

Скребкова-Филатова Марина Сергеевна
mserg1958@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки историко-
теоретического факультета Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Prof. Marina S. Skrebkova-Filatova, D.A.
mserg1958@mail.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Division of Music Theory

Теория исторической эволюции музыкальных стилей С. С. Скребкова и современность

Аннотация

Статья посвящена монографии профессора С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей». В ней рассмотрены логические основы исторической эволюции музыкального искусства в Европе от древности до середины XX века. Выдвинутые автором книги принципы оstinatности, переменности и централизующего единства исследованы на гигантском музыкальном материале, охватывающем многие столетия.

Ключевые слова

музыкальный стиль, художественные принципы, оstinatность, переменность, централизующее единство, тематизм, музыкальный язык, музыкальная форма

Sergey Skrebkov's Theory of the Historical Evolution of Musical Styles in Today's Context

Abstract

The article is dedicated to Prof. Skrebkov's monograph *The Aesthetical Principles of Musical Styles* ('Khudozhestvenniye printsipi muzikal'nikh stiley'). The logical grounds of historical evolution of the art of music in Europe have been viewed from the old times until the middle of the 20th century. The principles of ostinato, interchangeability of modal functions and their unifying commonness, introduced by the author of the book, have been explored on the basis of a colossal volume of musical material, which embraces many centuries.

Keywords

aesthetical principles, musical style, principles of ostinato, interchangeability of modal functions and their unifying commonness, thematic content, musical language, musical form

Монография «Художественные принципы музыкальных стилей» была опубликована в 1973 году, через шесть лет после смерти автора, выдающегося отечественного учёного Сергея Сергеевича Скребкова [6]. В этом фундаментальном труде обобщены результаты многолетнего научного творчества исследователя. Концепционное ядро книги существовало ещё в докторской диссертации Скребкова «Принципы музыкальной формы в их историческом развитии», защищённой в 1945 году [4].

Глубокая историческая база монографии, неразрывно связанная с теоретическими, эстетическими и аналитическими аспектами, опирается на гигантский по масштабу музыкальный материал: от источников Древности вплоть до середины XX века. Эволюция мышления в европейской музыке представлена как ряд конкретных эпох, или «ступеней», которые являются **музыкальными стилями** и строятся на основе **определённых художественных принципов**.

Главная идея учёного заключается в том, что «проблема исторической преемственности, животворных художественных традиций народного и классического музыкального искусства может решаться только на основе всеобщей логики. Если бы не было этих универсальных законов музыкального мышления, мы не могли бы понимать искусство наших далёких предков, наших собратьев иных национальных культур и стилей» [6, 12].

Каждая эпоха, как показано в книге, характеризуется специфическими чертами, присущими ей, и определяется общественно-историческим предназначением музыки, влияя на её художественные особенности. И, одновременно с этим, важнейшей основой эволюции является преемственность нарождающихся стилей. Эволюция имеет поступательный характер развития, приводящий ко всё большему богатству музыкального искусства, которое осваивает новые рубежи и обобщает ценнейшие завоевания прошлого.

Профессор Скребков неоднократно подчёркивает необходимость сочетания двух научных подходов — логического и исторического — при исследовании закономерностей музыкального произведения. Логический (или собственно теоретический) подход раскрывает в произведении три его стороны. Это музыкальный тематизм, в основе которого лежит звучащая музыкально-образная мысль; тематизм воплощён музыкальным языком, обладающим фактурной и ладогармонической организацией ткани. Наконец, музыкальное произведение представляет собой «процесс художественно завершённого интонационного развития, складывающегося в музыкальные формы» [6, 13], и в целом, как пишет автор, «тематическое развёртывание средствами музыкального языка и формообразования можно обобщить в очень широком и содержательном понятии музыкальной драматургии произведения» [6, 20].

Исторический подход указывает на эволюцию художественных принципов, на место и значение того или иного произведения в этом процессе. В монографии намечено не менее пяти основных стилистических эпох. Древнейшая — от происхождения музыки до предренессансной эпохи (заканчивая XII столетием). Далее следует эпоха Возрождения (XIII–XVI века), состоящая из периодов Раннего и Высокого Ренессанса. Последующая эпоха становления и зрелости классического стиля включает барокко и классицизм (XVII–XVIII века) и переходит к стилю романтизма XIX века, когда мировое значение приобрела русская музыка. Конец XIX и первая половина XX века названа учёным эпохой современности.

