

Министерство культуры Российской Федерации  
Российская академия музыки им. Гнесиных

Ю. Н. Бычков

# ИЗ ИСТОРИИ УЧЕНИЙ О ЛАДЕ И ГАРМОНИИ

Учебное пособие по курсу  
«Музыкально-теоретические системы»  
для студентов музыкальных вузов

Москва  
Издательство МГИК  
1993

ББК 85.31

Б 95

Б 95      **Бычков Ю. Н.** Из истории учений о ладе и гармонии:  
Учебное пособие / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1993. 72 с.

В учебном пособии прослеживаются пути формирования теоретических учений о ладе и гармонии с древних времен до наших дней; рассматриваются наиболее значительные работы в данной области, дается их краткая характеристика. Учебное пособие может быть использовано в курсах «Музыкально-теоретические системы», «Гармония» и др.

Печатается по решению  
редакционно-издательского совета Российской  
академии музыки им. Гнесиных

Рецензенты: канд. искусствоведения *З. И. Глядешкина*,  
*Ю. Н. Рагс*

ISBN 5-7196-0383-2

© РАМ им. Гнесиных, 1993.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Степень зрелости той или иной области научного знания определяется не только богатством ее содержания, разработанностью категориального и логического аппаратов, но также развитием ее саморефлексии, включением в нее науковедческих и методологических разделов. Любая наука должна осознать систему отношений, в которой она существует. Прежде всего это отношение к отражаемой ею реальности и к той области человеческой практики, которая с нею связана. Осмысление различных аспектов этого отношения позволяет решить вопрос о целях и задачах научной деятельности. Существенным для последней является осознание внутренней структуры данной области научного знания. Не менее важно понимание ее отношений к другим областям науки, определение своего места среди смежных дисциплин и в совокупной системе знаний. Степень зрелости науки определяется также пониманием того, какими способами получается научное знание, иначе говоря, уровнем развития методологии. И наконец, зрелость науки определяется исторической саморефлексией, сохранением и собиранием научных фактов, уважительным отношением к ее деятелям. Без этого не может быть обеспечено моральное достоинство «научного цеха». Но историю надо не только помнить — ее надо понимать, ибо в истории, в конечном счете, заключено и сегодняшнее состояние науки, ее современная логика.

Если с этих позиций обратиться к музыкознанию, то мы должны отметить, что степень его саморефлексии не в полной мере отвечает сформулированным требованиям. Это касается, в частности, истории музыкознания. Отдельные работы в этой области носят или слишком конспективный характер (54; 44 — главы), или посвящены лишь отдельным этапам истории (31; 32), или рассматривают, наконец, только определенные области знания (58; 81). Не случайно в системе подготовки музыковедов нет полноценного курса истории музыкознания или музыкальной историографии. Не вполне обеспечен научными и методическими разработками курс

«Музыкально-теоретические системы», рассматривающий отдельные аспекты теоретического музыкознания.

Задача настоящего издания — внести посильный вклад в изучение одной из существенных областей теоретического музыкознания — истории воззрений на лад и гармонию. Эти научные категории издавна занимали умы мыслителей, обращавшихся к музыкальному искусству. Относясь непосредственно к звуковысотным структурам музыки, они соприкасаются с вопросами как музыкальной выразительности, так и музыкальной формы, опираются на акустические и психологические данные, тесно связаны с проблемой музыкального интонирования.

Развитие теоретического музыкознания протекало, как известно, в тесном взаимодействии с музыкальной педагогикой, осуществлявшей, с одной стороны, своего рода «социальный заказ» по отношению к исследованиям музыкального искусства, а с другой — опиравшейся на полученные знания. Поэтому в предлагаемой вниманию читателей работе мы рассматриваем не только собственно научные труды по вопросам лада и гармонии, но также учебники по интересующей нас области знаний. Впрочем, нужно заметить, что нередко эти литературные жанры практически неразличимы: полностью было направлено на педагогический процесс содержание древнегреческих научных трактатов, педагогические цели ставились в классических трудах по гармонии (Ж.-Ф. Рамо, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков), новые научные результаты излагаются в современных пособиях (Н. Гуляницкая, Ю. Холопов). Мы используем также научные статьи и очерки, музыкальные словари. Достаточно вспомнить, сколь большую роль сыграл в истории теоретического музыкознания терминологический словарь И. Тинкториса. Что касается энциклопедических изданий нового времени, то их сжатые и отточенные формулировки нередко оказываются не менее ценными и информативными, чем пространная аргументация солидных трактатов.

При рассмотрении взглядов различных авторов мы стремились к объективному раскрытию и оценке их концепций. Вместе с тем следует признать, что исследование, посвященное истории учений о ладе и гармонии, может быть выполнено лишь при опоре на определенную теоретическую позицию. В основных чертах взгляды автора данного издания совпадают с общепринятыми в настоящее время положениями отечественной науки о музыке. Нюансы в понимании ряда вопросов не меняют существа дела. Поэтому мы не считаем целесообразным излагать здесь наше понимание природы лада и гармонии, тем более что это было сделано в диссертации и ряде связанных с нею публикаций (см. 26).

## ОТ АНТИЧНОСТИ ДО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Звуковысотные структуры, наряду с метроритмом, являются не только одной из самых развитых сторон музыкальной организации, но и важнейшим средством художественной выразительности. Процесс их формирования опирается на непосредственное воздействие акустических и психофизиологических факторов, испытывает воздействие человеческого мышления и тем самым отражает закономерности действительности. Вместе с тем это наиболее специфическая, не имеющая внешнего подобия в предметном мире сторона музыкальной организации. Ее конкретные исторические формы определяются эстетическими и стилевыми факторами, обуславливаются особенностями породившей их культуры. История музыкального искусства знает разнообразные ладовые структуры монодии, отличающиеся друг от друга как степенью развитости, так и национальными и региональными особенностями, ладо-гармонические системы полифонической и гомофонно-гармонической музыки, сложные звуковысотные образования в творчестве современных композиторов. Каждая из этих систем отличается определенными пространственно-временными характеристиками, динамическими и колористическими (если говорить о многоголосной музыке) возможностями. Ими и определяется выразительная роль звуковысотной организации в музыке.

Теоретическое осмысление вопросов звуковысотной организации музыки началось в весьма давние времена, когда люди впервые задумались о природе, назначении и сущности музыки. Типичными для ранних этапов развития музыкальной теории представляются воззрения древнекитайских мыслителей. Они выработали понятия гаммы, ступени и ладового центра. Опираясь на родство звуков, отстоящих друг от друга на квинту, определили акустико-математические отношения между звуками. Пентатонная гамма, лежащая в основе китайской музыки, не имеет, скорее всего, народного происхождения. Очень вероятно, что первоначально она была теоретически построенным звукорядом, используемым в ученой му-

зыка и опиравшемся на определенную символику. Пять звуков пентатоники уподоблялись четырем сторонам (или углам) пирамиды, которые исходят из одной вершины. Пентатоника символизировала также отношения Неба и Земли. Ее центральный тон оказывался окруженным четырьмя звуками, уподоблявшимися четырем сторонам света, четырем стихиям, четырем временам года и пр. Чтобы выразить движение Вселенной, звуки должны были подчиняться циклическим закономерностям, представляемым в данном случае квинтовым кругом. Таким образом, теория музыки составляла часть мифологии, органически входила в мировоззренческую систему древних китайцев, отличавшуюся, в частности, характерным для этого типа идеологии способом мышления: заменой еще не развившихся абстрактных понятий разного рода сравнениями и образными параллелями. Следует также обратить внимание на активную творческую роль теории в развитии музыкального искусства.

Древние китайцы знали и семизвуковую гамму, состоящую, по их мнению, из пяти основных и двух дополнительных ступеней. Что касается хроматического звукоряда, который также строился по квинтам, то он не рассматривался как собственно музыкальный. Его звуки считались нейтральными, индифферентными по отношению друг к другу. Только в том случае, если они становились ступенями пентатонной гаммы, они приобретали музыкальный смысл (33, ч. 1, с. 24—25; 115, р. 69—88).

Развитую форму приобрело учение о ладах в Древней Греции. Научное изучение акустических отношений тонов, звуковысотного строя напевов, развитое учение об этосе ладов — таковы некоторые аспекты музыкальной теории древних греков.

Рассмотрение конкретных вопросов музыкальной теории опиралось на ясные эстетические представления. Одно из центральных понятий греческой эстетики — «армония» — универсальная категория, обозначающая согласие, совершенство, необходимый элемент прекрасного. Было у этого слова и другое, собственное музыкальное значение: термин обозначал отрезок мелодического звукоряда в объеме октавы, состоящий из двух отдельных тетрахордов. Данное значение термина восходит к его этимологическим истокам: соглашение, скрепа (45, с. 73).

Литература нового времени, посвященная греческой теории музыки, огромна. Но предмет, удаленный от нас на тысячелетия, весьма сложен. Не удивительны поэтому существенные разногласия между авторами, обращающимися к его изучению.

Тем не менее с достаточной определенностью можно сказать, что греки выработали разветвленную систему ладовых категорий<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Отечественное музыкознание обогатилось недавно весьма солидным исследованием Е. Германа (31), на которое мы в основном опираемся в характеристике древнегреческой ладовой системы.

Многозначным, но достаточно четким по смыслу (в зависимости от ситуации, в которой оно применялось) было слово «тонус» (буквально: напряжение, ударение). Оно могло обозначать звук, высоту, интервал, системную форму (дорийскую, лидийскую, фригийскую). Характерно, что разные понятия фиксировались в данном случае одним термином: это говорит о наличии в них некоторого общего содержания, близкого, вероятно, к тому, что мы и теперь называем тонностью, интонационной напряженностью звучаний (см.: 9, с. 354—355). Важнейшей ячейкой древнегреческой ладовой системы был тетрахорд, обладавший статусом непосредственного ладового единства, целостности, со строгой внутренней функциональной организацией. Совокупность ряда тетрахордов, сочетаемых по принципу «соединения» или «разделения», формировала так называемую «совершенную систему» — основной музыкальный звукоряд древних греков, охватывавший две октавы. Внутренняя структура тетрахорда могла быть различной: были тетрахорды диатонические (дорийский, фригийский, лидийский), хроматические, энгармонические. Четко осознавая различие ладов, греки оперировали категориями их вида и рода, анализировали расположение тонов в тетрахордах, степень плотности ладового звукоряда (пикнонные и апикнонные структуры). Но наиболее существенным для понимания ладовой природы тетрахорда является не интервальный состав, а функциональная интерпретация составляющих его звуков. В связи с этим важнейшую роль приобретает еще одно понятие древнегреческой теории музыки — дюнамис<sup>1</sup>, т. е. значение звука в ладовой системе, зависящее от его соотношений с другими звуками. В тетрахорде опорную роль играли крайние звуки, которые, по выражению Е. Герцмана, «функционировали как своеобразные колонны «ладового ордера», являлись «ладовыми порогами». Это были своего рода ладовые устои, которым противостояли средние звуки тетрахорда, выполнявшие неустойчивую функцию, тяготевшие к опорным тонам (31, с. 54).

Если вопрос о тетрахорде как ладовом согласии в древнегреческой музыке совершенно ясен, то значительно меньше ясности в понимании в качестве «первого согласия» отрезка звукоряда, обрамленного квинтой. Такого рода согласия исследовались античной теорией музыки, но можно ли понимать их как непосредственные ладовые единства — этот вопрос остается, кажется, открытым. Что же касается октавных комплексов, то они приобретают «ладофункциональный вид» только при дифференциации на тетрахордные образования» (31, с. 76). Возникая в результате связи двух тетрахордов (или тетрахорда и пентахорда) как «первых согласий», они относятся, таким образом, к модуляционным системам. Подобным

---

<sup>1</sup> Буквальный перевод этого слова: сила, способность, значение.

же образом следует, вероятно, понимать систему двух или трех соединенных тетрахордов (соответственно в объеме септимы и децимы).

Тетрахорды, входившие в состав более сложных образований, не просто сочленялись один с другим. Есть указание на то, что не только отдельные звуки, но и тетрахорды имели свой дюнамис, т. е. могли рассматриваться в их системных связях по отношению к другим частям звукоряда (там же, с. 48). Вообще понятие модуляции входит как существенный элемент в систему музыкально-теоретических воззрений древних греков. Наряду с модуляцией из тональности в тональность (модуляция по «строю») они выделяли модуляцию из рода в род, из системы в систему и даже из одного характера мелодии в другой (4, с. 86).

Считается, что музыка древних греков по типу была близка к восточным музыкальным культурам. Не удивительно поэтому, что в их теории существовало понятие «ном», которым фиксировалась последовательность опорных ступеней напева, канва мелодического процесса. Это позволяет считать, что ладовая организация в греческой музыке была в известной степени аналогичной организации мугама и раги, лад (если брать его во всей полноте присущих ему характеристик) был своего рода интонационной моделью мелодического процесса.

Мы изложили лишь самые основные положения древнегреческого учения о звуковысотных системах, но и этого достаточно, чтобы видеть, насколько разработанным и богатым оно было. При этом не следует забывать, что, отводя музыке большую воспитательную роль в жизни общества, греки глубоко развили учение об этосе ладов. Правда, с понятия «этос» нужно снять налет возвышенности, которым оно обладает в русском языке. Из ряда возможных значений слова для данного случая наиболее подходящим представляется значение «характер». Именно в таком смысле следует, вероятно, говорить об этосе высоких и низких, паргипато- и лиханоподобных звуков (т. е. звуков, имеющих определенное функциональное значение в тетрахорде)<sup>1</sup>, равно как об этосе мелодий или ладов (4, с. 74—85), об этосе модуляций (там же, с. 85—90).

Средневековое учение о ладах опиралось, с одной стороны, на данные древнегреческой теории, продолжая, в известном отношении, ее традиции; с другой стороны, оно опиралось на практику церковного пения, которое сформировалось совсем на ином основа-

---

<sup>1</sup> То есть средних звуков в тетрахорде, имеющих определенное функциональное значение. *Lichanos* называлась ступень, примыкавшая снизу к опорным тонам двух нижних тетрахордов совершенной системы — мезе (*mesē*) или гипате (*hypatē*); паргипате (*parhypatē*) — ступень над опорной гипатой. Аналогичные высотные отношения имели место и в других тетрахордах, что позволяло называть их ступени лихано- и паргипатоподобными.

нии и никак не было связано с древнегреческой музыкой. Это обусловило противоречивость средневековой теории, которая была, с одной стороны, «наукой музыки» (музыка как наука), а с другой — наукой о музыке.

Концепция лада в средневековье существенно изменилась по сравнению с античным периодом. Термин *modus* означает способ существования и действия. Никола Пуссен (1594—1665), развивая идею о параллели между живописными формами и ладами музыки, писал: «Слово модус означает в собственном смысле слова ту разумную основу или меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая что-либо...» Это есть «некий определенный и твердый метод и порядок внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность» (цит. по: 107, с. 136).

Несколько менее определенно, но совершенно в том же духе понимают модус и средневековые ученые. Так, Иоанн де Грохео в своем трактате (около 1300) считает ладом «правило или образец, которые служат исследователю в совершенном истинности познании» (65, с. 253). Как видим, на смену гармонии как красоте, совершенству и объективной связи приходит сознание того, что познание истины (и красоты) определяется не только объектом, но и активностью субъекта, тем методом, который он применяет в процессе познания. Лад — это «общее правило для легчайшего познания того, что подчиняется этим правилам». Музыкальными «ладами почти все правильное регулируется» (там же, с. 250).

Сказанное определяет роль модуса как регулятора звуковысотной стороны мелодического интонирования. Это своего рода «модель, матрица для построения напева» (11, с. 24). Управляющая роль модуса не ограничивается использованием определенного звукоряда, который в церковных песнопениях раннего средневековья достигал диапазона сексты, иногда септимы (см.: 33, ч. 1, с. 395). Модус регулирует также процесс развертывания мелодии, определяет тоны, служащие его началом, серединой и концом. Отсюда столь важная роль, отводимая реперкуссе (позже доминанте) и финалису в структуре средневекового лада<sup>1</sup>. В этом смысле модус выступает прямым аналогом ладовым структурам восточной музыки, реализуемым в раге, мугаме, макоме и пр. (11, с. 24; 146).

Таким образом, при всех существенных различиях, которые мы можем наблюдать в средневековой теории лада по отношению к античной теории, между ними сохраняется много общего. И там, и здесь речь идет об организации мелодического интонирования, в связи с чем важнейшей теоретической категорией остается понятие звукоряда. И греки, и средневековые теоретики указывают на опор-

---

<sup>1</sup> Реперкусса — повторяющийся тон средневековой псалмодии, получивший значение ладовой антитезы (верхнего опорного тона) в ладах григорианской системы. Финалис — заключительный устойчивый тон средневекового лада.

ные тоны лада, но функции этих опор понимаются в средневековые конкретнее, да и сами опорные тоны определяются более четко. Новым оказывается в средневековой теории понятие ладового амбитуса (диапазона). Более четко разработанными стали вопросы ладового развертывания. Наконец, были конкретизированы вопросы, связанные с изучением ладовой выразительности. Оценка модусов, из которых впоследствии развились лады мажорного и минорного наклонений, приближается к более поздним, классическим представлениям. Наряду с этосом ладов начинает изучаться эмоционально-смысловая обусловленность интервалов (33, ч. 1, с. 530—531).

Новые проблемы были поставлены перед теорией музыки развитием многоголосия. Средневековая теория лада, ориентированная прежде всего на церковные песнопения (григорианский хорал) и не занимавшаяся, строго говоря, вопросами организации народной и светской музыки (Иоанн де Грохео; см.: 65, с. 249—250), далеко не в полной мере осмыслила те изменения, которые произошли в ладовом строе европейской музыки в связи с формированием многоголосия. Лишь в эпоху Возрождения (Царлино) — да и то не окончательно — были подведены итоги многовекового развития многоголосия.

Конечно, современная средневековому музыкальному творчеству теория отражала отдельные аспекты в ладогармонической организации многоголосия, накапливала сведения о его строении. Одним из вопросов, которые встали перед теорией и практикой средневековой музыки, был вопрос о ладовом согласовании голосов. Несовпадение финалисов различных голосов приводило к полимодальной трактовке вертикали. Т. Баранова (11, с. 39) отмечает в связи с этим, что вплоть до XVI в. (Глареан) теоретики склонны были видеть ладовое различие голосов полифонической ткани.

