

Термин «полифония» и его теоретическое переосмысление

Греческий термин *полифония* (многоголосие) является одним из старейших в музыкальной теории, и он часто является предметом интерпретаций. Его перевод и переосмысление можно проследить как параллель между западными и восточноевропейскими (в частности русскими) теориями. В настоящем исследовании, не претендуя на полноту, будет прослежена общая тенденция в развитии этого термина в теоретическом плане, а в историческом развитии будет прослежен бегло, при чём не по хронологии, а в обратном порядке - от его местоположения в современной науке до его старых этимологических корней.

В наше время музыкальная терминология является частью гуманитаристики, поэтому разнообразие терминов вполне естественно: «В отличие от точных наук, где терминологическая синонимия крайне нежелательна, в сфере собственно гуманитарного знания «семантические дубли» неустранимы, а порой даже желательны, так как разнообразят речь, освобождают ее от монотонности, позволяют уяснить смысловые оттенки рассматриваемого предмета»¹. В частности термин «*полифония*» заменяется очень часто славянским переводом *многоголосие* и латинским *контрапункт*. Параллельно, в ходе этого исследования будут введены целые клоны-синонимы, поскольку использование переведенных терминов не является формальностью, а результатом дифференциации в значениях. Отслеживание термина *полифония* через создавшуюся плотную реляционную сеть на протяжении веков даёт представление об эволюции музыкальной терминологии в целом, но в настоящем исследовании мы

¹ Лобзакова, Е.Э. Музыкаведческая терминология в поле взаимодействия гуманитарных наук. В: Проблемы музыкальной науки. с.7 <https://cyberleninka.ru/article/v/muzykovedcheskaya-terminologiya-v-pole-vzaimodeystviya-gumanitarnyh-nauk>

ограничимся рассмотрением этих ветвей, которые напрямую связаны с его значением в самостоятельной академической дисциплине. В частности, энциклопедическое знание термина полифония ограничено его переводом и некоторыми нюансами смысла. В общем, вертикальные сочетания являются основным предметом исследований. Греческое слово *полифония* представлено как пара антонимов - *полифония-монофония*, то же самое относится к производному термину *диафония*, представленный как пара *диафония-симфония*. В свою очередь, латинский перевод этих терминов указывает на два разных направления использования термина *полифония* - *органум, контрапункт* (как техника сочетания голосов) и *диссонанс* (соответственно *консонанс-диссонанс*) - как характеристика конкретного вертикального сочетания. Здесь стоит отметить, что термин *консонанс*, как основная характеристика полифонической ткани, выполняет этимологическую связь с серией синонимов *consonantia, proportio, harmonia*². Каждый из этих терминов имеет свою собственную жизнь и приобретает новое, более узкое значение на протяжении веков. Исключением из этого правила о вертикальных сочетаниях является додекафония, где «эмансипируется диссонанс». Поскольку нет композитора, который посвятил весь свой творческий путь этой технике (даже ее создатель Арнольд Шёнберг), использование этого вида техники является экспериментом, подход строго индивидуальный, поэтому общие принципы относительно вертикальных сочетаний не могут быть выведены. По этой причине в этом докладе додекафония как тип полифонической техники не будет прокомментирована.

Теоретизация западной музыки в основном связана с численным выражением. Как отмечает Умберто Эко, едва в 13 веке «психологические правила» и «слуховые привычки» вытесняют математические пропорции:

² Со своей стороны *consonantia* является частью **триады** *integritas* (целостность), *consonantia* (пропорция или гармония), *claritas* (яснота), которая определяет понятие красоты (**pulchrum**) в Средневековье.