Любая эпоха формирует определённый стиль на основе художественного принципа, в котором объединены основные аспекты музыкального произведения: тематизм, музыкальный язык и музыкальная форма. Автор на протяжении всей монографии анализирует процесс раскрытия этих сторон в различные стилистические эпохи, выдвигая три художественных принципа, которые эволюционируют от эпохи к эпохе. Учёный

присваивает этим принципам названия: **остинатность, переменность, централизующее единство.**

Принцип **остинатности** определяется автором как основополагающее для древнейшей эпохи. Его основой является стремление к устойчивости. Для *ладового строения* мелодии это выражено в тяготении неустойчивых звуков к одному определённом тону-устою. Аналогичный процесс происходит и в *музыкальной фактуре*: унисон расщепляется на подголоски, которые вновь тяготеют к слиянию в унисон. Остинатность в музыкальной структуре находит отражение в *куплетной форме*, которая имеет лишь экспозиционную функцию, и многократные повторы куплета, не развивая форму, подчёркивают остинатную суть этой структуры.

Принцип **переменности**, развившийся в эпоху Возрождения, значительно сложнее. На примерах произведений Гийома де Машо и Франческо Ландино, а позднее — Жоскена Дебре, Джованни Палестрины и Орландо Лассо в книге показано зарождение и развитие переменных *ладовых функций* в средневековых ладах, появление предвестников мажора и минора. В *фактуре* принцип переменности выступает как переход от древней гетерофонии к стреттно-имитационной полифонии и как развитие многоголосия в направлении разнотемности, особенно в вокальной музыке (в разных голосах хора — различные мелодии и тексты). Куплетная форма становится *куплетно-вариационной*, возникают признаки репризы. Новый тип тематизма требует новых средств воплощения — художественные возможности значительно расширяются.

Следующий раздел монографии посвящён эпохам подготовки, становления и зрелости классического стиля, охватывающего эпохи барокко и классицизма и развивающегося на основе принципа **централизующего единства**. «Мы понимаем его как логически более высокую ступень исторического развития музыкального мышления. В принципе централизующего единства дан синтез остинатности и переменности, образующий качественно новую категорию музыкальной логики. Только с установлением этого принципа она смогла стать и стала самостоятельным видом искусства» [6, 112].

Диалектический синтез остинатности и переменности порождает новый тип музыкальной драматургии. Она создаёт динамический центр произведения, к нему стремится движение всей музыкальной мысли. «Остинатность становится динамически напряжённой, чреватой взрывами, а переменность превращается в целеустремлённое драматургическое действие», — пишет автор [6, 113].

В чём выражаются эти процессы? В *тематизме* возникает индивидуализированное сольное интонирование, связанное с оперным жанром. Явление сольности идёт от остинатности, но соотношение рельефа и фона, соло и аккомпанемента есть проявление переменности. Развитие *гомфонной фактуры* также указывает на синтез обоих принципов: центральное положение мелодии-рельефа совмещается с окружающим его фоном.

В области *гармонии* сформирована система мажора и минора: это не просто остинатное утверждение устоя-тоники и не ряд различных переменных тоникальных устоев, а динамический процесс взаимодействия двух неустойчивых функций — S и D. Последующее разрешение этого противоречия происходит в тонике, а шире — в тотальном центре целого.

Музыкальная форма также приобретает свой логический центр, к которому стремится движение, — тематическую репризу: утверждение начальной индивидуализированной темы после развивающего раздела. «Сольная тема, несущая в себе противоречия индивидуального и общего (аккомпанемент), рельеф и фон, потребовала своего концентрированного, репризного утверждения после развивающей разработки» [6, 115].

В течение XVII столетия возникает ряд музыкальных форм, среди которых: контрастно-составная, сложная трёхчастная с контрастирующим трио. Главное заключается в том, что тематические различия, содержащиеся в вариантно-строфических

формах предшествующей эпохи, модифицируются в настоящие тематические контрасты в музыке барокко. Принцип централизующего единства отчётливо прослеживается и в репризах сложных трёхчастных форм, и в устремлённости к последним разделам контрастно-составных форм: это речитатив и ария, прелюдия и fuga. Это прямой путь к рождению новой музыкальной логики.

Завершая раздел о барокко, автор делает важнейший вывод на основе анализов Мессы h-moll и Страстей по Матфею: «Вплотную к симфоническому принципу мышления подошёл величайший гений эпохи Высокого барокко — Иоганн Себастьян Бах» [6, 198].

В главе, посвящённой эпохе зрелого классицизма, учёный рассматривает проявление принципа централизующего единства на примерах творчества Моцарта и Бетховена. Показан решающий перелом к утверждению классического стиля, который особенно рельефно проявился в операх Моцарта. Единение в одновременности самых разных музыкальных образов формируется в ансамблях противоречия благодаря истинной контрастной полифонии, где «за каждой темой стоит самостоятельная образная индивидуальность» [6, 216]. Таковы примеры из «Дон Жуана».