Происходил длительный процесс в переоценке консонирующих и диссонирующих интервалов — постепенное признание консонантности терции. Это влияло на оценку вертикали, на правила сочетания мелодических линий. «Вплоть до конца XV века вертикаль ориентируется на квинто-кварто-октавное созвучие (... принцип опоры на совершенный консонанс)» (там же, с. 33). Признание или непризнание консонантности того или иного интервала косвенно влияет на понимание ладовой структуры многоголосия (а с другой стороны — отражает ее): звуки, между которыми устанавливаются консонантные отношения, оказываются функционально подобными. Поэтому переход терции в разряд консонансов отражал ладовую перестройку не только вертикали, но и мелодических процессов, перестройку всей системы ладовых отношений.

Изменчивость ладовой характеристики музыки в течение музыкального произведения привела к формированию понятия ладовой

**мутации**, фиксирующего собой смену одной ладовой формации другой. Это связано с развитием нового по сравнению с античностью понимания хроматизма (*musika falsa* или *ficta*).

Средневековая теория музыки сделала первые шаги в понимании гармонической функциональности. На первых порах (в согласии с художественной практикой того времени) это — осмысление интервально-функциональных последовательностей, логики смены интервалов. К нему ведет уже различие консонанса и диссонанса, динамическая неустойчивость последнего, его стремление к разрешению в консонанс, который выступает, таким образом, местной опорой интонирования, выявляет переменный характер ладовой структуры. Но не только. Формируются и теоретически осмысливаются устойчивые интервально-функциональные связи, зафиксированные, например, в так называемом правиле терции и сексты (анонимный трактат XIII в.), согласно которому малая терция требует после себя унисона, большая — квинту; малая секста требует после себя квинту, большая — октаву (11).

К аналогичным результатам ведут и исследования Маркетто Падуанского (1-я четверть XIV в.), «который поставил хроматику и хроматизм в зависимость от законов гармонии». Проанализированные им «трехчленные интервальные последовательности типа «консонанс — диссонанс — консонанс»... объединяют тяготение между диссонансом (вторым членом последовательности) и консонансом (третьим членом последовательности)» (60, с. 52, 56).

В эпоху средневековья зародилась и та область музыкальной науки, которая трактует вопросы соотношения гармонии и формы. Развитие многоголосия выявило специфическую функцию созвучий (интервалов и интервальных последовательностей), которые могли выполнять различную роль в процессе развертывания музыкальной ткани и выполняли функции начальных, срединных или заключительных гармонических элементов. Это нашло свое отражение в теории музыки, которая с особым вниманием отнеслась к кадансовым последовательностям, их структуре и функциям в музыкальном процессе. Еще один аспект в соотношении ладовой структуры и формы — распорядок каденций, каденционный план произведения — не нашел, кажется, отражения в средневековой теории музыки и был осмыслен лишь в последнее время (10).

Процесс исторического развития музыкальной культуры в эпоху Возрождения привел к необходимости существенного пересмотра ряда теоретических положений. И хотя модальные принципы ладовой организации продолжали сохранять свое ведущее значение, начало XVI в. отмечено перестройкой музыкальной теории, стремившейся отразить новые явления музыкальной практики. Основа такой перестройки состоит в постепенном переходе от модаль-

ности к функциональной системе мажора и минора (113; 11, с. 7). Это выразилось в осмыслении целостности трезвучия, в признании ионийского и эолийского ладов, в понимании подчиненного характера плагальных форм лада, в создании теории ладового наклона, в развитии теории каденции (Царлино), все более принимавшей гармонические формы. Одним словом, во всем чувствовалось тяготение к мажору, аккорд и функционально-гармоническая последовательность постепенно становятся формами ладогармонического мышления и (в теории) теми инструментами, посредством которых познается и анализируется звуковысотный строй музыкального произведения.

Конечно, все происходит в борьбе нового и старого. В этом смысле показательна деятельность Дж. Царлино (1517—1590). Вклад его в развитие теории музыки всеобщ и неоспорим. Данные им определения контрапункта свидетельствуют о гармоническом (в широком смысле слова) понимании данного феномена. В контрапункте он видит согласованность и созвучие, некоторое гармоническое целое, которое образуется голосами, отстоящими друг от друга на соизмеримые и гармонические интервалы. Опираясь на мнение Квинтилиана (типичный для Возрождения союз с античными мыслителями), Царлино настойчиво утверждает диалектический характер гармонии: она «рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных» (65, с. 466; см. также: с. 493). Царлино поднимается до понимания специфики музыкальной выразительности, видя ее в варьировании меры гармоничности созвучий. Он анализирует выразительные возможности и конструктивное значение интервалов, признает «приоритет» совершенных консонансов, к которым стремятся другие интервалы (там же, с. 467) и которыми должна начинаться музыкальная композиция, но видит также выразительное значение несовершенных консонансов, противопоставление которых (большая и малая терции) связано с утверждаемой им полярной противоположностью ладов мажорного и минорного наклонов. Особо следует подчеркнуть отношение Царлино к диссонансам, использование которых в качестве противовеса консонирующим интервалам как раз и обнаруживает диалектический характер музыкальной гармонии.

Вместе с тем Царлино не все принимает в современной ему художественной практике, считая, например, что произведения, написанные в хроматическом роде, «производят скверное впечатление» (65, с. 484). Не до конца оценил он новый монодический стиль и стремился навязать ему нормы и закономерности, открытые в полифоническом искусстве строгого письма (34, т. 2, ч. 1, с. 188, 191—192, 197).

Однако дальнейшее развитие ладогармонического мышления и его теоретическое осмысление были возможны лишь на основе при-

знания нового, гомофонно-гармонического склада, к которому и должны быть применены открытые Царлино в полифонической музыке гармонические закономерности.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ УЧЕНИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII—XX вв.)

Тенденции, лишь наметившиеся в эпоху Возрождения, были реализованы в музыке XVII в., характеризующейся прежде всего утверждением гомофонно-гармонического склада. Это поставило перед теорией музыки задачу осмысления и объяснения аккорда и аккордовых последовательностей. Но формировавшееся в это время учение о генерал-басе не давало им научного объяснения, оставалось на чисто эмпирическом уровне. Аккорд, реально ставший основной единицей музыкальной ткани, все еще понимался как сумма интервалов. Закономерности следования созвучий друг за другом также не получали удовлетворительного теоретического объяснения. По оценке Ф. Савара (144, р. 19), в теории музыки царил хаос. Распутать его и создать теорию гармонии, в известной мере отвечающую современной ему художественной практике, суждено было Ж.-Ф. Рамо.

Значение теоретических трудов Рамо (134; 135; 136 и др.) в истории музыкознания трудно переоценить: с них, по существу, начинается наука о гармонии в новом смысле этого слова, т. е. как наука об аккордах и их последованиях.

В работах Рамо отчетливо прослеживается тенденция к естественнонаучному объяснению музыкальных явлений. Он стремится вывести законы музыки из единого, данного природой основания. Таковым оказывается «звучащее тело» — звук, включающий в себя ряд частичных тонов. «Нет ничего более натурального, — пишет Рамо, — чем то, что непосредственно происходит из тона» (136, р. 64). Принципом гармонии Рамо признает основной звук (фундаментальный бас), из которого выводятся интервалы и аккорды. Он же определяет связи созвучий в ладу, отношения тональностей. Аккорд мыслится Рамо как акустическое и функциональное единство. Основные, нормативные для его времени консонирующие трезвучия он выводит из трех интервалов, заключенных в ряду обертонов: чистой квинты, большой и малой терций. Опорный квинтовый интервал может быть различным образом разделен на две терции, что дает мажорное и минорное трезвучия, а тем самым и два лада — мажор и минор (134, р. 33). Основным видом аккорда Рамо признает аккорд, построенный по терциям. Другие рассматриваются как его обращения. Это внесло невиданный ранее порядок в понимание гармонических явлений. Из так называемой тройной пропорции Рамо выводит квинтовые отношения трех трезвучий. Он раскрыл, по существу, функциональный характер гармонии.

ческих связей, классифицировал гармонические последовательности и каденции. Им было установлено, что процесс музыкального развития управляется гармонически. Это позволило Рамо дать новое определение термина «лад» (*mode*). Он включил в данное понятие не только диатоническую последовательность звуков в объеме октавы (что соответствует традиционному толкованию), но также то, что определяет порядок аккордов, их зависимость между собой (134, р. XV). Границы лада устанавливаются двумя квинтовыми отношениями трезвучий. Верный «природному» толкованию музыкальных феноменов, Рамо утверждает, что даже отдельный звук содержит в себе все то, что образует лад. Основополагающие квинтовые отношения регулируют также связи различных ладов между собой.

Главное достоинство теории Рамо — в ее внутренней логике и цельности, в том, что она дала рациональное, опирающееся на математические и непосредственно их выражающие физико-акустические закономерности объяснение многим гармоническим явлениям того времени. Но научная база теории Рамо была все-таки узкой. Стремясь «проверить алгеброй гармонию», он подчеркивал недостаточность слухового опыта для выведения законов музыки: только разум может открыть принцип гармонии, музыка есть наука. В других же случаях он вынужден прибегать к опоре на «суждения слуха». «Хороший слух не может ошибаться», — писал он в письме к д'Аламберу (137, р. 11). И все же Рамо не возводил психологические принципы в разряд полноправных факторов становления гармонии. Поэтому он не смог удовлетворительно объяснить музыкального движения — причины оказались в данной теории внешними (81, вып. 1, с. 61). Единственным подлинно динамическим соотношением выступало соотношение диссонанса и консонанса (например, последовательность  $D_7-T$ , способная определить лад). Но оно не вытекало из основной посылки системы Рамо — теории фундаментального баса. Недооценка динамического начала нашла также свое выражение во второстепенной, зависимой от гармонии роли, которая отводилась мелодии. Верно уловив действительно характерную для классической музыки зависимость мелодии от гармонической логики, Рамо односторонне абсолютизировал это положение, не желая замечать и учитывать в своей теории динамическую роль мелодии, которая одна только и могла бы наделить подлинным движением предложенную им классически уравновешенную модель гармонии. Именно в односторонности Рамо, столкнувшегося с не менее односторонней позицией Ж.-Ж. Руссо, утверждавшего примат мелодии, состоит причина знаменитого спора Рамо и Руссо.

Теоретические работы Ж.-Ф. Рамо явились тем рубежом, с которого изучение ладовой организации музыки в течение длительного периода стало протекать в форме учения о тональности. Хотя сам

Рамо еще не применял данного термина, по существу, он заложил основы этого учения. Согласно последним наблюдениям, термин «тональный» появился в конце XVIII в. В трактате Л. Саббатини (1799) он «фигурирует как синоним к слову «фундаментальный», вскрывая тем самым прямую связь с теорией фундаментального баса Рамо» (51, с. 7). Многочисленные теоретические трактаты и учебники гармонии описывают различные аспекты функционирования тональности (структура аккордов, их соотношения, модуляционные приемы и т. д.). В одних случаях исследователи ограничиваются опорой на непосредственные музыкальные явления, не делая попыток их обоснования данными других наук. Так, ученик И. С. Баха И. Кирибеггер (1721—1783) опирался в созданной им системе обучения гармонии на творческую практику своего учителя (127). Г. Вебер (1779—1839), родоначальник так называемого ступенчатого подхода в изучении гармонии, впервые применивший систему обозначения аккордов римскими цифрами (152), сохраняющую свое практическое значение до настоящего времени, придерживался (по оценке Ф. Фетиса) весьма скептических взглядов по отношению к «теории музыки», т. е. сознательно стоял на позициях эмпиризма (120, р. 233—234).

Другие исследователи стремились обосновать свое понимание гармонии данными естественных наук. В XVIII в. опору для своих построений теории искали в математике и физике звука. В XIX в. научная база изучения гармонии расширилась, все большую роль в обосновании ее феноменов начинали играть данные психологии и физиологии. Особенно важная роль в этом процессе принадлежала работам Г. Гельмгольца (29; 30). Мы не ставим перед собой задачу проследить весь путь развития учения о тональности, что невозможно сделать в рамках краткого очерка, да нет, вероятно, и особой необходимости, поскольку данному предмету посвящен целый ряд обстоятельных работ (120, L. 4; 150; 151; 57; 114; 51). Высветим лишь несколько наиболее ярких имен и дадим сжатые характеристики вклада, сделанного их обладателями в понимании тональности.

В самом начале XIX в. (1802) во Франции был издан «Учебник гармонии» Ш. Кателя, принятый в качестве пособия по этому предмету в Парижской консерватории (параллельные тексты на французском и немецком языках) (112). Наиболее существенная сторона учебника — стремление органически связать гармоническое и мелодическое начала. Поэтому Катель, по мнению Б. Асафьева, должен был бороться на два фронта: «...с последовательными контрапунктистами, которые, по крайней мере, в принципе рассматривали каждое трезвучие только как случайное совпадение одновременно звучащих мелодий как раз в данных интервалах, и, с другой стороны, с приверженцами системы Рамо, системы, в ос-

нове которой лежало именно трезвучие, с предустановленными основными басами...» (7, т. 1, с. 267—268). Путь этой насыщенной мелосом гармонии Б. Асафьев прослеживает через З. Дена к М. Глинке и другим композиторам русской школы (там же).

Весомый вклад в развитие учения о гармонии внес видный бельгийский ученый Ф. Фетис. Его работа «Полный курс теоретической и практической гармонии» (1844) (120) интересна в целом ряде отношений. Фетис анализирует различные психологические состояния, связанные с ладовым (по Фетису тональным) восприятием музыки. Отмечая активную роль диссонансов (доминантовый септаккорд и производные от него гармонии) в установлении тональности, Ф. Фетис ссылается на их особые свойства, состоящие в способности вызывать, требовать перехода (разрешения) в опорную гармонию или из одной тональности в другую. Это одно из первых свидетельств четкого осмысления феномена ладового тяготения, неустойчивости.

Следует отметить специфическое понимание Фетисом ладовой неустойчивости, неполное совпадение данного понятия с бытующим в настоящее время. Обычно мы понимаем неустойчивость как антипод устойчивости, которая является для нас первичной. Неустойчивые же гармонии (или тоны) как бы притягиваются к себе устойчивым. Иначе говоря, активную роль при такой трактовке неустойчивости играет устойчивый элемент. Согласно Фетису, активным элементом является неустойчивый, диссонирующий аккорд. (Подчеркиваем, что термина «неустойчивость» у Фетиса нет. Он пишет о диссонансе, имеющем *le caractère d'appellation*, т. е. характер призыва, способность **вызывать** после себя ту или иную гармонию, — точному переводу на русский язык это выражение не поддается). Именно диссонанс способен притягивать к себе (*attraction*) консонирующую гармонию. В связи с этим Фетис пишет о возможности предчувствовать дальнейший процесс развития (*pressentir la transition d'un ton à l'autre*, p. 151), о множественности тональных тенденций некоторых нот аккорда (в случае энгармонизма; p. 180, 183), о впечатлении неожиданности, сюрприза, достигаемого применением соответствующих гармонических средств (p. 183).

Принципиально новым моментом в концепции является понятие модуляционной системы. Согласно Фетису, системным характером отличается не только простейшая форма тональной организации — унитарность, но и более сложные формы тональной зависимости, включающие в себя различного рода модуляционные приемы: транзитональность, плюритональность и омнитональность. Конечно, и ранее (в частности, у Рамо) модуляция порою рассматривалась не как единичный, случайный прием, а как одна из сторон тональной целостности, но именно Фетис впервые, пожалуй, рассмотрел различные модуляционные системы (в том числе хроматические) и указал их место в истории музыки.

Действительно, историзм является еще одной принципиально важной чертой концепции Фетиса. Хотя конкретные его соображения и могут вызвать известные возражения, ценен сам метод, подход, сознание того, что тональность не есть природой данное явление, а выступает как исторически развивающаяся система, сохраняющая некоторые свои сущностные свойства, но проходящая различные стадии развития.

Поразительная чуткость слуха Фетиса. Уже в работе, изданной в 1844 г., он указал на то, что лишь набирало силу и заявило о себе в полную мощь позже, в зрелом творчестве Вагнера и Листа. Речь идет об омнитональной (всетональной) системе, основанной на сложных формах энгармонизма, которые являются результатом многочисленных альтераций (120, р. 183—184). Тем самым реализуются хроматические вводнотоновые отношения (о чем автор не говорит, но показывает рядом интересных гармонических последовательностей), активизация которых, как мы знаем, привела в свое время к кризису тональности. Фетис предсказал это за 20 лет до «Тристана». Уже в начале 40-х гг. XIX в. он писал о возможном распаде тонального единства, о том, что омнитональная система — последняя граница в отношениях тонов и гармонических сочетаниях (р. 183, 195). Конечно, подобные апокалипсические предсказания Фетиса не могли оправдаться в полной мере: там, где кончается действие одной системы в отношениях тонов, начинают «работать» новые закономерности. Тем не менее пророческие мысли Фетиса заслуживают самого серьезного внимания: в них задолго до Э. Курта была схвачена одна из характернейших особенностей романтической гармонии и в какой-то мере предсказана ее судьба<sup>1</sup>.

Грандиозную теоретическую концепцию, обобщившую богатый исследовательский опыт своих многочисленных предшественников, создал наиболее яркий представитель так называемой функциональной школы Х. Риман. Его музыковедческая деятельность характеризуется стремлением сочетать практическую направленность теории на воспитание композиторов и исполнителей с внутренней глубиной, полнотой и разносторонностью, обоснованием в ряде смежных наук.

Если взять область гармонии, то пафос работы Римана состоит в утверждении и развитии тонального принципа. Уже в своем относительно раннем диссертационном исследовании «Музыкальная логика» (138) он поставил перед собой задачу объяснить «даже самые сложные гармонические образования как видоизменение трех гармоний — тоники, субдоминанты и доминанты» — и в дальней-

---

<sup>1</sup> Вспомним в связи с этим трактовку вопроса о гармоническом притяжении — ведь она также скорее романтическая, нежели классицистская.