«Математический критерий уступает своё место критерию вкуса, чья мера не музыкальная, а риторическая и зависит больше от учения о *καίρός*, чем от математическо-музыкальной теории о *proportio*»³. Это утверждение, конечно, является экстремальным. Музыка никогда не переставала отождествляться с математическим изображением. Более того, мы увидим, что в разных географических широтах численное выражение чрезвычайно творчески воплощено в музыкальной ткани. Оглядываясь еще дальше на исторические корни музыкальной теории, мы увидим, что благодаря влиянию Боэция теория Пифагора станет фундаментальной для Средневековья. Мы можем обратиться к Умберто Эко относительно понимания музыки Боэция: «Настоящий музыкант - это знаток музыкальных законов, теоретик, у которого музыкальная компетентность - это математическая компетентность, тот, кто уже судит не по инстинкту, а полагаясь на разум»⁴.

Об относительности и гибкости в интерпретации пропорции как одного из главных атрибутов красоты, Умберто Эко говорит: «Столетие за столетием теория говорит о пропорции. Но какой смысл придаёт музыкант этому термину? Один из них вид *consonantia*, который должен быть достигнут в 9 веке автором троп, вынуждённым адаптировать пропорционально слова к аллювиальной радости, адаптируя отдельные слоги к отдельным движениям мелодии; и другой вид познание, которое должно быть достигнуто в 12 в. Такой полифонист, как Перотин, создает нечто вроде педали, в котором три или четыре голоса поддерживают шестьдесят тактов на одной и той же ноте, а из этой генерирующей ноты возникают вариации контрапункта, напоминающего шпили собора... Но практик всегда придаёт разные значения таким терминам, как «красивый»

³ Эко, Умберто. Средневековное мышление (Средневековое мышление). (перевод с итальянского Ина Кирыкова). София: Изток-запад, 2018, с. 261 (Umberto Eco *Scritti sul pensiero medievale* Libri S.p.A., Bompiani, Milan 2013)

⁴ Эко, Умберто. Там же, с. 256.

и «адекватный». В 9 в. квинтовый интервал всё ещё несовершенный консонанс, а в 12 в. кодекс дисканта признаёт, что квинта очень приятна для уха и сама по себе является совершенным консонансом. Адекватность - это завоевание в процессе развития»⁵.

Численное выражение имеет много важных измерений, благодаря которым бл. Августин в трактате «О музыке» развивает музыкально-психологическую теорию, развёрнутую в числовые (интервальные) принципы. Оно разделяет числа на пять групп: «1) судящие числа (*judiciales*), которые являются критическим основанием для оценки оставшихся чисел как приятных или неприятных; 2) числа, хранящиеся в памяти, даже когда о них не думают (*numeri recordabiles*); 3) движущиеся числа (*progressores*), воспроизводимые воображением без слуховых ощущений; 4) числа, которые находятся в восприятии слушателя (*occursores*); 5) звучащие (*sonantes*), которые находятся в самих звуках»⁶. Эта теория также чрезвычайно ценна в наше время, поскольку она дает объяснение сложным процессам смешивания систем, в которых происходит аргументация либо только по горизонтали, либо только вертикали. Она является всеобщим правилом для «работы» сознания в определённой системе. Это определение фокусируется на не очень часто комментируемой особенности восприятия - реагировать, а не просто слушать. Даёт возможность сознанию «достраивать» на уже знакомом и переносить черты из одной системы в другую.

Интервалы (звучащие числа) можно услышать, но также и почувствовать. Известно, что звук не просто слышен, на него реагируют. Вот почему число является объективным критерием, но субъективным и индивидуальным для восприятия. Из этого вытекают различные системы,

⁵ Эко, Умберто. Там же. сс. 259-260. Хотя перевод показывает некоторые неточности в использовании музыкальной терминологии, он имеет достаточно ясный смысл.

⁶ Августин, цит. Булева, Марияна. Идеята за хармония (Идея о гармонии). Пловдив: АСТАРТА, 2009, с. 410.

основанные на другом численном принципе - например, терцовая структура, квартово-квинтовая и т.д.