Автор придаёт *музыкальной фактуре* классического стиля колоссальное значение, видя в ней источник множества значительных явлений этой эпохи. На примерах интереснейших сравнительных анализов симфоний g-moll и «Юпитер» Моцарта, далее — Шестой, Двадцать девятой сонат и Девятой симфонии Бетховена С. С. Скребков делает вывод о том, что «процесс симфонического преобразования фактуры художественно и логически обобщает в себе историю музыкального мышления от гетерофонии через имитационную полифонию к развитой гомофонии. На знамени классического стиля написан симфонизм, истоки которого коренятся в драматизме оперного искусства. Мировое открытие, свершённое классическим симфонизмом, состоит в способности индивидуализированного музыкального образа непрерывно перерастать в иную образную индивидуальность, способность постепенно и целенаправленно трансформироваться» [6, 217]. Далее автор раскрывает свою мысль: «Процесс симфонического преобразования фактуры художественно логически обобщает в себе историю музыкального мышления — от гетерофонии, через полифонию, к развитой гомофонии. Художественная логика представляет собой соответственно переработанное отражение исторической действительности» [6, 220]. Наивысшее выражение эти способности находят в музыкальной форме сонатного *allegro*.

Специфика музыкального стиля композиторов-романтиков обрисована учёным как «диалектика интонационных взаимопревращений, способность самих принципов музыкального языка переходить в свою противоположность» [6, 256]. Это перерастания лирического начала в иронически-гротесковое, трансформация в *фактуре* сопровождающих пластов ткани в мелодически-ведущие, рождение рельефного *тематизма* из общих форм движения. Так привычные, общие фактурные рисунки становятся основной неповторимых художественных шедевров — этюдов Шопена, Листа.

В главе, посвящённой Шопену, автор анализирует сам процесс «постепенного вырастания индивидуализированной лирической интонации из эпического пейзажа и постепенного её исчезновения» [6, 267]. Ряд ювелирно тонких анализов мазурок, ноктюрнов, прелюдий полностью подтверждает мысль автора. Особенно интересно описание взаимодействия между фактурой и гармонией: «Прозрачные, вибрирующие краски фактуры материализуются и становятся хроматическими гармониями, а позже они вновь растворяются в фигурациях изложения», — пишет исследователь об этюде C-dur, op. 10 № 1 [6, 285].

Обе главы этого раздела построены учёным на сопоставлении творческих принципов двух «пар» композиторов — Шопена и Глинки, а далее Вагнера и Мусоргского.

Утончённые анализы фортепианных миниатюр Шопена дополняются анализами монументальной драматургии опер Глинки. Идея о рождении лирической драмы из недр эпоса, характерная для романтического стиля, приобретает у Глинки специфические русские черты, влияющие на весь комплекс языка композитора. Они заключаются в том, что в его операх происходит процесс глубокой образной трансформации характеров главных героев — Сусанина, Руслана, Людмилы, в чём выражается принцип централизующего единства. Однако автору книги уже не довелось завершить главу о творчестве Глинки.

Сопоставляя особенности стилей двух гениев второй половины XIX века — Вагнера и Мусоргского, — учёный видит их общность, характерную для стиля позднего романтизма. Она заключается в том, что композиторы разработали возможности многоголосия, в основе которого лежит контрастная полифония, вобравшая в себя предыдущие виды *фактуры*. В *ладогармонической* сфере оба композитора дали новый импульс к развитию принципов оstinатности, переменности, альтерационности, широко раздвигая границы мажора и минора. Указывая на различие гармонического языка Вагнера и Мусоргского, автор делает вывод: «Вагнер развивает традиции немецкого хорального гармонического голосоведения, Мусоргский же идёт от русского подголосочного склада» [6, 325].

Последний раздел монографии «О стиле современной музыки» [6, 396–440] должен был раскрыть основные стилевые тенденции на примерах творчества Стравинского и Прокофьева, однако кончина учёного прервала работу. В книге представлена лишь одна (девятая) глава, в которой исследованы проявления принципа централизующего единства на примере анализов из балета «Весна священная» Стравинского. Очень интересны суждения автора о роли обиходного звукоряда и других ладов в гармоническом языке композитора, о значении метрического унисона и других явлений, порождающих образы древнейших первобытных сил.