шем неизменно следовал этому принципу. Надо отдать должное Риману: функциональная теория приняла в его трудах необычайно развитые, тонко разработанные формы. Он исследовал внутреннюю логику основной тонально-гармонической формулы (T—S—D—T), показал многообразные возможности ее конкретной реализации. Опираясь в основном на классическую музыку, Риман отразил вместе с тем в своей гармонической системе некоторые относительно новые явления, развившиеся в эпоху романтизма. (Так, в частности, он допускал непосредственное объяснение терцовых соотношений трезвучий на основе созвучков.) Последовательно функционально понималась модуляция: каждая новая тональность, появлявшаяся в ходе музыкального развития, рассматривалась как носительница определенной тональной функции. Совершенно на новом уровне Риман разработал вопросы соотношения гармонии и формы, показав фундаментальную роль гармонии как в построении классического периода (142, Кар. 2), так и в развитых музыкальных композициях (76). Исследования поражают разносторонней эрудицией их автора, владевшего огромным музыкально-историческим материалом, проработавшим и обобщившим массу теоретических трудов. Не случайно поэтому большое и плодотворное влияние Римана на последующее развитие теоретического музыкознания, в частности на русскую науку о гармонии.

И все же в основном справедлива та критика, которой подвергалась концепция Римана как в зарубежном, так и в нашем отечественном музыкознании (59; 9; 81). Не пытаюсь ни пересказывать, ни обобщать содержание этой критики, выделим лишь те моменты, которые, как представляется, имеют отношение к содержанию нашей работы.

Исследователь проявлял значительный интерес к вопросам музыкальной эстетики, психологии музыкального восприятия, «слышания музыки» (139; 140; 141)<sup>1</sup>. Но в практическом рассмотрении вопросов гармонической логики он опирался, прежде всего, на данные акустики. Конечно, он был далек от того, чтобы акустические закономерности приравнивать к закономерностям музыкальным, но все же излишняя привязанность к идее звукового родства, подкрепленная опорой на априорные (у Римана) законы симметрии, достаточно отчетливо ощущается в его работах. Эмоционально-динамические факторы построения музыкальной ткани отступают у Римана на второй план. «Мелодические, динамические и агогические подъемы и понижения, носящие на себе отпечаток породившего их душевного движения и сочувственно настраивающие душу слушателя», автор считает содержанием музыки. Но они никак

---

<sup>1</sup> Следует, правда, отметить, что работы эти появились после опубликования основных трудов Римана по гармонии.

не влияют на форму, которую образуют, по его мнению, лишь два фактора: «...гармоническое построение каденций и ритмическая симметрия» (76, с. 8). Отсюда та «предустановленность» гармонии, за которую так резко критиковал Римана Б. Асафьев, и совершенно недостаточное внимание (если не сказать полное игнорирование) к мелодическому фактору гармонии. Ситуация заметно обостряется тем обстоятельством, что, будучи убежденным сторонником теории так называемого гармонического дуализма (опоры гармонических феноменов не только на обертоновый, но также и на унтертоновый ряд)<sup>1</sup>, Риман выводит далекие от музыкальной практики функциональные закономерности минорного лада.

Попытка найти «объективно» обусловленные, как бы независимые от человека законы гармонии, которые лишь «раскрываются» в ходе исторического развития, толкала Римана к абсолютизации закономерностей какого-либо исторически конкретного стиля. Такими оказались принципы тонального письма в творчестве европейских (прежде всего немецких) композиторов XVIII—XIX вв. Предшествующие этапы развития гармонии приобрели поэтому статус подготовительных. По той же причине не принимал Риман и многих современных ему художественных явлений: они не укладывались в созданные им теоретические схемы.

Консерватизм художественных устремлений исследователя, заметный уже в период создания основных его работ в области гармонии (80-е и 90-е гг. XIX в.), впоследствии стал еще более очевидным. Уже в начале XX в. стало ясно, что объяснить любые гармонические сочетания с помощью классической функциональной формулы невозможно; что мелодическое начало в музыке обладает несомненной активностью и далеко не всегда подчиняется «предустановленным» (или исторически утвердившимся) гармоническим закономерностям, более того, оно само оказывает на гармонию весьма существенное воздействие; стало ясно, что при всей весомости гармонического компонента в построении музыкальной формы он далеко не всегда может выступать в роли «структурной доминанты»; стало ясно, что рассматриваемая теоретическая концепция смотрит не вперед, а назад: она не охватывает современного ей музыкального материала и, что еще более существенно, методологически обращена в прошлое. Формула Римана «музыка — искусство симметрии в последовании, как архитектура — искусство симметрии в сосуществовании» (76, с. 7) отражала лишь отдельные стороны классицистской эстетики и никак не могла «работать» в абсолютно изменившихся исторических условиях.

---

<sup>1</sup> Идею полярной противоположности мажора и минора, непосредственно вытекающую из акустических факторов, развивали предшественники Х. Римана М. Гауптман (124) и А. Эттинген (132).

## ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ XX В.

XX в. внес столько принципиально нового в искусство звуков, столь радикально были пересмотрены и деверсифицированы способы организации музыкального материала, что современная нам теория (несмотря на свое интенсивное развитие) существенно отстает от динамично развивающейся художественной практики.

Зарубежное теоретическое музыкознание XX в. — это море идей, в котором отражается борьба различных художественных и эстетических направлений, чрезвычайно не похожих друг на друга точек зрения. Здесь есть работы, имеющие сугубо практическую, большей частью учебную направленность, есть также многочисленные попытки уяснить сущность звуковых отношений в музыке, те внутренние пружины, которые ими управляют.

Важнейший результат развития ладогармонического мышления в XIX в. — преодоление монополии классических тональных отношений, приведшее к становлению и утверждению новых систем звуковой организации. Это сказалось, прежде всего, в углублении принципов тонального мышления, которые реализуются в музыке XX в. в гораздо более разнообразных, нежели ранее, формах (см. 51). Обновленное и обогащенное опытом новых поколений, оно сохраняет прочные позиции в художественном творчестве.

Необычайное развитие получили модальные звуковысотные системы. Активизация мелодического начала, воздействие народной песенности, ладов европейского средневековья и Востока обогатили звуковой строй профессионального искусства, внесли в него национальный и исторический колорит. Не меньшее значение для обогащения звуковой палитры имело освоение так называемых симметричных звукорядов, начавшееся еще в XIX в. и достигшее своего апогея в творчестве О. Мессиана, который проанализировал их также в своем теоретическом труде (131).

И наконец, весьма существенное влияние на процессы художественного развития и становление новой логики звукового мышления оказал родившийся в 20-х гг. нашего века серийный принцип организации.

Ниже мы проследим, как отразились отдельные аспекты этого процесса в зарубежной теории музыки<sup>1</sup>.

Немалые усилия были предприняты в XX в. для изучения тонального мышления, его новых форм и глубинной сущности. В 1907 г. был издан «Теоретический и практический курс гармонии»

---

<sup>1</sup> Мы намеренно обходим работы, посвященные исследованию модальности, поскольку не так давно был опубликован едва ли не исчерпывающий реферативный обзор Т. Барановой (12). В нем отражены 130 работ по данному вопросу.

Ф. Геварта (122) — старейшины бельгийской школы теоретического музыкознания. Геварт был одним из первых, кто сумел чутко откликнуться на новые в его время художественные веяния и предложил такую концепцию гармонии, в которой нашли отражение некоторые существенные черты музыкального языка второй половины XIX в. Основываясь на пифагорейском принципе, Геварт предлагает новую теорию ладов, рассматривает функциональные отношения в системах разного рода (диатонической, смешанной, 12- и 17-ступенных хроматических). Описывая систему мажор-минора и оригинально объясняя феномены хроматической тональности, Геварт остается в целом на позициях традиционной теории музыки (тональную организацию и терцовую структуру аккордов он рассматривал как вечные). Концепция Геварта оказала немалое влияние на развитие русской теории музыки, в первую очередь через его последователя Г. Катуара (50).

Исследованию феноменов тональной организации в ее новых формах посвятили свои теоретические труды крупнейшие композиторы XX в. — А. Шёнберг и П. Хиндемит.

В работах Шёнберга (147; 149) описывается так, называемая расширенная тональность, под которой понимается «диатонический мажор или минор, обогащенный альтерациями и аккордами из других областей» (100, с. 305), т. е. из более или менее родственных основному строю тональностей. Тем самым Шёнберг расширяет понятие о функциональных отношениях внутри тональности, не сводя их к традиционным отношениям трех основных гармонических функций. Особое внимание он обращает на «структурные функции гармонии» (149), разносторонне рассматривая приемы формирования музыкального произведения как гармонического целого. При этом оказывается, что специфическую функцию выполняет в гармонической системе не только отдельный аккорд, но определенным образом сформированные гармонические последовательности.

Горячим поборником тональной организации как в теории, так и в композиторской практике был Хиндемит. Свою систему гармонии, изложенную в «Руководстве по композиции» (125), он стремился построить на прочных акустических основаниях, прибегая не только к частичным тонам, но также к разностным комбинационным тонам. Он дает оригинальную и во многом убедительную классификацию аккордов, признавая таковыми созвучия не только терцовой, но и любой другой структуры. Функциональные отношения в системе Хиндемита также становятся разнообразными — он практически допускает любые высотные соотношения созвучий. Ю. Холлопов (100, с. 327) называет тональную систему Хиндемита силовой, поскольку утверждение опорного характера тех или иных аккордов происходит здесь при значительном участии акустических и ритмических факторов. Но это, вероятно, следует признать неизбежным признаком современной хроматической тональности:

богатство возможностей, которые она предоставляет, разнообразие, может быть даже неограниченность высотных связей должны быть «оплачены» применением достаточно простых, первичных по характеру своего действия способов утверждения опорности тех или иных звуковых элементов.

Вопросам тональной организации посвятили свои исследования многие теоретики XX в. Ограничимся упоминанием лишь некоторых из них. Разнообразные аспекты тональности (в частности, вопросы гармонического ритма, гармонической структуры построений, выполняющих разные функции в музыкальной форме, соотношение тональности и модальности) рассмотрены в работе У. Пистона (133). Последовательный стилистический подход к анализу тональной организации (что вообще является характерной чертой французской системы музыкально-теоретического образования (см.: 23, с. 117, 123—124)) демонстрирует в своей работе А. Доммель-Диени (117), рассматривающий особенности тонально-гармонической организации в произведениях композиторов трех веков — от Баха до Равеля и Бартока (t. 5 указанного издания).

Особо следует сказать о теоретической концепции Х. Шенкера (145 и др.), получившей в последние годы необычайно широкое распространение и вызывающей пристальное внимание современных исследователей.

Центральная идея Шенкера — идея структурных уровней. Автор выводит сложное иерархическое целое музыкальной композиции из некоторой первоструктуры, являющейся особого рода проекцией тонического трезвучия. Для того чтобы обнаружить данную первоструктуру в музыкальном произведении, необходимо последовательно снимать вуалирующие ее звуковые пласты. Метод **редукции** и составляет квинтэссенцию предложенного аналитического метода. Обратное развертывание этой схемы в конкретное музыкальное целое, представляющее собой многоуровневое единство (Hintergrund, Mittelgrund, Vordergrund), является основой импровизации, прелюдирования, создания музыкального произведения.

Предложенная Шенкером методика в общем не нова. Приемы схематизации музыкального текста и последующего развертывания гармонической схемы в конкретный музыкальный текст достаточно традиционны (см., например, демонстрацию этого приема в «Учебнике гармонии» Э. Рихтера, впервые изданном в 1853 г. (78, с. 164 и далее). Чем же в таком случае вызван тот непреходящий интерес к концепции Шенкера со стороны зарубежных ученых, который мы наблюдаем в последнее время? Думается, что причина заключается не столько в предложенных новых идеях, способных обогатить понимание тональных отношений в классической музыке (а за пределы музыки XVIII—XIX вв. Шенкер практически не выходит), сколько в толковании эстетической роли первострук-

туры. Она оказывается не только основой звуковой конструкции, но также глубинным слоем художественного содержания. Не случайно поэтому некоторые последователи Шенкера, развивая его идеи, обсуждают не только вопросы гармонии, но также вопросы музыкальной герменевтики и делают это в гангликанском духе (116).

Анализ тональных структур в музыкальной теории XX в. не ограничивается, конечно, рассмотрением внутритональных отношений, но затрагивает и вопросы модулирования. Помимо соответствующих разделов учебников и исследований, посвященных тональной гармонии, эти вопросы трактуются в ряде специальных работ. Известное пособие М. Регера (74), вышедшее первым изданием в 1903 г., сыграло известную роль в разработке приемов постепенной модуляции. Автор его дает образцы модулирования в самые разнообразные тональности, предлагая использовать в качестве общего аккорда разные гармонии. Широко применяются, в частности, аккорды дорийской субдоминанты, двойной доминанты и, особенно, аккорд неаполитанской сексты (64 случая из 100).

Потребности музыкального образования и практической композиции требовали дальнейшей разработки техники модулирования. «Никогда еще отсутствие культуры в модуляции не было столь большим, как сегодня», — говорил Шёнберг в 1920 г. (цит. по: 111, S. 2).

«Теория модуляции» А. Бёкмана (111), изданная в начале 50-х гг., в известной степени способствовала дальнейшему осознанию различных способов и развитию техники модулирования. В нем был установлен круг модуляционных средств, в основных своих чертах сохранившийся в учебной практике до настоящего времени. Бёкман рассматривает модулирования в тональности, отстоящие от исходной на различное количество знаков в сторону диэзов и бемолей, дает образцы модуляций через промежуточную тональность и «по плану» (*Gemischte Modulationen*), модулирование через неаполитанский секстааккорд. Особое внимание он уделяет модулированию через неопределенные (*vagierende*) аккорды и аккорды с увеличенной секстой. Недостатком пособия являлось отсутствие каких-либо указаний на связь модулирования с формой, хотя в предисловии автор подчеркивал, что развитие техники модулирования в высшей степени способствует пробуждению фантазии и становлению чувства формы (S. 2).

При всей значимости модуляционных процессов в тональной музыке, при всем интересе к ним современной теории специфическим лейтмотивом последней, отражающим соответствующие тенденции в художественном творчестве, стала идея монотональности. Ее на разные лады развивали крупнейшие и очень не похожие один на другого теоретики XX в. — А. Шёнберг, П. Хиндемит, Х. Шенкер. В основе этой идеи лежит абсолютно верная и прогрессивная

посылка — понимание звуковысотного, гармонического строя музыкального произведения как безусловной художественной целостности, подчинение его основному тону произведения, его основному созвучию. Иначе говоря, в идее монотональности получает свое завершенное и абсолютное выражение основная аксиома тональной музыки. Поэтому-то Шёнберг говорит не об отклонениях в новую тональность, а об использовании областей (регионов), непосредственно подчиняющихся главному строю, выступающих в качестве внутритонального явления (149, Кар. 3, 4).

Пожалуй, еще более радикальную позицию по этому вопросу занимает П. Хиндемит, в тональной концепции которого (см.: 125) модуляции отведено весьма скромное место. Оно и понятно. Если внутри хроматической тональности, которую утверждает Хиндемит, возможны любые соотношения, если каждое созвучие (и его основной тон) можно истолковать как определенную функцию основной тональности, то модуляция в традиционном смысле слова становится, по существу, излишней. Происходит как бы включение инотональных элементов в структуру основной (и единственной) тональности, модуляционность преодолевается.

Изложенная и прокомментированная здесь идея монотональности отвечает, конечно, многим явлениям художественной практики XX в. и могла бы быть проиллюстрирована произведениями таких, например, композиторов, как А. Скрябин, С. Прокофьев, Д. Шостакович. И все же подчеркнем, что идею монотональности никак не следует абсолютизировать. Любое целое строится иерархически, и это положение вполне проявляется в случае с тональностью. Отклонения и модуляции, подсистемы и регионы и тому подобные явления нисколько не противоречат идее целостности, если ее понимать не механистически, а диалектически. Элементы звуковысотной структуры могут подчиняться основному тону, тонике не непосредственно, а опосредованно, обнаруживая различные «этажи» тональной конструкции, что, в принципе, нисколько не нарушает идеи тонального единства. Опыт классической музыки вполне убедительно это показывает. В ней имели место и отклонения, и модуляции, но степень тональной целостности была никак не меньшей, чем в произведениях тех авторов, которые сознательно следуют принципу монотональности. Классикам не приходилось прибегать к «силовому» утверждению тональности, что нередко имеет место в творчестве современных композиторов.

Специфическим проявлением тонального принципа организации музыкального материала явилась политональность, сложившаяся в 10—20-е гг. нашего века и постепенно утвердившаяся в качестве правомерного и художественно необходимого приема в музыке XX в. (см.: 70, с. 4—5). Политональности посвящено значительное количество исследований как зарубежных, так и отечественных ав-

торов<sup>1</sup>, вокруг этого вопроса до сих пор не утихают теоретические споры. Одним из первых трудов, где была сделана попытка теоретически рассмотреть феномен политональности, явилась статья А. Казеллы, изданная у нас в 1926 г. отдельной брошюрой с предисловием Б. Асафьева (46). Считая основой политональности взаимопроникновение звукорядов, прежде всего диатонических, Казелла определяет рассматриваемый прием музыкального письма как «модуляцию в одновременности». Он анализирует гармонические и мелодические формы политональности, обращаясь как к ее историческим предтечам, так и к современным формам проявления. В статье есть также эстетическая оценка различных видов политональности, на которой, впрочем, Казелла не считает возможным настаивать. «Ничего нельзя отрицать а priori», — замечает он.

Чем знаменательно появление политональности как нового приема письма и ее теоретическое осмысление? Важнейшим моментом, на наш взгляд, является то, что найдена принципиально новая форма ладогармонического единства. Приставка «поли-» должна пониматься не в смысле существования двух или нескольких полностью автономных звуковых систем, а в смысле формирования сложной, иерархически построенной звуковой вертикали. Звучащие порою возражения против применения термина «политональность», отрицание самого существования этого феномена представляются нам отступлением от диалектических форм осмысления структуры музыкального материала.

«Система одновременно действующих тональностей — пересекающихся, перекрывающихся, взаимодополняющих, а иногда и противостоящих друг другу», переменные гармонии, подвижные тоники формируют тот тип тонального письма, который Р. Рети назвал пантональностью (75, с. 47, 48, 52). Это такая структура, «в которой поля притяжения нескольких тоник существуют одновременно, как бы взаимно противодействуя, независимо от того, которая из тоник в конце концов станет заключительной» (там же, с. 53). Концепция пантональности является, по существу, специфическим развитием идеи политональности (к которой, впрочем, сам Рети относится несколько критически, не видя в ней достаточно факторов для «тоникального единства элементов») (с. 48). Сущность пантональности состоит, вероятно, в том, что единство звуковысотного строя музыкального произведения опирается не на отдельный тон или аккорд, а на некоторую систему опорных тонов. Ясно, что такая организация допускает новые формы разнообразия, специфические приемы построения музыкального целого, а следовательно, раскрывает новые выразительные ресурсы музыкального языка.