После этих кратких уточнений по западному теоретизму математического мышления в музыкальной ткани мы рассмотрим вопрос о том, что отличает восточное многоголосие от западного контрапункта. Термин *полифония* в восточном народном многоголосии используется как синоним *диафонии* и *гетерофонии*. Западная теория дает негативную оценку гетерофонии из-за невозможности установить четкие границы, недооценивая значимость этого явления. Эта позиция вполне понятна западному исследователю, который видит невозможность теоретизировать такой вид полифонической структуры.

Прежде чем приступить к рассмотрению принципов создания многоголосия в восточной теории, мы рассмотрим ключевой термин для западной и восточной теории - *линейность*. Этот термин больше связан с музыкальной психологией, чем с математической точностью. Э. Курт стал одним из наиболее цитируемых авторов, и линейность, которую он определил, была своего рода «перевертыванием» западной теории. «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (без значения, в простейшем ли значении этого слова, или в смысле тонально-организованной, логической связи), а момент перехода от одного тона к другому. Переход есть движение»⁷.

Однако для исследователей в области православной музыки (как пример из восточной практики) идея фундаментальна и известна. Термин *фони* в восточной традиции даёт нам необходимую информацию о горизонтальных связях в музыкальной ткани и способе извлечения (создания) полифонии. *Фони* - это основной и наименьший строительный

⁷ Курт, Эрнст. Основы Линейного Контрапункта. (перевод с немецкого Зинаиды Эвальд, под редакцией Б.В. Асафьева). Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1931, с. 35. (Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern, 1917) <https://www.piano.ru/scores/books/kurt-kotr.pdf>

комплекс, состоящий из трех субъединиц - *звука-интервала-звука*. Это горизонтальные соотношения, которые составляют основу для качественно иного подхода к пониманию полифонии. Отсюда происходит выражение «горизонтальное извлечение гармонии» - на первый взгляд это оксиморон - речь идёт об извлечении вертикальных сочетаний из опорных, базовых звуков в мелодии. Путём проникновения в этимологию «*фони*» можно подтвердить, что термин *поли-фония* совмещает в той же степени вертикальный обертоновый ряд и релятивность в горизонтальном потоке.

Эти две дополнительные стороны полифонической ткани связаны по-разному в различных музыкальных системах. Удивительно, но практика показывает, что независимым образом и другой логикой можно прийти до аналогичных результатов.

Методы извлечения исона в западной традиции известны, но заброшены, в то время как восточные культуры хранят эти техники и используют их с гораздо большей изобретательностью. Н. Гарбузов⁸ использует этот метод «задержки» одного или даже двух тонов мелодии в определенные моменты. Другой способ создания народного многоголосия, которое Гарбузов описывает в русском многогласии, можно рассматривать как общую характеристику гетерофонии - это одновременно звучащие вариации одной и той же песни.

Особое внимание заслуживает теоретизирование русской полифонии С. Скребковым, который также использует численное выражение: в качестве единицы появляется терца (а она со своей стороны сумма двух секунд). Скребков определяет русскую полифонию как сумму терци - 1-3-5-7-9 и т.д. и вводит термин *терцовость*: „Терцовость вертикали надо понимать не только в буквальном смысле, как, например, глубоко типичное для народной песни движение параллельными терциями на

⁸ Гарбузов, Н.А. Москва, Ленинград: изд-во Музгиз, 1948.

кульминациях мелодии, но и в смысле образования других созвучий. А именно: интервалы квинты и септимы, столь частые в подголосочном двухголосии, следует рассматривать в некотором отношении как производные от терции, то есть как сочетание двух терций (квинта) и трех терций (септима). (...) Трех-, четырех- и даже пятиголосные созвучия в народном многоголосии почти всегда строятся по терциям, то есть представляют собой трезвучия, септаккорды и нонаккорды”⁹.

