатные, так как для них характерно сочетание многих устоев, причем каждый из устоев в свою очередь (что отмечалось выше) может стать местным центром оstinатного «окружения». Специфика переменных ладовых функций — в соотношении относительно равноценных устоев. Поэтому именно переменные ладовые функции следует считать «прародителем» модуляции в музыке, то есть перехода в равноценную по своей устойчивости тональность. Отклонение же (как переход в неустойчивую, подчиненную тональность) надо связывать с проявлениями, широко говоря, оstinатных функций.

Итак, природа переменных функций раскрывается в движении, в смене звуковысотных устоев, в образовании определенных интервальных отношений между разными устоями. В этом мелодическом процессе переменного высотного смещения устоев есть две стороны: во-первых направление движения высотных устоев мелодической линии вверх или вниз и, во-вторых, конкретная интервалика перемещения. Таким образом, переменные функции имеют свою линейную сторону и интервальную; говоря иначе, они несут в себе мелодические и гармонические связи устоев.

В ладовой структуре, построенной на принципе переменности, уже различаются между собой линейно-мелодическое и высотно-гармоническое соотношения ступеней, тогда как в оstinатном ладу этого еще не было. «Вхождение» голоса в оstinатный устой сверху или снизу, несомненно, могло иметь различный логический смысл, но множество образцов древней музыки свидетельствует в пользу того, что оstinатный устой обычно располагался внизу и в интонировании господствовало одностороннее нисходящее движение из высотно неопределенной неустойчивости.

В древнейших формах переменного лада также можно заметить тенденцию к нисходящему движению, оставшемуся от предыдущей стадии остигатного ладового мышления. Например, во многих народных причитаниях и в наиболее архаичных по стилю песнопениях (очень сходных с причитаниями) так называемого «третьего голоса» знаменного распева¹ смещение переменных устоев делается на малую терцию вниз — заключительный устой лежит малой терцией ниже, чем начальный.

Однако развитая, высотно упорядоченная мелодика переменного ладообразования включает в себя уже и нисходящие и восходящие ходы голоса. Следовательно, линейная логика мелодии — ее звуковысотная линия — обособляет свой смысл от логики собственно интервальной. Поэтому мы вправе говорить о линейных переменных функциях и об интервальных переменных функциях. Первые связывают ступени направлением мелодического движения, а вторые — конкретной величиной интервала.

Вместе с тем мы должны признать, что это разделение линейной и интервальной сторон переменного ладообразования очень относительно. Может быть, правильнее было бы сказать, что оно лишь наметилось в тематизме переменных ладов, так как именно слитность этих двух сторон интонирования в огромной мере характерна для переменного ладообразования многих старинных народных и профессиональных культур, опирающихся на принцип переменности.

В самом деле, поставим следующий принципиальный вопрос: какая сила связывает в ладовое единство все подчас многочисленные устои одноголосного ладо-переменного напева, не имеющего динамически-централизованной тоники? Основой ладового единства является здесь стабильный звукоряд, по которому перемещаются устои переменного лада.

Целые музыкальные культуры групп народов строят свое музыкальное интонирование (по принципам ладообразования — переменное) на строго определенных звукорядах. Такова пентатоника, такова квартовая диатоника народов Ближнего Востока, античности и Руси, такова квинтовая «модальная» диатоника западноевропейского средневековья и Ренессанса.

Рассмотрим в кратких чертах квартовую диатонику знаменного распева как пример слиянности линейных и интервальных переменных ладовых функций.

Знаменный распев на Руси представлял собой обширную систему одноголосных песнопений, предназначенную для исполнения хором во время православной церковной службы. Все напевы строились на основе так называемого «обиходного» зву-

¹ Теория гласов знаменного распева изложена С. С. Скребковым в кн.: Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. — Прим. ред.

коряда, имеющего диатоническую квартовую структуру, где ступени на расстоянии кварты являются носителями одной ладовой функции:



Этот звукоряд, как и подобные ему другие неоктавные звукоряды, характеризуется изначальным неразрывным единством ладовых функций ступеней и мелодического рисунка напева: при движении мелодии вверх образуются бемольные, субдоминантовые звуки, при движении вниз — наоборот, диэзные, доминантовые ступени. Ступени на расстоянии квинты в этом звукоряде имеют разные ладовые функции. Например, если признать тониками квартовые звуки начиная со звука *соль* малой октавы (далее *до*, *фа*, *си-бемоль* первой октавы), то *ре* первой октавы будет принадлежать к субдоминанте (вторая ступень от тоники *до*, тяготеющая вниз), а квинтой выше *ля* первой октавы уже оказывается доминантовым вводным тоном в новую тонику *си-бемоль*. Таким образом, даже консонирующее трезвучие и составляющие его интервалы терции и квинты в этом звукоряде (например, *ре — фа — ля*) становятся функционально неоднородными (октавы здесь также не тождественны по функции). Как очевидно, «обиходный» звукоряд самим своим переменным квартовым строением предназначен главным образом для одноголосного или гетерофонного мелодического стиля, ибо гармоническая вертикаль в нем наполнена активными линейными переменными функциями.

На основе этого единственного звукоряда, ставящего очень определенные, можно сказать, даже стандартные ладо-функциональные условия для мелодики, происходит развертывание знаменных напевов весьма различных жанров, различного содержания, различных музыкальных форм. Следовательно, ладовая структура в музыке знаменного распева имеет предельно общий драматургический смысл. Лад здесь, в сущности говоря, всего лишь интонационный ориентир для напевов, которые во многом импровизировались, опираясь на строго стабильный звукоряд.

Сходное функционирование переменных ладов мы находим как в пентатонических культурах, так и в квинтовой диатонике европейского средневековья.

Итак, мы видим в переменных ладовых формах лишь намечающееся различие между линейной и интервальной сторонами переменных ладовых функций. В свою очередь внутри линейных