---

<sup>1</sup> Список литературы по этому вопросу см. в книге Ю. Паисова (70, с. 387—389).

Упомянутые уже работы А. Казеллы и Р. Рети касаются и такой формы организации в музыке XX в., как атональность. Казелла ограничивается в своей статье лишь указанием на ряд произведений Шёнберга, которого он считает персональным создателем атональности (начиная с оп. 11 — *Drei Klavierstücke*), не подвергая феномен атональности сколько-нибудь серьезному анализу. Рети, коротко проследив исторический путь атональности и ее различные формы (свободная атональность, додекафонная техника и ее эволюция), приходит в конце концов к тому, что атональность может быть включена (и обычно включается) в пантональную структуру.

Формирование и различие атонального мышления отразили возникновение нового способа слышания музыки, свободного от организующего воздействия тональных отношений. Основными чертами этого «нового способа» следует, вероятно, признать: а) преодоление тональной ориентации (но не механический отказ от нее); б) усиление воздействия интонационно-тематических факторов на осмысление звуковысотного строя музыкального произведения; в) активизация темброво-колористического компонента как фактора звуковысотной организации и тем самым выход за пределы ладогармонической организации, выход тем более значительный, что он привел не только к более интенсивному использованию красочной стороны гармонии и традиционных инструментальных средств, но также к появлению конкретной и электронно-акустической музыки.

Литература об атональной музыке также может быть классифицирована согласно предложенной схеме. Свободная атональность, явившаяся кратким эпизодом в творческой биографии А. Шёнберга и других представителей нововенской школы и лишь спорадически появляющаяся в произведениях других композиторов, в меньшей мере привлекает внимание исследователей, чем созданная в 20-х гг. додекафонная система, получившая интенсивное развитие в последующие десятилетия. Крупных исследований о свободной атональности в зарубежной теоретической литературе не так уж много, но они все-таки есть.

Разработке метода атонального письма, который не был бы скован догмами серийной техники, посвящено учебное пособие Ж. Фалька (119). Автор его предлагает строго систематизированные правила письма, следование которым позволяет соблюсти «чистоту атонального стиля», преодолеть тональную ориентацию. Суть этой техники в использовании таких интервальных структур, которые не позволяли бы какому-либо тону стать центром звукового тяготения. Особую роль Фальк отводит так называемому атональному перечению, систематически вводимому как в одnogолосные, так и в многоголосные звуковые построения.

Вопросы организации звуковых структур в музыке, подчиняющейся принципам свободной атональности, обсуждаются в книге

А. Форте (121). Автор рассматривает определенные звуковысотные ячейки и их отношения, способы их внутренней организации, преобразования и комбинирования. Здесь необходимо отметить два момента. Во-первых, речь идет не о додекафонной или серийной технике, а о способах своего рода «интонационной работы». Во-вторых, атональные структуры анализируются не с точки зрения звукового тяготения или его отсутствия (что подчеркивало бы негативный характер атональности по отношению к предшествующим ей звуковым системам), а со стороны специфических форм атональной организации, где порядок и согласованность элементов обеспечиваются непосредственно интонационными средствами (которые в отдельных случаях могут приобрести характер тематического родства).

И наконец, огромная литература существует по додекафонной (и вообще серийной) организации. Вслед за работами непосредственных создателей нового метода музыкальной композиции, в которых имело место его первоначальное обоснование (123; 148), уже в предвоенные, а затем и в послевоенные годы появился целый ряд достаточно глубоких исследований, освещающих как различные стороны додекафонной техники, так и принципиальные вопросы новой манеры музыкального письма (118; 128; 129; 143; 126). Материал этот получил достаточное отражение в публикациях последних лет на русском языке (55; 105; 35), и потому вряд ли есть необходимость еще раз пересказывать хорошо известные вещи. Мы дадим лишь краткую характеристику книги Р. Лейбовица «Введение в 12-тоновую музыку» (129) и прокомментируем отдельные ее положения.

Ученик Шёнберга и Веберна, Лейбовиц «из первых рук» получил сведения о додекафонной технике, проверил ее в своей творческой практике, обобщил и осмыслил основные черты системы. В основе работы лежит анализ Вариаций для оркестра соч. 31 Шёнберга, но автор затрагивает также более ранние и более поздние произведения своего метра, отдельные произведения Веберна и Берга, анализирует композиции более молодого поколения музыкантов, использовавших серийную технику (Л. Ценка, Э. Кшенека, П. Дессау, Э. И. Кана, Р. Лейбовица). Это позволяет ему дать достаточно полную картину возникновения и развития классической додекафонии и сделать необходимые выводы. Речь здесь идет о хроматической основе серийной техники, о необходимости ее возникновения для внесения порядка в атональную композицию, о построении мелодии и гармонии на основе единого звукового комплекса и т. д. Но некоторые принципиальные положения Лейбовица звучат свежо и в настоящее время.

Анализируя процесс сочинения модальной и тональной музыки, Лейбовиц отмечает, что в данном случае выбор лада предшествует непосредственной творческой активности композитора. Здесь име-

ет место своего рода дуализм явления (конкретный тематизм) и сущности (лад, тональность), при котором последнее предопределяет структуру мелодии и аккордов.

При серийном способе композиции выбор серии принадлежит акту сочинения. Серия персонифицирована, равно как и возникающие затем на ее основе мелодические и гармонические последовательности. Если при тональном письме в звуковых фигурах мы чувствуем тональность — нечто внешнее, другое по отношению к ним, то серия — лишь ансамбль интервалов, она не обозначает ничего другого, кроме самой себя и звуковых явлений, которые из нее могут быть выведены. В данном случае сущность (*essence*) не предшествует явлению (*existence*), а, наоборот, явление, которое создается в каждом новом композиторском усилии, устанавливает свою собственную сущность, как, впрочем, и свои собственные законы. Серия — не лад и не тональность. Это своего рода квазитематическая индивидуальность; не тема, а первичный, исходный материал, ген, требующий реализации в конкретных звуковых структурах (129, р. 101—104).

Подобные рассуждения имеют прямое отношение к идее о ладе как единстве общего и индивидуального, о диалектическом взаимопроникновении моментов развертывания и становления. Лейбовиц правильно подмечает примат момента развертывания в модальной и тональной музыке и, напротив, примат момента становления при серийном способе композиции. Но он их абсолютизирует. Усматривая общность, даже универсализм в тональной системе конца XIX в. (Вагнер), когда мажор и минор достигли предельной степени взаимопроникновения, Лейбовиц уверяет нас, что тональная сущность музыки Вагнера якобы единообразна. Он не видит того, что универсальность данной системы реализуется в необычайном вариантном разнообразии, благодаря чему развертывание ее диалектически предполагает момент становления. Общее здесь может быть реализовано только в индивидуальных формах, и индивидуализация эта не только тематическая, но и ладогармоническая.

Что касается серийного способа композиции, то и здесь есть немало генерализированных моментов. Позже (р. 107) Лейбовиц признает, что все додекафонные серии опираются на единый, общий для них хроматический звукоряд. Но это явно не все. Как показала художественная практика, в рамках хроматической системы сформировались (и не могли не сформироваться, поскольку все они строились путем отрицания диатонического порядка и традиционных тональных отношений, а отрицание чего-либо всегда ведет к возникновению противоположности) достаточно устойчивые интонационные образования, которые являются законом не только для конкретного произведения, но и для широкого круга сочинений данного стиля. Звуковысотный строй додекафонных произведений

только на первый взгляд кажется абсолютно индивидуальным. На проверку оказывается, что он, так же как при модальности и тональности, сочетает в себе черты общего и индивидуального. И это ни в коем случае не должно было бы огорчать Р. Лейбовица, так как именно данное обстоятельство позволяет додекафонной музыке быть средством художественной коммуникации: ведь отсутствие общих моментов в произведениях такого рода в значительной степени сделало бы каждое из них «вещью в себе», в чрезвычайной степени затруднило бы процесс их восприятия.

## РУССКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАДА И ГАРМОНИИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Русское слово «лад», которым в настоящее время переводят европейские термины *modus*, *mode*, имеет гораздо более широкий смысл. В самом общем, внемузыкальном смысле оно означает устойчивые формы бытия, сохранение традиций, культуры, жизни (13). Иначе говоря, значение этого слова близко к значению термина «гармония» в его широком, эстетическом смысле, но имеет оттенок общественной гармонии, общественного согласия и закономерного течения жизни.

Издавна применялось слово «лад» и в более узком, специфически музыкальном смысле, означая «согласие музыкальных и певческих звуков» («не в лад играют и поют») <sup>1</sup>. На такое значение слова и опирался, вероятно, М. Резвой, когда он в 30-х гг. прошлого века впервые применил термин «лад» к описанию звуковысотных структур музыки. Лад действительно является условием эстетической согласованности, закономерного течения музыкального процесса.

На первых порах термин «лад» имел более узкий смысл и являлся, скорее всего, переводом немецкого термина *Tonart*, который может означать, в зависимости от контекста, тональность, лад, строй. Это видно, в частности, из статьи Резвого, написанной им для «Энциклопедического лексикона», издававшегося в Петербурге во второй половине 30-х гг. прошлого века (см., например, статью «А (La)», где Резвой пишет о «ладе C-dur» (73, с. 1)).

Многозначность термина «лад», а главным образом, его соотношение с гармоническими формами лада, т. е. с тональностью как способом организации звуковысотной стороны музыкального интонирования, заставили исследователей русской песенности ис-

---

<sup>1</sup> Словарь церковно-славянского и русского языка. Т. 1. СПб., 1847. Составителем музыкального раздела словаря являлся М. Резвой. Подобную трактовку дает позже (1863) и В. Даль, определяя, в частности, лад как «согласие, взаимную стройность музыкальных звуков».

каты иные термины для обозначения ладовой структуры народных напевов. Для характеристики мелодических форм диатонического лада (в отличие от ладов европейского многоголосия — мажора и минора) В. Одоевский предлагал, например, использовать старинный русский термин «погласица», применение которого позволяло, кроме того, отличать ладовый строй народной песенности от ладов русской церковной музыки, которые обозначались словом «глас» (67, с. 280, 322, 324, 328). Последний термин В. Одоевский считал эквивалентом *Kirchen-Tonart, Ton du plain chant, ton d'église, Modus ecclesiasticus* (там же, с. 322, 359).

Подчеркивая ладовое своеобразие русских народных напевов и стариинного церковного пения, Одоевский указывал не только на характерные для них гласы и погласицы как на особые формы мелодического диатонического лада. Он отмечал также особенности его развертывания: поступенное движение, отсутствие широких скачков (не шире квинты). В работах Одоевского можно увидеть намек на осознание ладовой перменности. «... Наши напевы, — писал он, — не признают за тонойкой всех ее западных прав. Иногда она играет роль терции (как медианта), иногда роль квинты (как дианпента)» (67, с. 610).

Представляют известный интерес и другие соображения В. Одоевского, касающиеся ладовой организации. Пресжде всего отметим разграничение им напева (мелодии) и гласа, под которым он понимает «систему или схему звуков, входящих в тот или другой напев, или, так сказать, материал напевов» (с. 624). Вместе с тем он не ограничивал понятия гласа звукорядом и выделял в нем тонику или основной звук, который выступает в качестве «почина» мелодии (с. 360). Последнее обстоятельство позволяет полагать, что Одоевский различал вневременные и временные аспекты ладовой организации, так как связывал понятие тоники с ее применением в начале напева.

Осознавая различие характеров гласов, Одоевский высказывал пожелание не только «художественного воспроизведения наших гласов и погласиц... но и, так сказать, драматического сопоставления характера одного гласа характеру другого» (с. 327).

Значительный интерес представляют высказывания Одоевского, заключенные в его «Этюдах об органических законах музыкальной гармонии» (с. 443—448). Здесь он отмечал, что «законы гармонии... основаны на природе человеческой души, на физиологических особенностях организма, так же, как и на принципах, которые управляют звучащими телами. Законы гармонии существуют в самой природе» (с. 447). Ученый отстаивал, таким образом, идею об объективности гармонии, о ее природной обусловленности. Все это находится в соответствии с традициями понимания музыкальной гармонии, установившимися еще в XVIII в. (век Просвещения) и выраженными уже Рамо. Прямо к Рамо восходит, в частности, ука-

знание на «принципы, которые управляют звучащими телами». Не менее традиционной явилась ссылка на «физиологические особенности организма». Во всем этом видится опора на данные естественных наук, определявших научное мировоззрение XVIII — первой половины XIX в. Для постижения социально-психологической обусловленности законов музыкальной гармонии время еще не пришло.

О своеобразии высотного строя русской народной песни писал также А. Серов. В своей статье «Русская народная песня как предмет науки» (85, с. 81—108) он не придавал сколько-нибудь существенного значения терминологическим тонкостям. Его трактовка терминов «гамма», «звукоряд», «лад» носила довольно диффузный характер. Главное внимание он уделял вопросу о различии «искусственных» мажора и минора — европейских ладов XVII—XIX вв. — и мелодических ладов русской народной песни, которые отличаются, согласно Серову, строгой диатоничностью, безоктавностью, тетрахордной структурой. Отмечая особенности мелодического строя русской народной песни, Серов, подобно Одоевскому, писал о преобладании в них поступенного движения, о возможности скачков на различные интервалы, которые не подчиняются, тем не менее, гармоническим закономерностям, а сохраняют чисто мелодическую природу. «Самый **организм** песни, — отмечал Серов, — всегда зиждется **не** на трезвучиях, а на движении гаммообразном» (с. 92).

Особо останавливался Серов на вопросе о вводнотоновом тяготении — неизменном признаке западноевропейских мелодий, придающем им «однообразие, которого **не было** в древнегреческой музыке, **нет** и в первобытной **русской** песне».

Серов настаивал на том, что русская народная песня никогда не модулирует, что ее отличает **неизменность** диатонического лада (там же, с. 87, 94, 96). Подчеркивая ее чисто мелодическую природу, Серов неоднократно упоминал об одноголосном, унисонном исполнении народной песни. Вместе с тем он признавал, что «народ в своих импровизационных **хорах** поет не все время в **унисон**... но «подголоски», «припевы» в других голосах, кроме главного, ведущего мелодию, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации варианта, а никак не сплошь под каждую ноту данного напева. Тут при глубоком вникании в суть самого дела, окажутся своеобразные, мелодико-гармонические приемы, чрезвычайно непохожие на принципы европейской гармонизации...» (там же, с. 100). Так, Серов, по существу, вскрыл принципиальные особенности русского народного многоголосия, противопоставив его многоголосию западноевропейской классической тональной музыки.

В духе науки своего времени Серов, как и Одоевский, стремился обосновать звуковой строй народной музыки «естественными при-

чинами» (с. 92). В этой связи он указывал на неразрывную связь русского пения со **словом**, на то, что «в речи словесной повышение и понижение голоса на кварту (вопрос, ответ и т. д.) играет самую важную роль». Этим Серов обосновывал естественность тетрахордов и возникающей на их основе диатонической гаммы.

Не сумел преодолеть Серов характерного для русской музыкальной теории XIX в. предрассудка, согласно которому русская народная песня имеет якобы общий звуковой строй с древнегреческой музыкой. Серов отмечает также «родственность русской песни с музыкою древнеиндийскою» (с. 90). Эти недостаточно обоснованные утверждения, обнаруживающие внеисторизм Серова в рассмотрении ладовых структур (против чего он весьма темпераментно выступал в первом разделе той же статьи), находясь в прямой связи с его односторонней опорой на «естественные» предпосылки, на недостаточный учет культурно-исторических факторов в процессе формирования ладовых структур музыки.

Новый этап изучения ладового строения русской, а также украинской народной песенности представляет собой работа П. Сокальского (88) — самый капитальный труд отечественной фольклористики конца XIX в. В основе исследования лежит идея самостоятельного развития музыки каждого народа, ее органической связи со всем строем его жизни, с его языком. Отвергая мысль о древнегреческом происхождении ладов русской народной песни, Сокальский подчеркивал вместе с тем, что песенность разных народов проходит сходные этапы развития, а это обуславливает совпадение характеризующих ее черт.

Сокальский первым применил сравнительно-исторический метод к исследованию мелодического строения народных напевов (см. об этом: 42; 47, с. 178). В духе своего времени он рассматривал теоретические основы музыки «с точки зрения научного естествознания, точных акустических законов». Передовым для его времени был взгляд на музыку как на феномен, который существует не сам по себе, а как «музыкальное впечатление слушающих ее людей» (87, с. 7). Отвергая объективистскую концепцию красоты, выдвигавшуюся Э. Гансликом, Сокальский утверждал, что «прекрасное... находится в тесной связи с культурой данной страны» (там же). Эти принципиальные эстетические положения спроецированы им на анализ ладового строя народной песенности, который приобретает, таким образом, психологическую и социально-историческую обусловленность.

Фундаментальным теоретическим положением работы Сокальского (88) явилось выделение различных этапов в развитии ладового строя народной песенности — эпох кварты, квинты и терции. Построив «первую модель эволюционного процесса в области мелодики народной песни», он предположил, «что подобный процесс должен был происходить в музыке любого народа...» (47, с. 185).

Идеи о поэтапном развитии ладов народной песенности придерживались впоследствии и другие исследователи (см.: 56). И хотя «развитие этнографической науки показало, что деление Сокальским истории музыки на эпохи «кварты», «квинты» и «терции» — приблизительно и нечетко» (47, с. 188), что «эволюционно-историческая схема Сокальского, ее периодизации не выдерживают проверки на более широком материале» (53, с. 306), современная фольклористика все же признает верность его основной идеи.

Что касается конкретных особенностей ладового строения русских песен, то Сокальский отмечал преобладание в них нисходящего движения, указывал на различие их амбитусов (от кварты до ундецимы); в звуковом строс напевов он выделял квартовые и квинтовые группы, определял место устоя в напевах разного типа. Немалый интерес представляют также его наблюдения об отличии строя русских и украинских песен, о восточных воздействиях на ладовый строй южнорусских напевов<sup>1</sup>.