К этой ценной цитате нужно добавить ещё один важный факт: Запад и Восток различаются еще на уровне понятия группового одноголосия. Западные концепции рассматривают октаву прежде всего как результат математического деления, в то время как Восток выходит из физиологии человеческих голосов и понимает октаву как полное совпадение. Это различие имеет серьезные последствия для понимания многоголосия в православном контексте. Часто встречаемое явление в раннем партесе 16-17 века (который является образцом священного в русской православной традиции пения и который заимствует технику российской подголоска) детские голоса дублируются в октаве мужской партии, и, таким образом, терцовость сводится к полным и неполным квинтаккордам с двойным базовым тоном в октаве, который мы можем свести к числовому выражению 1-3-5-8. Интересно, что едва Царлино в 16 веке (веке Палестринового стиля, эмблематический для католической музыки) определяет обращение аккордов в западной теории. В своей монографии о православной музыке (Многоголосие в православии)¹⁰ я сделала историческое и структурное сравнение, основанное на теории С. Скребкова и Генриха Шенкера. Таким образом, параллель Восток-Запад получает числовое выражение, соответственно: 1-3-5-8 (согласно

⁹ Скребков, С.С. Учебник полифонии. Москва: Музыка, 1982, с. 155.

¹⁰ Бояджиева, Весела. (Многогласие в православие) Многогласие в православии. София: изд-во Аб, 2012.

Скребкову) и 8-5-3-1 (Шенкер). Можно вкратце обобщить оба метода извлечения вертикали следующим образом: Горизонтальная гармония партесного многоголосия сконструировано с увеличением в интервальных отношениях – 1-3-5-7-9 (по С. Скребкову). Гетерфония отмечает сначала малые интервалы. Тут интервалы образуются путём наложения. Многоголосие выросло из гетерофонического расслоения унисона. Основной строительной единицей является степень. В партесном пении реально используются квинтаккорды, октава - это удвоение более высокого голоса. Таким образом вертикаль приобретает следующий вид: 1-3-5-8.

Западная музыка идёт обертоновым порядком, который имеет обратный порядок - от больших к меньшим интервалам: 8-5-3-1 (цит. по Г. Шенкеру). Тут интервалика сжимается, где первостепенными остаются большие интервалы, те, которые находятся в начале обертонового ряда. Причина в том, что существует порог слышимости: «Слух человека следует за природой, поскольку она проявляется в обертоном ряду, только до большой терции»¹¹. И почти как компромисс, вновь по Г. Шенкеру, имеют право на существование несовершенные консонансы - терции - как сумма двух секунд. Натуральны интервалы заполнены постепенным движением, Г. Шенкер называет их „ходы”¹². Бесспорно западная музыка имеет влияние на русскую, но это становится из-за возможности совмещения двух терцовых систем. Известное терминологическое словосочетание *стилевая аналогия*, введенное Михайловым¹³ является именно базой для подобного сравнения.

Введенный в древнерусской многоголосной певческой традиции термин *троестрочие*, *строчное пение*, также заслуживает особое

¹¹ Холопов, Ю., Музыкально-теоретическая система на Хайнрих Шенкер, Музыкальные горизонты) Музыкально-теоретическая система Генриха Шенкера, Музыкальные горизонты, 1978/12, с. 14.

¹² Там же, с. 30.

¹³ Михайлов, М.К. Стилиевые аналогии. В: Этюды о стиле в музыке. Ленинград: Музыка, 1990.

внимание, поскольку не имеют аналога в западной музыке. Напрямую связан с термином *троестрочие* термин *многораспевность* (вариации по вертикали и по горизонтали). Мы обсудим его более подробно, поскольку он непосредственно объясняет логику построения монодия разветвляется из-за избытка - это наиболее приемлемое объяснение для введения многогласия. Огромная количественная повторяемость в сочетании с незначительным качественным изменением в церковной мелодии является причиной сложного различия между техникой и формой (распевание и распев), с одной стороны. С другой стороны, это толчок для создания песнопения по подобию. На этой логике основывается древнерусская певческая практика, выраженная в собирательном термине *многораспевность*. *Многораспевность* представляет связанные повторяющиеся элементы по горизонтали и по вертикали. Это общая концепция древнерусского православной песенности: “Почему были допустимы разные варианты исполнения многоголосных распевов? Ответ на этот вопрос связан с самой главной особенностью русского богослужебного многоголосия – его мелодической природой. Оно возникло на основе одноголосного распева и представляло собой одновременное исполнение вариантов этого распева. Каждый голос был при этом полноценной мелодией, которая могла выступить как самостоятельный распев. Назначение многоголосного пения состояло в том, чтобы богаче, полнее, объемнее выразить свойства одноголосного распева. Как это можно было сделать? Можно было другим голосом повторить контуры главного распева, удвоить его.”¹⁴ Из того же текста следует обобщение: „Следовательно, многораспевность, которая была характерна для