Вряд ли возможно и нужно описывать все научные открытия, содержащиеся в книге С. С. Скребкова. Давая общую оценку главной научной концепции монографии, редактор этого труда, профессор В. В. Протопопов, резюмировал: «Смена музыкальных стилей предстаёт в исследовании С. С. Скребкова как закономерный и логически обусловленный музыкально-исторический процесс. С удивительной последовательностью автор прослеживает его, опираясь на непосредственные данные самого музыкального искусства. Монистичность концепции С. С. Скребкова не знает отступлений» [6, 3]. Аналогичное мнение высказывает и профессор Т. Н. Ливанова, называя книгу «Теорией музыкальных стилей», и подчёркивает историзм и единство основных идей в этом теоретически обобщающем труде [1].

Фундаментальный труд профессора Скребкова за прошедшие годы несколько не утратил своей актуальности и востребованности. Научные идеи, разработанные учёным, нашли отражение во множестве его трудов, опубликованных посмертно. В 1969 году издана книга «Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века», которую её редактор, профессор Ю. В. Келдыш, называет «одним из наиболее значительных трудов по древней русской музыке в современном музыкознании» [5, 3].

В 1973 году издана книга «Художественные принципы музыкальных стилей» [6] — этот труд принят к переизданию в 2015–16 годах. В 1979 году выходит сборник памяти Сергея Сергеевича [2], а в 1980 году — Сборник «Избранные статьи» [7], среди которых помещены работы: «Как трактовать тональность?» [7, 111–115], «Композитор и исполнитель» [7, 9–17] и другие концептуальные статьи С. С. Скребкова. В 1983 году издан крупный труд «Теория имитационной полифонии», обобщающий многолетние исследования учёного [8]. Эта книга названа Е. В. Назайкинским, Ф. Г. Арзамановым и А. И. Ровенко «золотым фондом отечественного музыкознания» [2, 123].

В последующие годы напечатаны десятки статей С. С. Скребкова. Юбилейные сборники, посвящённые учёному, вышли в 1979 и в 2005 годах [2 и 3], в которых приняли участие многие авторы: среди них М. Ростропович, Р. Щедрин, Т. Хренников, А. Соколов, Р. Леденев, В. Кикта, а также учитель Сергея Сергеевича — А. Ф. Лосев. В 2009 году переиздан учебник Скребкова «Полифонический анализ» [9]. В настоящее время готовится к публикации монография, в основе которой — лекции по полифонии, прочитанные С. С. Скребковым за многие годы в Московской консерватории, в Институте имени Гнесиных и в других аудиториях. В монографию войдут и другие материалы. За последние годы часть разделов будущей книги вышла из печати в виде отдельных статей.

Рукописный архив профессора Скребкова к настоящему времени опубликован почти полностью или представлен в печати как описание устных докладов, выступлений, эпистолярного наследия учёного. Огромная работа выполнена вдовой С. С. Скребкова — кандидатом искусствоведения, доцентом О. Л. Скребковой, а также учениками Скребкова. Среди них доктора, кандидаты, профессора, составляющие его научную школу: Е. В. Назайкинский, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Рагс, В. В. Медушевский, Ф. Г. Арзаманов, Д. А. Арутюнов и другие. Научные идеи С. С. Скребкова в области музыкальной акустики на современном компьютерном уровне разрабатывает преподаватель Московской консерватории, кандидат педагогических наук, доцент С. А. Филатов-Бекман, внук С. С. Скребкова.

Научное наследие выдающегося отечественного учёного актуально, обширно и значительно как в научно-теоретическом, историческом, эстетическом аспектах, так и с позиций современной педагогики. 2015 год — юбилейный: Сергею Сергеевичу Скребкову исполнилось бы 110 лет.

Литература

1. Ливанова Т. Н. Теория музыкальных стилей / Сергей Сергеевич Скребков. Статьи и воспоминания. М., Сов. композитор, 1979. С.296–308.
2. Сергей Сергеевич Скребков. Статьи и воспоминания. М., Сов. композитор, 1979.
3. Сергей Сергеевич Скребков. Музыкант. Учёный. Педагог. Мыслитель (к 100-летию со дня рождения) // Мос. гос. консерватория, 2005.
4. Скребков С. С. Принципы музыкальной формы в их историческом развитии / Рукопись. 1945.
5. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века / Очерки. М., Музыка, 1969
6. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., Музыка, 1973.
7. Скребков С. С. Избранные статьи. М., Музыка, 1980.
8. Скребков С. С. Теория имитационной полифонии. Киев, Музична Україна. 1983.
9. Скребков С. С. Полифонический анализ / Учеб. пособие. М., Музыка, 2010.