К недостаткам теории Сокальского относится характерное для русской музыкальной науки XIX в. смешение понятий звукоряда и лада, а также полное игнорирование народного многоголосия, что имело, конечно, определенные последствия для понимания ладового строя напевов.

Это обстоятельство заставляет подчеркнуть чрезвычайно важную роль, которую сыграла работа Ю. Мельгунова (64). Он первый в истории фольклористики записал многоголосное русское народное пение и на конкретном музыкальном материале охарактеризовал его подголосочный склад. По существу это было описание ранее неизвестного науке типа многоголосия. Последовавшие затем записи Н. Пальчикова, Н. Лопатина и В. Прокунина, Е. Линевой, А. Листопадава документально подтвердили существование русской народной полифонии и подготовили почву для ее теоретического изучения, пионером которого был А. Кастальский (48; 49)<sup>2</sup>.

Особую струю русского музыкознания XIX в. составили работы сравнительно-исторического характера. К ним может быть прежде всего отнесена книга А. Фаминцына (98). Примыкая к развившейся в XIX в. школе сравнительного языкознания<sup>3</sup>, работа Фаминцына дала впечатляющий обзор ладовых форм в музыке различ-

---

<sup>1</sup> Этот вопрос был уточнен впоследствии К. Квиткой, исследования которого показали, что гаммы с полуторатоновыми интервалами, характерные для южно-русской (украинской) музыки, роднят ее не с тюркскими, как полагал П. Сокальский, а с армянскими, цыганскими, хорватскими и мадьярскими напевами (53).

<sup>2</sup> Обзор исследования гармонического строя русского подголосочного многоголосия см. в (43).

<sup>3</sup> В России она была представлена исследованиями С. Лебедева (1749—1817) и А. Востокова (1781—1864), за рубежом — именами Р. Раска (1787—1832), Ф. Боппа (1791—1867), Я. Гримма (1785—1863) (см.: 17, с. 31, 34—37; 47, с. 185—186).

ных народов — от Японии и Индонезии до Шотландии и Ирландии. Добавим, что автор ссылается также на музыку Древней Индии, Древней Греции и Византии, на григорианский хорал и русское обиходное пение. Книга Фаминцына была первой работой такого рода в истории русского музыкознания. В значительной мере спорные научные выводы, сделанные автором, были обусловлены состоянием музыкально-этнографической науки того времени. Разделявшиеся им взгляды о стадийности развития лада, согласно которым пентатонике следует рассматривать как один из его этапов, свойственный музыке всех народов, не получили последующего подтверждения. И все же работа Фаминцына, познакомившая музыкальную общественность с образцами народной песенности разных стран, имела положительное значение. Высокой оценки заслуживает, в частности, основная методологическая установка автора, исходившая, по существу, из идеи о единстве музыкальной культуры всего Евразийского континента.

Сравнительно-историческую линию музыкознания представляют также работы В. Петра. В 1899 г. он издал книгу «О мелодическом складе арийской песни», где сделал, в частности, попытку обосновать арийское происхождение древнегреческой музыки.

Более подробное рассмотрение ее ладового строя он предпринял в работе «О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке» (72). Если утверждения Петра об общеарийских истоках музыки греков оказались во многом спорными и гипотетическими, то предпринятое на основе глубокого знания греческих источников исследование ладового строя этой музыки до сих пор сохраняет известную ценность. В книге дано ясное и свободное от модернизации изложение богатой и разнообразной системы древнегреческих ладов, воссоздан процесс ее исторического развития. Последующее изучение древнегреческой музыки внесло, конечно, коррективы в картину, нарисованную Петром, но это не меняет общую оценку его работы.

Другим направлением в развитии теории лада в России явились учебные пособия по гармонии, созданные в последней трети XIX в. корифеями русской музыкальной классики П. Чайковским и Н. Римским-Корсаковым. Несмотря на свой подчеркнуто практический характер, эти пособия заложили не только методические традиции преподавания предмета, но послужили также отправной точкой для развития отечественной науки о гармонии.

Пособия Чайковского и Римского-Корсакова были ответом на потребности музыкального образования в России. Опираясь на опыт преподавания гармонии в Европе, прежде всего в Германии, они учитывали, конечно, и отечественный опыт, использовали выработанную к тому времени специальную терминологию.

При составлении своего «Руководства к практическому изучению гармонии» (1871) Чайковский отталкивался, вероятно, от учебника преподавателя Лейпцигского университета Э. Рихтера, переведенного на русский язык в конце 1860-х гг. и использовавшегося в Петербургской и Московской консерваториях. Но о слепом копировании иностранного образца в данном случае не могло быть и речи. Содержание и общий план «Руководства» Чайковского заметно отличаются от учебника Рихтера.

В своем «Руководстве» Чайковский весьма скептически отзывался о современных ему «теориях» гармонии, которые он считал «построенными на песке». Будучи уверенным в том, «что музыкальная наука, постепенно совершенствуясь, найдет, наконец, ключ к теоретическому разъяснению гармонических таинств», автор сознательно ограничивался выведенными **эмпирическим путем** правилами (106, т. За, с. 3), апеллировал к требованиям музыкального слуха (с. 14).

Верный традициям русского музыкального мышления, Чайковский уделял существенное внимание мелодическому фактору становления гармонии, вопросам голосоведения. Истинная красота гармонии, писал он, возможна только в том случае, если «каждый голос получит самостоятельное значение, свой особенный характер...» (с. 43). «Хотя выведенные путем опыта и подтвержденные музыкальным чувством гармонические законы непреложны в своей сущности, но в гармонии вполне развившейся, мелодические требования голосов столь сильны, что они часто оправдывают решительные отклонения от этих законов» (с. 160). «Эта оценка вопросов голосоведения, — отмечал А. Оголевец, — является индивидуальной и вполне прогрессивной особенностью теоретического труда великого музыканта» (66, с. 126).

В глубинной связи с мелодическим пониманием гармонии оказалось положение Чайковского о «внутренней связи трех больших трезвучий мажорного лада» (т. е. трезвучий I, IV и V ступеней. — Ю. Б.), которое «есть отражение родства (по общности тетрахордов) трех рядом лежащих по квинтовому кругу ладов» (106, т. За, с. 11). Здесь же Чайковский писал о взаимной связи минорных трезвучий мажорного лада, предвосхищая тем самым идею перемешанных функций (см.: 19, ч. 1, с. 46; 91, с. 163—165). На основе «параллельного родства ладов» он делил «всю массу мажорных и минорных трезвучий мажорного лада... на три группы» (I и VI, V и III, IV и II), в чем проявилась известная близость его воззрений на этот предмет к функциональной школе.

В учебнике нашли отражение вопросы взаимосвязи гармонии и формы (применение специфических гармонических средств в каденции, различение проходящих модуляций и модуляций в собственном смысле этого слова), вопросы, касающиеся рассмотрения гармонии как музыкального выразительного средства (соображе-

му всякого рода теоретические обоснования. Методический принцип Римского-Корсакова: «Делай так, как я тебе приказываю, и будет хорошо» (92, с. 107). Этим и объясняется то обстоятельство, что в учебнике Римского-Корсакова мы не найдем каких-либо определений, касающихся лада, гаммы, строя, тональности. Единственное общее понятие, намеченное автором, — понятие «гармония», под которой он понимает «связь аккордов и случайных сочетаний между собой и их употребление для музыкального сочинения». Однако короткое определение, внешне не претендующее на глубину теоретического обобщения, имеет под собой солидное основание. Римский-Корсаков развил намеченное Чайковским объединение параллельных созвучий в функциональные группы и предложил функциональную систематизацию созвучий мажора и натурального минора<sup>1</sup>. Одна из важнейших методических установок автора учебника — прежде всего воспитать у учеников понимание функциональных связей **главных** трезвучий лада, «чувство ритмического и гармонического равновесия и стремления к тонике» (77, т. 1, с. 155). Формированию тональных ощущений способствует также относительно раннее изучение главного, по выражению Римского-Корсакова, септаккорда, строящегося на V ступени лада. Все это, а также сохранившееся и в печатном издании учебника (1886) толкование секстаккорда VII ступени в качестве доминантовой гармонии, а аккордов II ступени в качестве субдоминантовых гармоний позволяет рассматривать теоретическую концепцию Римского-Корсакова как функциональную. О том же говорит понимание им модуляции, «учение о которой основывалось на сродстве строев и модуляционном плане, а не на внешней связи чуждых друг другу аккордов по общим тонам» (там же).

Существенное внимание уделил Римский-Корсаков и вопросам соотношения гармонии и формы. Это выражено, в частности, в намечающемся разграничении кадансов и гармонических последовательностей иного типа (там же, с. 277—278), в различении модуляционных переходов и отклонений (с. 317), в указании на формообразующую роль доминантового и тонического органичного пункта (задача на с. 331).

Система Римского-Корсакова, опиравшаяся на музыкальную практику, была свободна от схоластических тенденций, характеризующих концепцию Римана. И сложилась она совершенно самостоятельно, вне непосредственных воздействий немецкой школы<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Это изложено в первом, литографическом издании учебника (1884) (см.: 19, ч. 1, с. 47).

<sup>2</sup> Ко времени создания учебника Римского-Корсакова основные труды Римана еще не были написаны. Правда, диссертация «*Musikalische Logik*», где Риман пытался объяснить даже самые сложные гармонические образования как видоизменения трех гармоний T—S—D, была издана в 1873 г. Но она так же, как

с опорой на опыт ведения курса в России<sup>1</sup>. Вместе с тем Римский-Корсаков был убежден в «необходимости вести преподавание на вполне сложившейся европейской основе», в которой он видел «незыблемый фундамент музыкального профессионализма» (82, с. 122). Такова, в сущности, была и позиция Чайковского (см. его письмо к С. Танееву от 15 августа 1880 г.) (106, т. IX, с. 240).

Важным этапом в становлении русской науки о гармонии явилась теоретическая деятельность С. Танеева. Во вступлении к «подвижному контрапункту строгого письма» (1909) он в лаконичной форме изложил принципиальные положения, характеризующие тональную систему, «которая группирует ряды аккордов вокруг одного центрального тонического аккорда, допускает в течение пьесы смену центральных аккордов одного другим (отклонения и модуляции) и группирует все второстепенные тональности вокруг главной...» (93, с. 4). Здесь следует обратить внимание, по крайней мере, на три момента. Во-первых, Танеев ясно говорит о **тональной системе**, противопоставляя ее «церковным ладам» и тем самым возводя ее в разряд специфической формы лада. Во-вторых, Танеев полностью преодолевает мелодико-звукорядное понимание лада и пишет о группировке **аккордов**. И в-третьих, он четко формулирует идею о руководящей роли главной тональности, группирующей вокруг себя все второстепенные тональности.

«Гармония свободного письма (т. е. тональная гармония. — Ю. Б.) ... владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленять это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости» (с. 5). Здесь речь идет не только о формообразующей роли классической гармонии, в частности модуляции, но указывается на диалектический характер действия гармонических средств, способных **скреплять и расчленять** музыкальное произведение как **органическое целое**.

Положения, сформулированные в работе 1909 г., Танеев развивал и дополнял в процессе своей педагогической деятельности в

---

появившиеся в 1880 г. «Handbuch der Harmonie — und Modulationslehre» и «Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre» («Упрощенная гармония» 1893 г. есть расширенный вариант этой книги) не были, вероятно, еще известны в России.

<sup>1</sup> В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков пишет: «В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя — из лядовской» (77 т. 1, с. 155). А в предисловии к первому изданию учебника гармонии Римский-Корсаков, в частности, отмечает: «Составляя это руководство, я старался... приспособить его к прохождению курса гармонии соответственно с тем, как это установлено в настоящее время в С.-Петербургской Консерватории, придворной Капелле и других музыкальных школах...» (77, т. 4, с. 237). К этому следует добавить, что Римский-Корсаков критически преломил опыт Чайковского, учебник которого он сначала использовал для самообразования, а позже вел по нему частные уроки.

ния о применении консонирующих и диссонирующих созвучий (106, т. 3а, с. 66—67).

Ставя перед собой, казалось бы, скромную задачу создания практического руководства по гармонии, Чайковский сделал больше, чем предполагал. «Важнейшие теоретические положения учебника, — отмечал А. Степанов, — были передовыми не только для своего времени... Они предвосхитили существенные моменты дальнейшего движения музыкальной науки» (91, с. 177).

И все же следует отметить, что учебник Чайковского создавался в такое время, когда еще не существовало сколько-нибудь развитой теории лада (см.: 94, с. 86—87). Об этом свидетельствует, в частности, то обстоятельство, что автор не дифференцировал, по существу, такие понятия, как гамма, строй, лад, и применял эти термины как синонимы (106, т. 3а, с. 10—11, 170—171). Не использовал он также термин «тональность», хотя именно этому типу ладовой организации посвящена его работа.

Можно было бы предположить, что разъяснение этих терминов имеет место в курсе элементарной теории музыки, предшествующем изучению гармонии. Но изданный вскоре после «Руководства» Чайковского «Учебник элементарной теории музыки» Н. Кашкина, который вел этот курс в Московской консерватории, также не вносит полной ясности по данному вопросу. Из текста учебника можно сделать вывод, что Кашкин понимает под **гаммой** совокупность звуков, входящих в определенную музыкально-интонационную систему и расположенных по порядку их высоты от тоники до тоники (52, с. 26). Предложенное им далее определение лада («совокупность общих условий построения гаммы» — с. 27) не отличается особенной ясностью<sup>1</sup>. Возможное его толкование: лад — это закономерность построения гаммы, ее инвариант, независимый от высотного положения звуков гаммы, которое обозначается Кашкиным словами «тональность» или «строй» (синонимы).

Во всяком случае лад понимается Кашкиным с его звуко-мелодической стороны, а гармонические связи, реально управляющие процессом развития в классической музыке и потому оказывающиеся важнейшим фактором ладовой организации, никакого отражения в данном им определении не находят.

«Практический учебник гармонии» Римского-Корсакова в еще большей мере, нежели «Руководство» Чайковского, ориентирован на практическое освоение курса, и потому в нем сведены к миниму-

---

<sup>1</sup> Что не помешало ему, впрочем, сделаться хрестоматийным и перекочевать в справочные издания (см., например, 71, с. 182). Это является лишним свидетельством неразвитости теории лада в рассматриваемое время.

качестве преподавателя курса музыкальных форм (об этом см.: 6, с. 50—68, 86—87). Хотя Тансеев и использовал отдельные положения римановского функционального учения, постановка и разрешение им многих вопросов были оригинальны. Он требовал сочетания единства и разнообразия в построении модуляционного плана произведения (там же, с. 50), его органической связи с формой и тематизмом (с. 53). Серьезное внимание он уделял ритму тональных смени (с. 54), вопросам иерархической организации тонального плана (функционирование объединяющих тональностей разного порядка; с. 60). Все эти факторы построения музыкальной формы рассматривались и оценивались не абстрактно, а с позиций слушателя музыки: рациональное построение модуляционного плана произведения должно, по мысли Тансеева, облегчать его восприятие (93, с. 6; 6, с. 54, 63).

Интересно, что в ряде теоретических положений Тансеева отчетливо просматриваются идеи, развитые вслед за ним его учеником Б. Яворским. К таковым относятся мысли Тансеева о ладовой (тональной) настройке, о сочетании далеких тональностей, которое вызывает наступление тональности «результативной» (у Яворского — «сопоставление с результатом»), уже упоминавшаяся идея Тансеева о тонально-гармоническом целом и, наконец, соображения, касающиеся ритма гармонических смени.

Таким образом, намечается прямая преемственность в развитии русской музыкальной науки.

## ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА XX в.

Учение Б. Яворского (1877—1942) о «ладовом ритме» составило эпоху в развитии теории лада. Яворский придал термину «лад» новый глубокий смысл и возвысил это понятие до уровня одной из важнейших музыковедческих категорий, приближающихся по своему значению к музыкально-эстетическим категориям.

Фундаментальные понятия устоя и неустоя, а также тяготения явились мощным средством анализа звуковысотных отношений в музыке. У них были, конечно, исторические предтечи. Но столь ясное и последовательное применение понятий, фиксирующих механизм ладовой динамики, было, конечно, крупнейшим достижением Яворского. Другие важнейшие достижения его теории — возможность рассмотрения с единых методологических позиций различных форм лада, нашедших применение в современной Яворскому музыке, разработка вопроса о ладовой конструкции и ее различных типах, тесная увязка вопросов лада и метроритма, а также музыкальной формы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Более подробную характеристику учения Б. Яворского о ладе мы даем в (25).

При всей своей новаторской глубине теория Яворского не была свободна от ряда существенных противоречий. Наиболее заметное из них — необоснованное выдвижение природной неустойчивости тритона в качестве единственного фактора ладовой динамики и, как следствие этого, абсолютизация динамического момента в ладу, недооценка конструктивной роли устоя.

Новый этап научной деятельности Яворского открылся в после-революционные годы. Оставив своему ученику С. Протопопову систематизацию и завершение того этапа в развитии своей теории, который для самого Яворского практически уже завершился, создатель теории ладового ритма углубился в новые исследования, пытался найти обоснование теоретических положений в современной ему психологической науке. В этом смысле весьма показательно его сотрудничество с С. Беляевой-Экземплярской, результаты которого были отражены в совместно написанных ими работах (15; 16).

Здесь Яворский впервые, пожалуй, дает психологически ориентированное и мотивированное определение лада, нацеленное на понимание этого феномена как одной из существеннейших сторон музыкального мышления. «...Основанная на определенном принципе стройная координация тяготеющих ячеек, — пишет он, — образует при своей реализации в определенных звуках лад... Организованная **внутренняя настройка** дает возможность организовать звуковое мышление...» (16, с. 8). А несколько дальше он определяет лад как организацию звукового внимания (там же, с. 9).

Важнейшим понятием, введенным и широко используемым Яворским и Беляевой-Экземплярской, явилось понятие «ладовая настройка». Оно отражало определенную внутреннюю психологическую установку, от которой зависит восприятие слушателем звуковысотных отношений в музыке. Понятие ладовой настройки и теперь еще не потеряло своего теоретического значения. Но трактовка его в работах Яворского таит известные противоречия. Лад понимается как существующий до данного акта восприятия метод, манера слышания. При этом в известной мере элиминируется подверженный осмыслению звуковой объект, конкретное звучание музыки. Не вполне спасают положение оговорки о том, что лад формируется при своей «реализации в определенных звуках» (см. приведенную выше цитату), что внутренняя звуковая настройка оформляется «под влиянием организующего начала, исходящего из человеческого индивида или извне...» (16, с. 7). Речь все равно идет не о музыкальном образе, совмещающем в себе объективное и субъективное начала, а об односторонне субъективной ладовой установке, лишь формирующейся под влиянием объекта.