¹⁴ Русское церковное многоголосие, пение демественное и строчное. – В: *Трисвятое*. Сост. Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. Москва: Православное пение, 1997.
<http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.trisagion3>.

одноголосия, была присуща в такой же мере и многоголосию”¹⁵. Этот тип сочленения отдельных голосов в партитуре создает ощущение случайной вертикали. Однако в церковном мышлении каждая строительная единица фактуры должна быть связана в символической системе. Как мы уже отметили, партесное пение, как более новый тип церковной практики привязывается с терцовой структурой по вертикали, которая соответствует четырём согласиям в русском обиходе (*простое, мрачное, светлое, тресветлое*), каждое из которых состоит из трёх звуков.

Древнерусское многоголосие, особенно в каденционных моментах имеет преобладающую секундово-квартово-квинтовую вертикаль. Иерей Григорий Мусохранов аргументирует эту вертикаль с числовым выражением Античности: «Интересно то, что наиболее частыми интервалами гармонических созвучий демественно-путевого многоголосия были секунда, кварта и квинта. На наш взгляд, такое кварто-квинтовое и секундовое звучание не случайно, но является выражением всего антично-средневекового объективного мироощущения. На подобных созвучиях зиждется фонизм многоголосия в песенных традициях южных славян, например болгар, и Грузии. Секунда это минимальное расщепление звука, кварта и квинта – это чистые интервалы, в своем звучании они в наибольшей степени выражают целостность двух звуков. Значит, сочетание секунды, кварты и квинты есть выражение идеи Целого в музыке, значит, демественно-путевое многоголосие тяготеет к совершенной гармонии, если гармонию понимать в ее буквальном значении – как сведение разрозненного множества к максимальному единству. Для понимания онтологической основы указанных созвучий необходимо обратиться к антично-средневековой космологии. Философ-неоплатоник Прокл описывает три способа пропорционального

¹⁵ Там же.

соотношения четырех основополагающих стихий космоса: огня, воздуха, воды и земли – математическое, геометрическое и гармоническое. Согласно гармонической пропорции Прокла, переход от огня к воздуху соответствует интервалу кварты, от воздуха к воде – секунды, от огня к воде – квинты, от воды к земле – опять кварты, от воздуха к земле – квинты, от огня к земле – октавы. Таким образом, весь антично-средневековый космос звучит как октава, внутри которой звучат две кварты, две квинты и одна секунда. Если учесть патристическое воззрение, что космос несет в себе отпечаток Божественной творческой силы, то вывод очевиден: гармоническая вертикаль демественно-путевого многоголосия есть выражение нетварной Божественной гармонии, есть воплощение звучащих Божественных энергий”¹⁶. Костяк древнегреческой теории является неотъемлемой частью исследования по христианским вопросам. Как говорит епископ Игнатий (Мидич), „... новые богословы должны, как и великие Отцы Церкви, сначала пройти на духовную элинизацию (по словам Достоевского), если хотят быть истинными богословами и учителями Церкви”¹⁷.