С субъективистским пониманием лада связано еще одно противоречие теории Яворского — преувеличение роли конструктивного начала в музыке в противовес процессуальному началу.

Разработка вопроса о ладовой конструкции принадлежит к плодотворным достижениям рассматриваемой теории<sup>1</sup>. Яворский признает конструкцию основным принципом творчества (16, с. 11). Конструкция — это нечто цельное, связанное и непрерывное, но внутренне расчлененное на функционально соподчиненные части. Имея сама по себе вневременной характер, музыкальная конструкция **развертывается** во времени, процессе. Знаменитый термин Яворского «ладовый ритм» и схватывает как раз эту диалектику конструкции и процесса. Причем лад в этом построении выступает со стороны конструкции, единства и интегрированного целого; ритм — это способ внутренней дифференциации целостной конструкции, «соотношение во времени ладовых моментов».

Но процесс у Яворского всецело подчинен конструкции и едва ли не однозначно из нее вытекает. На самом же деле конструкция не только **разворачивается**, но также **становится** в результате ладоинтонационного процесса. Диалектическое взаимопроникновение разворачивания и становления конструкции является основой ладовой динамики, процесса. Реальный интонационный процесс является объективным противовесом конструктивным установкам субъекта. Именно со стороны процесса входит в музыку живое художественное содержание. Таким образом, реабилитация процессуального начала в музыке позволяет преодолеть субъективистский и вместе с тем формальный крен в понимании лада<sup>2</sup>.

Большой вклад в теорию лада внес выдающийся советский исследователь, современник Яворского — Б. Асафьев.

Основные мысли Асафьева о ладе сложились в 20-е гг., но были развиты в более поздних его работах («Глинка», «Интонация» и др.). Во многом они противостоят положениям Яворского. Асафьев постоянно подчеркивает момент становления лада в интонационном процессе, утверждает приоритет ладовой динамики, описывает богатую и противоречивую «жизнь лада».

Согласно Асафьеву, лад — это система сопряженных тонов (9, с. 212), «организация тонов в их взаимодействии» (7, т. 1, с. 200). Он указывает также, что это такая система звукосоотношений, которая подчиняется принципу централизации, «группировки элементов вокруг одной или нескольких точек опоры...» (8, с. 23). В основе организации лежит «различие качественного порядка», что обуславливает «чувство необходимости продвижения...» (там же).

Асафьевская концепция лада строится на четком осознании исторической конкретности лада, его обусловленности интонацион-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: 25, с. 11—16.

<sup>2</sup> Подробнее о соотношении процессуального и конструктивного начал в музыкальной форме см. в (24).

ными закономерностями. Вместе с тем Асафьев не разрывает различные этапы исторического процесса, видит их живую связь. «Лад всегда находится в становлении... «жизнь лада» никогда не останавливается» (7, т. 1, с. 224). «...Никогда эта система не является абсолютно завершенной. Она всегда находится в состоянии образования и преобразования, разложения и собирания...» (там же, с. 200). Важнейший фактор исторического развития лада Асафьев видит в обновлении содержания музыкального искусства. «Лад всегда живет, впитывая в себя новые интонационные соки и перерабатывая издавна его составляющие элементы» (там же). Это обуславливает многосоставность лада, проявление и сосуществование в нем различных интонационных пластов. На примере «Руслана и Людмилы» Глинки Асафьев показывает, каким образом осуществляется «классический строгий их синтез, смыслово-содержательно-образно, а не формально выявленный» (7, т. 1, с. 201 и далее).

Конкретные формы выражения лада, согласно Асафьеву, различны. Это могут быть характерные напевные сочетания тонов, суммирующие его состав, — макомы восточных музык, гласовые мелодические кадансовые обороты в византийской и славяно-русской системах осмогласия, образные попевки народной крестьянской песни (10, с. 74). Но Асафьев указывает и на отвлеченно-логические формулы-звукоряды европейского мажора и минора (там же). Взятое изолированно, вне контекста исследований ученого, данное положение могло бы дать основание для искаженного представления о понимании им классического лада. Однако конкретные анализы музыки, выполненные Асафьевым, показывают, что он никогда не сводил лад к схемам и звукорядам, видел и неустанно подчеркивал интонационное наполнение лада, его интонационную природу, а также проявление лада «в гармонических последованиях (кадансовые формулы европейской музыки)» (там же).

Называя различные формы лада, его мелодические и гармонические проявления, Асафьев вместе с тем подчеркивает приоритетное значение мелодического начала в ладу. Ведь лад имеет интонационную природу: «А сущность интонации есть мелодическое...» (7, т. 1, с. 226).

Интонационная природа обуславливает процесс становления лада не только в историческом развитии музыки, но также в течение конкретного музыкального произведения. На примере глинкинского «Руслана и Людмилы» (в частности, при анализе «Марша Черномора») Асафьев показывает богатую и многообразную «жизнь лада», начиная с момента его установления, через перипетии ладового развития, в «борьбе за тонику» (7, т. 1, с. 204—209, 227—229).

С утверждаемой Асафьевым идеей ладового становления связана та роль, которую он отводит интервалу в процессе музыкаль-

ного интонирования. «Интервальность» Асафьев понимает «как явление раскрывающей себя в музыке мысли» (9, с. 308). Интервал — одно из первичных выразительных единств, обобщенная интонация (с. 220), наименьший интонационный комплекс (с. 223). Объединенные в систему, сопряженные в процессе музыкального интонирования интервалы образуют лад (с. 212). Сказанное позволяет сделать вывод, что Асафьев признает лад одним из решающих факторов музыкального интонирования, раскрытия мысли в музыке. Во многих положениях теории ученого на место слов «интервал» и «интервальность» с полным правом можно было бы поставить слова «лад» и «ладовость».

Но при этом нужно отметить один немаловажный момент: Асафьев рассматривает лад как некую «результанту» жизнедеятельных сил музыкального творчества» (7, т. IV, с. 24). Лад у него складывается, диалектически становится из сопрягаемых интервалов; именно на уровне интервала проявляется в основном интонационная активность, интервалы борются за место в ладовой системе и тем самым приобретают смысл и качество (9, с. 241, 333). Другую сторону в соотношении интервала и лада — управляющую, регулирующую роль лада — Асафьев подчеркивает значительно реже. Это и понятно: для него на первом месте — раскрытие **становящейся** мысли в музыке. А это означает, что и «лад всегда познается как становление, и потому он испытывается во всех музыкальных произведениях наблюдаемой эпохи, а обобщение ее дается в наиболее характерных действующих ее интонациях» (с. 229—230). Именно интонационный характер лада, его проявление в процессе музыкального движения (с. 231) приводят к формированию «качества лада» (с. 229), «смысла звучания» (с. 241) — такое теоретическое положение можно сформулировать на основе идей Асафьева.

Интонационно-мелодические факторы лежат и в основе становления гармонии. Ученый считает абсолютно немислимой самостоятельную, вне мелоса лежащую эволюцию гармонии (7, т. I, с. 226—227). Именно мелос сообщает гармонии движение, динамику, жизнь. Согласно Асафьеву, «европейская гармония в своем становлении до Моцарта... — остывающая лава готической полифонии» (9, с. 223), «сфера движущихся голосов, всегда в совокупности образующих мелодический поток, организованный ритмом» (с. 245). Вместе с тем гармония «является своеобразной системой резонаторов тонов лада» (с. 349). Но и в этом своем качестве «она интонационно соотносится с мелосом, раскрывая обертоновые возможности каждой точки» (7, т. I, с. 226). Мелодико-интонационная ориентация Асафьева в вопросах гармонии заставляет его резко отрицательно относиться к римановской системе «функциональной гармонии», которая устанавливает «вертикаль» как основу музыкаль-

ной ткани и механизмирует ее развитие<sup>1</sup> (9, с. 243—244).

Идеи Асафьева, касающиеся лада и гармонии, до настоящего времени сохраняют непреходящее значение. Они не только не блекнут в сопоставлении с художественной практикой последних десятилетий, но, напротив, находят подтверждение во многих явлениях музыкальной культуры второй половины XX в.

Важную роль в развитии науки о ладе и гармонии сыграла теоретическая деятельность Ю. Тюлина. Выработанное им определение — «лад надо понимать как логически дифференцированную систему качественных взаимоотношений тонов» (95, с. 80) — сохраняет свою актуальность до настоящего времени. Тюлин исследовал акустическую основу гармонии и психофизиологические закономерности ладообразования, разграничил функциональные и фониические свойства аккорда, большое внимание уделил вопросам голосоведения и мелодической фигурации (97). Одна из важнейших заслуг Тюлина состоит в исследовании основных и переменных функций тонов лада (95, гл. VII).

Отмечая многообразие ладовых систем, Тюлин подчеркивал, что «они рождаются и развиваются в самой художественной практике, на основе живых, выразительных интонаций общественного музыкального языка. Поэтому лад является системой интонационного происхождения, иначе говоря — интонационной системой» (95, с. 79—80).

Вместе с тем теоретические положения Тюлина, касающиеся проблемы лада, вызывают ряд вопросов. Исследователь резко разграничивал лады и интонационную практику, считая лад «логической абстракцией» (с. 80). Тем самым он жестко фиксирует за определенным тоном то или иное ладовое качество. Это положение находится в противоречии с известным тюлинским положением о переменности функций тонов лада, которая может осуществляться только в живом интонационном процессе. Тюлин отрицал правомерность таких понятий, как «ладовое развитие», «ладовая драматургия» (95, с. 80; 96, с. 8). Показательно, что теоретики, цитирующие положение Тюлина о ладе как логической абстракции, подчеркивают, что она «не существует вне конкретного выражения в самом материале» (Е. Ручьевская; 80, с. 186).

Важнейшее положение теории Тюлина касается апперцепционной основы ладового мышления, оказывающей существенное влия-

---

<sup>1</sup> Роль мелодико-полифонического начала Асафьев выдвигает на первый план, анализируя и современную ему музыку. Так, в статье, посвященной Восьмой симфонии Д. Шостаковича, он пишет: «В поисках одухотворенной полифонии современности он освобождает слух от векового рабства предустановленных аккордов... окутывавших и тормозивших мелодическое становление симфонии, ибо в конце концов наиболее жизнедеятельной оказывалась та гармония, в которой продолжала бурлить неостывшая лава полифонии» (7, т. 5, с. 134).

ние на процессы ладового восприятия музыки, оценки музыкальных явлений (95, с. 80; 96, с. 9—10). Но понимание ладовой апперцепции оказывается у Тюлина в известной степени односторонним, поскольку он не допускает возможности становления лада в интонационном процессе<sup>1</sup>.

Положения по вопросам теории лада, выдвинутые Б. Яворским, Б. Асафьевым, Ю. Тюлиным, получили дополнение и развитие в трудах других исследователей — их современников и последователей<sup>2</sup>.

В отечественной теории музыки утвердилось понимание ладовой организации как одной из важнейших основ музыкального искусства (108, с. 259), основы музыкальной логики (63, с. 154). Являясь системой высотной организации звуков, возникая на основе объективных высотных свойств звука, лад и гармония создают на их базе новые свойства, дополняющие первые. «Это дополнение состоит в той функции, которую получает звук или аккорд в условиях данной ладогармонической структуры и благодаря которой включается в характерную для нее систему связей» (5, с. 24).

Общепризнанным стало положение о том, что лад является системой **интонационных** взаимоотношений (69, с. 76), что он проявляется в живом интонировании музыки (68, с. 84). Одновременно подчеркивается, что лады — это форма интонационного **обобщения**, что они обобщают типы мелодического движения (14, с. 90), а также процессы гармонического развития. В основе большинства ладовых систем лежит четко фиксированный звукоряд, т.е. дискретная система тонов (110, с. 37), между которыми устанавливаются определенные высотные связи. Важнейшее свойство тонов и других ладовых элементов (аккордов и пр.) — их способность выполнять определенную ладовую функцию, характер которой зависит от системы, в которую данный элемент входит. Существенную роль теория музыки отводит понятию ладовой опоры (99, с. 16), ладового (тонического) центра (90, с. 24), противопоставлению устойчивых и неустойчивых тонов (27, с. 103; 41, с. 2; 110, с. 87). Возникающее на этой основе звуковое тяготение (40, с. 44) приводит к динамическому

---

<sup>1</sup> Эту позицию скорректировал впоследствии Э. Алексеев, предложивший взвешенное решение проблемы о соотношении апперцепции и перцепции. Согласно его воззрениям, лад — не только традиционная схема, он рождается в непосредственном интонационном процессе. Этим обеспечивается диалектическое единство общего и индивидуального, традиции и живого интонирования (см.: 3, с. 74—75).

<sup>2</sup> В дальнейшем изложении мы на время отступаем от характеристики теоретических взглядов отдельных исследователей и даем систематизированное обобщение теоретических положений по вопросам лада и гармонии, сложившихся в нашей науке во второй половине XX в. Для этого мы используем не только фундаментальные исследования, но и скромные по форме статьи и справочные материалы, отдельные положения которых оказываются нередко драгоценными зернами, заметно обогащающими наше общее научное достояние.

характеру ладовой функциональности (28, с. 90—91), к противопоставлению устоя и неустоя как моментов относительного покоя и движения, статики и динамики (110, с. 87).

Утвердилось в теории и получило развитие положение о ладовой настройке (см., например, 41, с. 2). В работах К. Сеженского (83, с. 32; 84, с. 29), В. Цуккермана (61, с. 303—306) наметилась тенденция к пониманию ее динамического характера, возможности ее изменения в процессе музыкального развития.

Известное развитие получило исследование факторов ладообразования. В связи с этим обращает на себя внимание статья Г. Вирановского. Вслед за Тюлиным автор указывает на объективные акустические и психофизиологические закономерности, лежащие в основе лада. Однако он несколько прямолинейно связывает проявление акустических факторов с областью гармонии, а интонационно-динамических — с мелодией (28, с. 80). Это приводит автора к весьма спорному выводу о том, что «в ладах гармонической основы преобладает акустическое начало (звуковысотная статика)», а «в ладах мелодической основы преобладает интонационное начало (звуковысотная динамика)» (там же). В ряде работ (в частности, у того же Г. Вирановского) рассматривается роль симметрии в ладообразовании (см. также: 1; 2). Тем самым указывается на роль логических факторов в образовании ладовых систем. При исследовании факторов ладообразования — что само по себе весьма ценно, поскольку позволяет обнаружить содержательно-эстетические предпосылки ладового мышления, — Г. Вирановский допускает смешение этих предпосылок с собственно ладовыми закономерностями, что свидетельствует о наличии известных методологических трудностей в построении современной теории лада.

Одним из существенных моментов в понимании ладовой организации явилось выявление ее многоуровневого характера. И. Дубовский выделяет, например, такие уровни лада: а) звукоряд, гамма и б) функциональность. Тем самым он указывает на две стороны ладовой организации: координацию и субординацию ладовых элементов. Многоуровневый характер ладовой организации проявляется также в соотношении диатоники и хроматики как первичного и вторичного образований (см.: 41, с. 4—7).

Аналогичным образом рассматриваются звуковые соотношения и в «бригадном» учебнике гармонии, где указывается, что связь между тонами и звуками «выражается не только в постоянстве интервальных соотношений между элементами — звуками или аккордами, но и в сочетании напряжений и спадов (разрешений), свойственных последовательностям элементов...» (38, с. 21).

Противопоставление двух уровней лада — звукорядного и функционального — стало устойчивой традицией в советской теории лада. Так, Н. Юденич (109, с. 124) пишет, что лад можно понимать в широком смысле — как систему функциональных связей, и в уз-

ком — как звукорядную мелодическую структуру. О том же, по существу, пишет и Л. Масленкова: «...Ладовое чувство можно дифференцировать по степени восприятия как на уровне различных форм проявления функциональности, так и на уровне звукового состава» (63, с. 155).

Более тонкую дифференциацию звуковых соотношений предлагал в свое время И. Способин (89, с. 86). Он выделял следующие уровни организации: 1) разные мелодические интервалы между звуками лада; 2) созвучия; 3) их мелодические и гармонические связи друг с другом; 4) явления устойчивости, неустойчивости и тяготения одних звуков или созвучий к другим. Несколько далее Способин писал, что «ладовое строение музыки включает в себе две стороны: 1) напряжение и 2) окраску», создаваемую «высотным положением ступеней по отношению к тонике» (там же, с. 88).

Ряд исследователей специально подчеркивает роль интервала как определенного уровня ладовой организации. Выше мы уже отмечали, сколь важную смысловую и конструктивную роль отводил интервалу Б. Асафьев (9). В более поздних трудах также нередко подчеркивается значение интервала как элемента ладовой структуры. Е. Ручьевская, например, пишет, что «всякий интервал, сцепленный в осмысленную интонацию, воспринимается как явление ладовое, имеет ту или иную ладовую функцию» (80, с. 187).

В трудах исследователей, занимающихся вопросами фольклора, выделяется несколько более высокий, нежели интервал, уровень ладовой организации — попевка. Ф. Рубцов считает попевку первичным обобщением определенного типа речевых интонаций (79, с. 21). В. Елатов различает лады-попевки и более сложные типы лада, суммирующие эти ладовые примитивы (39, с. 62, 79—82).

Фундаментальное значение лада для музыкального искусства подчеркивается признанием того, что лад управляет такими сторонами музыкальной организации, как мелодия, гармония, полифония, форма (108, с. 259). Исследователи рассматривают лад и различные ладовые средства как способы членения музыкального процесса (41, с. 2), создания целостной музыкальной формы (18; 20). При этом подчеркивается, что лад как система высотных соотношений тонов не имеет подобий во внешнем мире (62, с. 36, 42) и представляет собой «единственное средство формообразования, свойственное только музыке» (28, с. 77) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Это положение не может быть абсолютизировано. Отсутствие подобий во внешнем мире означало бы полную бессодержательность (бессмысленность) ладовой организации. Дело обстоит сложнее. Мы действительно должны констатировать отсутствие внешнего «иконического» подобия ладовых структур явлениям действительности. Но при этом нужно видеть глубинное подобие ладовой логики логике действительности, обобщение и моделирование ладом реальных связей и отношений. Такая трактовка вопроса позволяет считать лад специфическим проявлением человеческого мышления, «снятием» реальности, ее диалектическим отрицанием, преодолением той эмпирической базы, на которой он вырастает.

Управляющая функция лада в музыке разного склада позволяет выделить лады разного типа — мелодические (или монодические), гармонические и мелодико-гармонические (37, с. 185, 194; 21, с. 126—130; 22, с. 91—94). В ладах мелодического типа основной функциональной единицей выступает отдельный тон. Лады гармонического типа представляют собой систему взаимоотношений аккордов (38, с. 20—21): «Свое наиболее полное и концентрированное выражение ладогармоническая организация нашла в многоголосном классическом музыкальном мышлении, которое превратило ее в один из важнейших факторов музыкальной выразительности» (62, с. 50). Синтез мелодических и гармонических форм лада в музыке композиторов XIX—XX вв. приводит к формированию мелодико-гармонических форм лада (37, с. 185). На иную основу мелодико-гармонических ладов указывает Т. Бершадская (21, с. 130), считающая, что носителем ладовой логики может быть мелос, созвучие же при этом выполняет функцию фонического «наполнителя» тона и само по себе не несет функциональной нагрузки. О разнообразии форм синтеза мелодических и гармонических форм лада можно судить также на примере таких явлений, как гармоническая модальность, линейные тенденции современной гармонии и пр.

Интенсивное развитие различных форм и способов звуковысотной организации ставит перед исследователями вопрос о границах, в которых проявляются ладовые принципы. Отдельные авторы не склонны видеть ладовых признаков в тех явлениях современной музыкальной культуры, которые не подчиняются традиционным способам организации. Другие, напротив, полагают, что в процессе развития музыки формируются и развиваются новые способы ладовой организации, а потому речь может идти не об «отмене» лада, а о новых формах его существования. «Лад как принцип остается, меняются лишь конкретные формы его существования, ладовые системы», — пишет Е. Ручьевская (80, с. 186).

Заметный вклад в изучение проблемы лада в 70-е гг. внес Ю. Холопов. В ряде работ (101; 102; 103; 104) ему удалось обобщить основные достижения советской музыкальной теории в данной области, учесть данные зарубежной науки, выдвинуть целый ряд оригинальных теоретических положений. В определении лада Холопов выделяет две взаимосвязанные стороны — эстетическую и музыкально-теоретическую. С эстетической точки зрения лад, согласно Холопову, означает согласованность, порядок. В этом смысле русское слово «лад» эквивалентно греческому «*harmonia*» (101, с. 26; 103, с. 130). В музыкально-теоретическом плане Холопов определяет лад как систему звуковых связей, которая в одних случаях имеет тонический центр в виде одного звука или созвучия, в других лишена определенного центра тяготения (там же). Следуя традициям советского музыкознания, Холопов указывает на инто-

национную природу лада, на его «этнос», экспрессию и другие эстетические качества (103, с. 131). Выделяя основные ладовые категории, исследователь указывает на «системы интервалов и составляемых из них горизонтальных рядов и вертикальных групп (аккордов)», а также на понятие устоя, зародившегося «в рамках первичного «экмелического»... глиссандирования» (103, с. 132) и претерпевшего различные «диалектические метаморфозы» в процессе своего исторического развития. Обращает на себя внимание трактовка «консонанса как выражения функционального тождества», которое распространяется постепенно на различные по сложности интервалы (103, с. 133), а также указание на принцип мелодии-модели (ном, рага, маком, глас), который следует считать «подлинным образцом лада» (103, с. 133—134). Рассматривая механизм ладообразования, теоретик называет прежде всего акустические закономерности, числовое соотношение тонов (103, с. 134—135). Другие факторы становления лада в данной работе как бы отодвигаются на второй план. Линеарно-мелодические закономерности (а следовательно, и эмоционально-динамические предпосылки ладового становления) в трактовке Холопова лишь взаимодействуют с ладовыми и лежат как бы вне лада. О логических предпосылках становления ладовой системы вообще не упоминается<sup>1</sup>.

Исследователь также уделяет внимание вопросу о соотношении лада и гармонии (103, с. 130; 104, с. 169). Отмечая близость понятий в широком эстетическом смысле (103, с. 130), Холопов относит понятие и термин «лад» преимущественно к мелодико-звукорядному воплощению «порядка» и «согласия» между звуками, а термин «гармония» — к «многоголосно аккордовому» (104, с. 169). Это не мешает ему считать гармоническую тональность одним из исторических типов лада (103, с. 133, 140) и, напротив, видеть определенное гармоническое содержание в одnogлосии (101, с. 56—66). Оба понятия («лад» и «гармония») могут быть, согласно Холопову, заменены понятием «высотная структура», «которое с равной легкостью применимо как к горизонтали и вертикали, так и ко всем диагональным объединениям» (104, с. 169—170).

Введение нового термина не является для исследователя самоцелью. Оно отвечает его стремлению к **системному** рассмотрению приемов звуковысотной организации в музыке. Поэтому наряду с понятиями звуковой системы, структуры он вводит также понятия звукового элемента (группы), связи, функции применительно к изучению общих логических принципов современной гармонии (101, с. 235—236; 104, с. 173).

Разрабатывая методологию системного анализа звуковых структур, Холопов вплотную подходит к различению парадигмати-

---

<sup>1</sup> О логических принципах построения звуковысотных систем в применении к современной гармонии Ю. Холопов пишет в другой работе (102, с. 237—246).

ческих и синтагматических отношений звуковых элементов (хотя сами эти термины им не используются). Парадигматический аспект звуковысотных отношений затрагивается при обсуждении вопроса о дифференциации элементов и их сравнении друг с другом, о построении **квантитативных рядов**, т. е. рядов элементов определенного рода, отличающихся друг от друга градацией того или иного качества (102, с. 244—245). Известная ограниченность такого подхода (преимущественное рассмотрение количественных характеристик элементов в ущерб их качественному сопоставлению) не должна заслонять от нас методологической ценности введенных Холоповым понятий.

Важное место в системе категорий, предлагаемых исследователем, занимает понятие центрального элемента системы, роль которого в современной гармонии можно «уподобить значению тоники в классической тональности» (102, с. 238—239). Продолжив мысли Холопова, можно сказать, что центральный элемент системы является своего рода точкой отсчета<sup>1</sup>, по отношению к которой оцениваются все другие элементы системы, но, кроме этого, он является конструктивным стержнем произведения (или его раздела). В этом понятии переплетаются, таким образом, парадигматический и синтагматический аспекты анализа звуковых структур. Исследователь выдвигает также ряд положений, позволяющих с системных позиций рассмотреть звуковую структуру конкретного музыкального произведения. Он пишет о повторности и контрасте звуковых элементов (101, с. 238 и далее), о различных формах их преобразования (там же, с. 242—243), о возникающей на этой основе звуковой композиции как «совокупности элементов, различным образом, в различных отношениях и в различной степени связанных друг с другом...» (с. 244).

Развивая утвердившийся в советской теории музыки тезис о всеобщности лада (см. выше с. 50), Холопов ставит проблему единства ладовой эволюции (103, с. 131), а затем рассматривает диалектику исторического развития лада. Исследователь показывает органичность процесса, «сохранение и развитие одних и тех же категорий лада, возникновение на их основе других категорий... подчинение всей эволюции одним и тем же общим принципам» (там же, с. 133—134). При этом, на наш взгляд, допускаются отдельные методологические неточности. Так, например, Холопов пишет, что всякий «последующий, более высокий тип ладовой организации в конечном счете есть не что иное, как предшествующий, развитый в новых условиях». Формулировки такого рода могут быть истолкованы как признание количественных изменений, не приводящих к существенным качественным сдвигам. На такую же мысль натал-

---

<sup>1</sup> Ю. Холопов называет его основной моделью (101, с. 238).

кивает и предлагаемая классификация ладов, в которой на первый план выдвигается различие ладов по количеству содержащихся в них звуков (пентатоника, диатоника, хроматика, микрохроматика). Между тем исследователь настаивает на переходе количественных изменений в качественные и, по существу, демонстрирует действительно диалектические метаморфозы в исторической эволюции лада на примере развития одной из основных его категорий — устоя.

Известную настороженность вызывает тезис Холопова о многовековой истории **становления и развертывания** лада (выделено нами. — Ю. Б.). При всей значимости для последующей эволюции генетически исходных этапов ладового становления вряд ли правомерно говорить об историческом развертывании лада, поскольку развитие его как одной из форм музыкальной организации и стороны «музыкального языка» определяется, конечно, не одними лишь генетическими данными, но прежде всего задачами художественного отражения действительности в музыке.

Наконец, остановимся еще на одном вопросе, имеющем, как нам представляется, немаловажное значение для понимания лада. Касаясь современного этапа в развитии музыкального мышления, Холопов пишет об индивидуализации лада, об «отождествлении его с индивидуальным конкретным комплексом интонаций» (103, с. 136). Не подвергая сомнению истинность приводимого тезиса, считаем нужным заметить, что, при всей подвижности в соотношении общего и индивидуального, в ладовой организации музыкального произведения всегда имеют место обе эти стороны. И работы Холопова, направленные на поиск универсальных закономерностей в организации современных звуковысотных структур (102; 104), со всей очевидностью это обнаруживают. Между тем в ряде конкретных анализов (см., в частности, 101) исследователь как бы абсолютизирует индивидуализацию ладогармонических структур, не находит ей достаточного противовеса.

## **СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ЛАДА И ГАРМОНИИ**

Проведенный нами обзор воззрений на проблему лада показывает, что трактовка этого понятия в советской теории музыки оказывается весьма различной. Прежде всего, можно отметить две противоположные тенденции. Одна из них состоит в придании термину «лад» широкого эстетического смысла, отражающего атрибутивное свойство музыки. Другая характеризуется более узким подходом и ограничивается, по существу, технической трактовкой понятия. Но в рамках каждого подхода много нюансов, отражающих различные стороны рассматриваемого нами явления.

Общим для многих концепций является понимание лада как обобщения интонационных процессов. Но какова форма этого обобщения? Ограничивается ли она звукорядной соподчиненностью тонов или выступает в форме субординации звуков, в виде противопоставления устоев и неустоев? Или лад обобщает типы мелодического движения, характеризуется некоторой совокупностью интонационных инвариантов?

Одной из форм сужения понятия «лад» является его отождествление с мелодико-звукорядной стороной музыкальной организации. Согласно такой трактовке, лад, в собственном смысле слова, может иметь место лишь в тех формах звуковысотной организации, которые предшествуют формированию гармонических закономерностей. С утверждением же последних лад выступает лишь в качестве звукорядной основы гармонии («ладозвукорядного устройства тональной системы», как пишет Н. Гуляницкая) (35, с. 72).

Весьма распространена трактовка лада как системы устоев и неустоев. Данная сторона ладовой организации действительно является во многом определяющей. Она лежит в основе классической тональной системы, играет достаточно существенную роль в некоторых жанрах народной песенности. Но нет, думается, достаточных оснований абсолютизировать эту сторону ладовой организации и выдвигать ее на первый план при анализе музыки различных исторических пластов и различных регионов земного шара. Так, например, далеко не все жанры русской народной песенности однозначно подчиняются принципу противопоставления устойчивых и неустойчивых тонов. Не вполне выручает и такое понятие, как переменность. Весьма односторонней оказывается опора на механизм противопоставления устойчивых и неустойчивых тонов, когда речь идет об анализе средневековой музыки, музыкального искусства внеевропейских стран. Здесь, как известно, более действенным оказывается анализ напевов с точки зрения входящих в них попевок, рассмотрение последовательности тонов, формирующих тот или иной напев (принцип макама, раги и пр.).

Вместе с тем вряд ли следует допускать абсолютизацию «попевочного» принципа в формировании ладовых закономерностей (а такие попытки имели место в теории музыки). Ведь и в народном искусстве так же, как и в средневековой, индийской или, скажем, арабской музыке, не игнорируется принцип устоя или неустоя (хотя действие его в известной степени ограничивается).

Вопрос, который встает в связи с противопоставлением указанных трактовок понятия «лад», сводится, в принципе, к следующему: нужно ли включать в это понятие временные характеристики, рассматривать ли закономерности, согласно которым осуществляется последовательность тонов, как ладовые закономерности? По нашему мнению (и это соответствует традициям русского теоретического музыкознания в лице таких его исследователей, как Б. Яворский

и Б. Асафьев), именно такая трактовка лада отвечала бы его пониманию как механизма, действительно способного управлять процессами интонирования и формообразования и имеющего прямые выходы в содержательную сферу музыкального искусства.

Одним из типичных противоречий современной теории музыки является несовпадение дефиниций лада с характеристикой его конкретных форм и с аналитической практикой. Определения лада обычно даются на основе отдельных признаков, без учета всей совокупности ладовых явлений. Данное противоречие выступает в двух формах. Одна из них состоит в том, что лад определяется исходя из одного стилистического материала, а затем рассматривается материал, имеющий иную природу. Так, например, Ю. Холопов определяет лад как «системность высотных связей», объединенных центральным звуком или созвучием (103, с. 130). Между тем ясно, что под это определение не подходят такие, например, явления, как переменный лад, не вполне подчиняются ему лады восточной монодии. Сам Холопов далее отмечает, что «отсутствие тяготения не отрицает лада, так как наличие устоя и тяготений есть основное свойство не всякого типа лада». Но чем же является устой, как не центром определенной ладовой системы?

Другая форма несоответствия определений лада с последующим анализом его проявлений сводится к тому, что в определении недостаточно учитывается иерархическая природа лада. Так, Т. Бершадская определяет лад «как систему определенного ряда **тонов** (выделено нами. — Ю. Б.) в их определенных функциональных сопряжениях» (22, с. 69). Уже на следующей странице к элементам, способным выполнять ладовую функцию, помимо тона причисляется **аккорд**. И далее (с. 71) пишется о ладе как **связи созвучий**, что является расширением первоначально данного определения, которое в таком виде и функционирует в основном в данной работе. Так, на с. 91, где речь идет о функциональных (информативных) единицах лада, в этот круг по-прежнему включаются тон и аккорд. В других же разделах работы в круг ладовых элементов фактически зачисляются и более сложные образования: гармонический оборот, тональность как носитель «функции высшего порядка» (с. 150, 156—157, 178 и др.). Автор ведет разговор о «ладовом охвате формы», что никак не вытекает из первоначального определения: ясно, что форма не может строиться из отдельно взятых тонов, но конструируется иерархически — через мелодические и гармонические ладовые построения, кадансы, разделы произведения, которые являются, в частности, носителями определенной ладовой функции, того или иного ладового качества.

Сказанное свидетельствует о необходимости дальнейшей разработки методов системного анализа ладовых явлений. Следует углубленно исследовать ладовые элементы различных иерархических уровней как носители специфических ладовых функций и ка-

честв, дать обобщенное определение самому понятию ладового элемента. Это послужит основанием для рассмотрения ладовых отношений, соответствующих каждому уровню организации, которые должны быть исследованы в двух планах — языковом и речевом (парадигматическом и синтагматическом).

Проблемы возникают и при рассмотрении эстетических аспектов ладовой организации. Прежде всего для понимания природы лада требует уточнений вопрос о соотношении в нем объективных и субъективных моментов. До сих пор не изжитая тенденция рассматривать ладовые структуры на непосредственно акустическом уровне, считать их как бы отделившимися от психики и существующими по своим имманентным законам, не требующими включения тех или иных форм человеческой деятельности для своей актуализации. Учения такого рода представляют «объективистское» крыло теории лада. Но имеют место и противоположные тенденции, выдвигающие на первый план субъективные моменты. К таковым, в частности, относится сведение понятия «лад» к внутренней психологической настройке. Черты субъективизма просматриваются также в трактовке лада как логической абстракции.

Вопрос о соотношении объективного и субъективного моментов в процессе ладового мышления непосредственно связан с анализом факторов ладообразования — акустических, эмоционально-динамических (энергетических), логических и др. В понимании их роли для становления ладовых систем нет еще полной ясности. В истории музыкознания (особенно зарубежного) нередко имело место выдвижение акустических факторов в качестве решающей предпосылки ладообразования (Рамо, Риман). Проявление этой тенденции порою дает о себе знать и в настоящее время. Кроме того, выдвигаются эмоционально-динамические (энергетические) факторы. Менее исследованы логические предпосылки становления лада. Задача состоит в том, чтобы должным образом «сгармонизировать» все возможные предпосылки и не допускать их абсолютизации. При этом необходимо учитывать относительный вес тех или иных факторов в музыке различных исторических эпох и стилей. Порою имеет место смешение факторов ладообразования и собственно ладовых закономерностей (28) — необходимо четкое осознание их принципиального различия.

Важное значение имеет вопрос о соотношении интонации и лада, поскольку именно через интонацию в лад входит музыкальное содержание. С этим связана проблема ладового становления и развертывания, взаимодействие которых отражает диалектику содержания и формы в музыкальном произведении.

Обсуждению подлежат, наконец, эстетические функции лада, состоящие в противоречии и единстве выразительности и гармоничности ладовых построений, а также соотношение этих функций с конструктивными и коммуникативными функциями лада.

Осознанию этих вопросов может помочь углубленное изучение истории музыкально-теоретической мысли о ладе и гармонии. В работах исследователей прошедших эпох мы не найдем, конечно, ответов на все вопросы, возникающие на данном этапе развития теории музыки. Но они могут обогатить нас и обширным эмпирическим материалом, и разнообразными методологическими подходами к постижению звуковой ткани музыкальных произведений. Не все методы и способы осмысления звуковысотных структур сохраняют свою актуальность. Но многое в теоретическом наследии представляет для нас непреходящую ценность, поскольку свидетельствует не только о понимании, но и о слышании ладовых и гармонических явлений музыкантами определенных исторических эпох.

Данная работа, содержащая информацию об основных направлениях в исследовании высотных структур музыки и представляющая собой попытку интерпретации некоторых сторон развития музыкально-теоретической мысли, может выполнять лишь функцию путеводителя по бескрайнему морю трактатов, учений и учебных пособий, посвященных вопросам лада и гармонии. Дальнейшее изучение истории этой области музыкальной науки потребует самостоятельного ознакомления с трудами, содержание которых лишь обозначено здесь.