Ещё одна гипотеза о происхождении древнерусского многоголосия встречается в термине *многогласия*: „Литургический устав Русской Церкви был заимствован из монастырских уставов Византии и предполагал очень длительные по времени службы, проведение которых было затруднительным в приходских храмах. Упразднение же каких-либо

¹⁶ Мусохранов, иерей Григорий. Демественно-путевое многоголосие 16-17 вв. как выражение музыкальной стихии Божества. Опыт религиозно-философского осмысления музыки. - В: *Иерей Григорий Мусохранов. Педагогические рождественские чтения: православная культура в пространстве общеобразовательной школы: материалы межрегиональной научно-практической конференции*. Москва: Планета, 2011, с. 81-91. <http://svyato-troitskiy.ru/pastor/articles/129/>

¹⁷ Мидич, Пожаревацкий и Браничевский епископ Игнатий. Православного богословие днес (Православное богословие сегодня – проблемы и перспективы). 24.07.2014. <http://www.pravoslavie.bg/България/православното-богословие-днес-проб/#.U9EF50BWHFw>

частей богослужения было недопустимым в сознании Древней Руси. Многогласие – одновременное произнесение различных текстов, предписанных чином службы – стало выходом из этой ситуации. Здесь сохранялась полнота чина и значительно сокращалась длительность службы. Многогласие широко распространилось по Руси и принимало различные формы. Тексты могли произноситься в два, три и четыре голоса либо вслух, либо основной текст вслух, а второстепенный – шёпотом”¹⁸. В сноске Иерей Григорий Мусохранов цитирует Галину Пожидаеву: «Возможно, что раннее русское многоголосие (строчное и демественное), это уникальное явление древнерусского певческого искусства, возникло именно из традиции многогласия”¹⁹.

Древнерусская многораспевность проявляет двойственный характер. С одной стороны, у нас есть статическое пребывание в одной из установленных рамок, с другой стороны, - изобилие интонационного материала даёт ощущение постоянного перевода этих рамок. Именно горизонтальный поток является решающим, ясным, а вертикальное мышление остаётся основным теоретическим вызовом. Здесь отсутствует логика комплементарности - и ритмическая, и вертикальная, но определённо существует логика соединения голосов. Можем обобщить, что в древнерусских песнопениях голоса соотносятся (связаны совместно), а не дополняются. В этой связи в моей монографии «Древнерусская православная партитура как изображение обратной перспективы»²⁰ я ввожу новый термин *релятивность*, описывающий основные проявления этого различного типа связи. **Релятивность выражается в связи самодостаточных горизонтальных единиц. Это даёт и другую важную**

¹⁸ Иерей Григорий Мусохранов. Платонический характер восприятия церковнославянского языка в московской Руси (14-17 вв.). К православной философии культа. <http://svyato-troitskiy.ru/pastor/articles/59/>

¹⁹ Там же. Ссылка № 8.

²⁰ Бояджиева, Весела. Древнеруската православна партитура като изображение на обратната перспектива (Древнерусская православная партитура как изображение обратной перспективы). София: Си-еМ, 2015.

констатацию - есть основание подразумевать, что логику каждой партитуры можно осмыслить и индивидуально.

В историческом плане любопытно отметить, что троестрочие 16 в. со своей секундово-квартово-квинтовой вертикалью стоит ближе к западному 13 веку. Этот православный анахронизм - прочный, стабильный знак, который качественно отличает восточную от западной музыки. Вот почему в терминологических несоответствиях укрываются две различные стороны творчества - для православной музыки преимуществом остаётся связь с архетипом, средневековой *комбинацией*, а не создание, а в западной преобладает проявление творческого «Я».

Термин *полифония* не только не забыт ни в западных, ни в восточных теориях, а наоборот - его параллельное использование вместе с более новыми терминами ставит его в положение *суммарного термина* в современной теории. Если в Античности и в Средневековье многозначность этого термина определяется синкретизмом, невозможностью дифференциации, то внутреннее движение в терминологии на протяжении веков - переводы и переопределение делают разветвление и сужают значение (соответственно, каждый новый термин по существу является оперативным и описательным), что в свою очередь, даёт возможность новым междисциплинарным связям.

Весела Бояджиева – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий специалист по полифонии, Национальная Музыкальная Академия «Проф. Панчо Владигеров», София, Болгария