## БИБЛИОГРАФИЯ\*

1. *Александрова Л. В.* О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока: Автореф. дис. канд. искусствоведения / ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1972. — 17 с.
2. *Александрова Л. В.* О симметрии // Проблемы музыкального мышления и восприятия. Юбилейная науч.-теор. конф., посв. 50-летию образования СССР: Тезисы докладов. — Ташкент, 1972. — С. 7—8.
3. *Алексеев Э. Е.* О динамической природе лада // Сов. музыка. — 1969. — № 11. — С. 67—75.
4. Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и соб. текстов проф. А. Ф. Лосева. — М.: Музгиз, 1960. — 304 с.
5. *Арановский М. Г.* Мелодика С. Прокофьева. — Л.: Музыка, 1969. — 232 с.
6. *Арзаманов Ф. Г.* С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. — М.: Музыка, 1984. — 96 с.
7. *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 1—5. — М.: Изд-во АН СССР, 1952—1957.
8. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 136 с.
9. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
10. *Асафьев Б. В.* Путеводитель по концертам. — М.: Сов. композитор, 1978. — 200 с.
11. *Баранова Т. Б.* Переход от модальности к тональной системе в западно-европейской музыке XVI—XVII веков: Автореф. дис. канд. искусствоведения / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1980. — 26 с.
12. *Баранова Т. Б.* Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании // Музыка: Научн. рефер. сб.: Вып. 1 / Информкультура. — М., 1980. — 25 с.
13. *Белов В. И.* Лад: Очерки о народной эстетике. — М.: Молодая гвардия, 1982. — 293 с.
14. *Беллев В. М.* Музыкальный фольклор дунайского бассейна // Posebni otisak Rad Kongresa folklorista u. varazdinu 1957. — Zagreb, 1959. — С. 89—93.
15. *Беллева-Экземпларская С. Н., Яворский Б. Л.* Восприятие ладовых мелодических построений // Труды Гос. акад. худож. наук. Психофизическая лаборатория (Сборники эксперим.-психолог. исследований; Вып. 1) — Л.: Akademia, 1926. — С. 3—32.
16. *Беллева-Экземпларская С. Н.* Восприятие мелодического движения // Структура мелодии. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. — С. 37—93.

---

\* Работы одного и того же автора даны в хронологическом порядке.

17. Березин Ф. М. История лингвистических учений. — М.: Высшая школа, 1984. — 320 с.
18. Берков В. О. Гармония и музыкальная форма. — М.: Сов. композитор, 1962. — 568 с.
19. Берков В. О. Гармония. Ч. 1—3. — М.: Музгиз: Музыка, 1962—1966. — 212; 256; 240 с.
20. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии. — М.: Сов. композитор, 1971. — 344 с.
21. Бершадская Т. С. Принципы ладовой классификации // Сов. музыка. — 1971. — № 8. — С. 126—130.
22. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. — Л.: Музыка, 1985. — 238 с.
23. Бычков Ю. Н. Преподавание музыкально-теоретических дисциплин и композиции в Парижской консерватории // Методика преподавания историко-теоретических дисциплин: Сб. тр.: Вып. 26 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1976. — С. 116—137.
24. Бычков Ю. Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс // Вопросы методологии теоретического музыкознания: Сб. тр.: Вып. 66 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1983. — С. 35—36.
25. Бычков Ю. Н. Психолого-эстетические проблемы теории лада // Бычков Ю. Н., Глядешкина З. И. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского: Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы» (Спец. № 17.00.02. Музыковедение) / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1984. — С. 4—17.
26. Бычков Ю. Н. О системном характере ладовой организации в музыке: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Гос. консерватория Литовской ССР. — Вильнюс, 1988. — 21 с.
27. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. — М.: Музыка, 1967. — 252 с.
28. Вирановский Г. О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. — М.: Музыка, 1972. — С. 77—98.
29. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. — СПб: Тип. т-ва «Общественная польза», 1875.—XVI, 594 (1) с.
30. Гельмгольц Г. О физиологических причинах музыкальной гармонии. — СПб: Тип. А. А. Пороховникова, 1896.—50 с.
31. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. — Л.: Музыка, 1986. — 224 с.
32. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. — Л.: Музыка, 1988.—256 с.
33. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I. Ч. I—II. — М.; Л.: Музгиз, 1941.—596, 514 с.
34. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. II. Ч. I—II. — М.: Музгиз, 1953—1959.—416; 492 с.
35. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. — М.: Музыка, 1984.—256 с.
36. Джами А. Трактат о музыке. — Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1960. — III, (16) с.
37. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. — Л.: Музгиз, 1955—512 с.
38. Дубовский И. И., Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В. Учебник гармонии. — М.: Музгиз, 1956.—440 с.
39. Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки. — Минск: Наука и техника, 1964.—216 с.
40. Ефимов В. А. Элементарная теория музыки. — Минск: Гос. изд-во БССР, ред. муз. лит., 1952.—172 с.
41. Зарухова С. М. Лад и ладовые категории: к разработке проблемы И. И. Дубовским // Вопросы музыкальной педагогики и теории музыки: Вып. 3 / Владимирский гос. пед. ин-т им. П. И. Лебедева-Полянского. — Владимир, 1975. — С. 1—11.

42. *Иванов М. М.* Русская народная песня по новым исследованиям // Новое время. — 1887.—23 и 30 марта. — № 3974 и 3981.
43. *Истомин И. А.* Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. — М.: Сов. композитор, 1985.—184 с.
44. История европейского искусствознания / Под ред. Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой: От античности до конца XVIII века. — М., 1963; Первая половина XIX века. — М., 1965; Вторая половина XIX — начало XX века. Кн. 1—2. — М., 1969.
45. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I—V. — М.: Искусство, 1962—1970.
46. *Казелла А.* Политональность и атональность. — Л.: Тритон, 1926.—32 с.
47. *Карышева Т. П.* Сокальский. Жизнь и творчество. — М.: Сов. композитор, 1984.—200 с.
48. *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. — М.; Л.: Музгиз, 1948.—363 с.
49. *Кастальский А. Д.* Особенности народно-русской музыкальной системы. — М.: Музгиз, 1961.—91 с.
50. *Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии. Ч. I—II. — М.: Гос. изд., Муз. сектор, 1924—1925.—102; 83 с.
51. *Катунян М. И.* Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке: Автореф. дис. канд. искусствоведения / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1984.—22 с.
52. *Кашкин Н. Д.* Учебник элементарной теории музыки. — М.: П. Юргенсон, 1891.—76 с.
53. *Квитка К. В.* Избранные труды. Т. I. — М.: Сов. композитор, 1971.—383 с.
54. *Келдыш Ю. В.* Музыковедение // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. — М.: Сов энциклопедия, 1976. — Кол. 805—830.
55. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976.—368 с.
56. *Колесса Ф. М.* Наверствование і характеристичні признаки українських народних мелодій // Записки наукового товариства імени Шевченка. Т. 126. — Львів: Накладом товариства, 1918. — С. 59—80.
57. *Котляревский И. А.* Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания в их логическом содержании и эволюции: Автореф. дис. д-ра искусствоведения / АН УССР; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. — Киев, 1983.—51 с.
58. *Кремлев Ю. А.* Русская мысль о музыке. Т. 1—3. — Л.: Музгиз, 1954—1960.
59. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975.—551 с.
60. *Лебедев С. Н.* Учение о хроматизме Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.): Сб. тр.: Вып. 65 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1983. — С. 34—59.
61. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1967.—752 с.
62. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. — М.: Музыка, 1972.—616 с.
63. *Масленкова Л.* Некоторые вопросы современного ладового слуха // Современная музыка в учебных курсах вуза: Сб. тр.: Вып. 51. — Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1980 — С. 154—167.
64. *Мельгунов Ю. Н.* Русские песни непосредственно с голосов народа записанные. — Вып. 1. — М.: Тип. Э. Лисснер и Ю. Ромин, 1879.—XXVI, 59 с.; Вып. 2. — СПб.: В. Бессель, 1885.—47 с.
65. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. — М.: Музыка, 1966.—574 с.
66. *Оголевец А. С.* Об учебнике гармонии Чайковского // Сов. музыка. — 1940.—№ 5—6. — С. 124—129.

67. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — 723 с.
68. Островский А. Л. Краткий музыкальный словарь. — Л.; М.: Музгиз, 1949. — 216 с.
69. Павлюченко С. А. Краткий музыкальный словарь (справочник). — М.; Л.: Музгиз, 1950. — 192 с.
70. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. — М.: Сов. композитор, 1977. — 392 с.
71. Перепелицын П. Д. Музыкальный словарь. — М.: П. Юргенсон, 1884. — 396 с.
72. Петр В. И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. — Киев: Тип. Ун-та св. Владимира Н. Т. Корчак-Новицкого, 1901. — II, 364 с.
73. Резвой М. Д. [Статьи] // Энциклопедический лексикон. Т. I. — СПб.: Тип. А. Плюшара, 1835.
74. Регер М. О модуляции. — Л.: Тритон, 1926. — 30, (2), 8 с.
75. Рети Р. Тональность в современной музыке. — Л.: Музгиз, 1968. — 132 с.
76. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. — М.: Гос. изд-во, муз. сектор, 1929. — 242 с.
77. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: Т. I—VII. — М.: Музгиз; Музыка, 1955—1970.
78. Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии. — СПб: Издание К. Риккера, 1896. — 207 с.
79. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — Л.: Музыка (Ленингр. отд-ние), 1964. — 96 с.
80. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. — М.: Музыка, 1976. — С. 146—206.
81. Рыжкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1—2. — М. (М.; Л.): Музгиз, 1934—1939. — 180, 248 с.
82. Рязанов П. Б. О соотношении педагогических воззрений и композиционно-технических ресурсов Н. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков и вопросы музыкального образования. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 119—132.
83. Сеженский К. К. Музыкальная грамота. — [М]: Музгиз, 1935. — 70 с.
84. Сеженский К. К. Краткий словарь музыкальных терминов. — М.: Мос. гос. филармония, 1948. — 72 с.
85. Серов А. Н. Избранные статьи. Т. I. — М.; Л.: Музгиз, 1950. — 628 с.
86. Славюнас З. И. Сутартинес: Многоголосные песни литовского народа. — Л.: Музыка (Ленингр. отд-ние), 1972. — 248 с.
87. Сокальский П. П. О механизме музыкальных впечатлений // Из мира искусства и науки. Вып. 1—2. — Одесса: Типохромофотография Е. И. Фесенко, 1887. — С. 1—25.
88. Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и ее отличия от основ современной гармонической музыки. — Харьков: Тит. А. Дарре, 1888. — 7, VII, 368, 8 с.
89. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.: Музгиз, 1961. — 204 с.
90. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии / В лит. обр. Ю. Холопова. — М.: Музыка, 1969. — 244 с.
91. Степанов А. А. Вопросы гармонической структуры и функциональности в «Руководстве по практическому изучению гармонии» П. И. Чайковского // Вопросы музыковедения: Труды: Вып. I / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1972. — С. 152—177.
92. Степанов А. А. Традиции русской музыкально-теоретической педагогики и некоторые задачи современного учебного курса гармонии // Методика преподавания историко-теоретических дисциплин: Сб. тр.: Вып. 26 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1976. — С. 102—115.
93. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. — Лейпциг: М. П. Беляев, 1909. — 452 с.

94. Тюлин Ю. Н. Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римско-го-Корсакова // Римский-Корсаков и вопросы музыкального образования. — М.: Музгиз, 1959. — С. 81—93.
95. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — М.: Музыка, 1966.—324 с.
96. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. — М.: Музыка, 1971.—112 с.
97. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Ч. 1—2. — М.: Музыка, 1976—1977.—163, 384 с.
98. Фаминцын А. С. Древняя индокитайская гамма в Азии и в Европе. — СПб.: Тип. Ю. Штауфа (И. Фишона), 1889.—4, 176 с.
99. Фридкин Г. А. Практическое руководство по музыкальной грамоте. — М.: Музгиз, 1958.—260 с.
100. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. — М.: Музыка, 1966. — С. 216—329.
101. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974.—288 с.
102. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. — М.: Музыка, 1974. — С. 229—277.
103. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия. — Т. III. М.: Сов. энциклопедия, 1976. — С. 130—143.
104. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. — М.: Музыка, 1978. — С. 169—199.
105. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. Вып. 8. — М.: Музыка, 1983.—287 с.
106. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: Т. 1—17. — М.: Музгиз: Музыка, 1953—1961.
107. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. — М.: Наука, 1973.—255 с.
108. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966.—632 с.
109. Юденич Н. Н. О фольклорных влияниях в гармонии русских советских композиторов (на материале творчества Н. Мяковского, С. Слонимского и Г. Свиридова) // Современность и фольклор. Вып. 4. — М.: Музыка, 1977. — С. 124—146.
110. Юсфин А. Г. О функциональной организации в народной музыке // Сов. музыка. — 1973.—№ 3. — С. 87—90.
111. Bockmann A. Modulationslehre. — Lpz.; Berlin: Pro musica Verlag [o. J.] — S. 80.
112. Catel Ch. Traite d'harmonie. — Lpz: Peters [1802].—IV, 60 p.
113. Dahlhaus K. Untersuchungen über die Entstehung die harmonischen Tonalität. — Kassel (u. a.): Barenreiter, 1968. — S. 298.
114. Dahlhaus K. Die Musiktheorie in 18. und 19. Jahrhundert. — Erster Teil: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. — 1984. — S. 181.
115. Danielou A. Traite de musicologie compare. — Paris: Hermann, 1959. —186 p.
116. Deliege C. Les fondements de la musique tonale: Une perspective analytique post-schenkerienne. — Paris: Ed. Jean-Chandelattes, 1984.—272 p.
117. Dommel-Dieny A. L'harmonie vivante. — Т. 1—5. — Neuchatel: Paris: Delachaux et Niestle, 1958—1963.
118. Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. — Wiesbaden: Breitkopf und Hartel, 1954. — S. 62.
119. Falk J. Technique de la Musique atonale. — Paris: A. Leduc, 1959.—30 p.
120. Fetis F.-J. Traite complet de la theorie et de la pratique de l'harmonie. — Paris: M. Schlesinger, 1844.—(4), IV, 257 p.

121. Forte A. The structure of Atonal music. — New Haven; London: Yale univ. press. — 1973. — IX, 224 p.
122. Gevaert F.-A. Traite d'harmonie theorique et pratique. — I—II. — Paris; Bruxelles: Lemoine, 1905—1907.
123. Hauer J. M. Zwölftontechnik. — Wien: Universal Edition, 1926.
124. Hauptmann M. Die Natur der Harmonik und Metrik: Zur Theorie der Musik. — Lpz.: Breitkopf und Hartel, 1873. — S. VIII, 375.
125. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. — T. 1—2. — Mainz: Schott, 1939—1940. — S. 260, 189.
126. Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition. — I. und II. Teil. — Wien: Universal Edition, 1952, 1958. — S. 106; 107—239.
127. Kirnberger J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes. — B. I, II. — Berlin, 1771—1779.
128. Krenek E. Studies in Counterpoint. Based on the twelve-tone technique. — N.-J.: Schirmer, c. 1940. — IX, 37 p.
129. Leibowitz R. Introduction a la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schonberg. — Paris: L'Arche, 1949. — 352 p.
130. Lissa Z. Prawa dialektiki w muzyce // Studia muzykologiczne. — T. IV [1955] — Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956. — S. 75—104.
131. Messiaen O. Technique de mon langage musical. V. 1—2. — P., 1944.
132. Ottingen A. Harmoniesystem in dualer Entwicklung. — Dorpat — Lpz., 1866.
133. Piston W. Harmony. — London: Gollancz, 1978. — XIX, 594 p.
134. Rameau J. Ph. Traite de l'harmonie reduite a ses principes naturels / Facs. of the 1722 Paris ed. — N.-Y.: Broude, 1965. — 14, XXIV, 432, 17 p.
135. Rameau J. Ph. Nouveau systeme de musique theorique / Facs. of the 1726 Paris ed. — N.-Y.: Broude 1965. — 6, VIII, 114, 6 p.
136. Rameau J. Ph. Generation harmonique ou Traite de musique theorique et pratique / Facs. of the 1737 Paris ed. — N.-Y.: Broude, 1966. — 22, 225 p.
137. Rameau J. Ph. Lettre a M. d'Alambert sur ses opinions en Musique, inserees dans les articles Fundamental et Gamme de l'Encyclopedie // Rameau J. Ph. Code de musique pratique / Facs. of the 1760 Paris ed. — N.-Y.: Broude, 1965. — 14 p.
138. Riemann H. Musikalische Logik: Hauptzuge der phisiologischen und psychologischen Begrundung unseres Musiksystems. — Leipzig, 1874.
139. Riemann H. Praludien und Studien // Gesammelte Aufsätze zur Asthetik, Theorie und Geschichte der Musik. — Bd. 1—3. — Leipzig; Berlin: Heilbrun, 1895—1901.
140. Riemann H. Die Elemente der musikalischen Asthetik. — Berlin; Stuttgart: Spemann [1900]. — S. VI, 237.
141. Riemann H. Wie horen wir Musik?: Grundlinien der Musik-Asthetik. — Leipzig: Hesse, 1903. — S. VIII, 93.
142. Riemann H. Grundriss der Compositionslehre: Musikalische Formenlehre. — Bd. 1 (theoretischer): Allgemeine Formenlehre. — Lpz.: M. Hesse, 1910. — S. XII, 234.
143. Rufer S. Die Komposition mit zwölf Tönen. — Berlin: Max Hesses Verlag, 1952.
144. Savard A. Cours comples d'Harmonie theorique et pratique. — T. I. — Paris: Maho, 1853. — 318 p.
145. Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik / Ein Jahrbuch von Heinrich Schenker (1). — Munchen; Wien; Berlin: Drei Masken Verlag A. — 1925. — S. 219. — Anhang: Notenbeilagen.
146. Schneider M. Raga-Maqam-Nomos // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Allgemeine Encyclopedie der Musik. — T. 10. — Kassel (u. a.): Barenreiter, 1962. — S. 1864—1867.
147. Schonberg A. Harmonielehre. — Wien (u. a.): Universal Edition, 1949. — S. IX, 524.

148. Schonberg A. Composition with Twelve Tones // Style and Idea. — N.-Y.: Philosophical Library, 1950.—102—143 p.
149. Schonberg A. Die formbildeten Tendenzen der Harmonie. — Mainz: Schott, 1957. — S. VIII, 191.
150. Vogel M. (red.) Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. — Regensburg: G. Bosse Verlag, 1974. — S. 223.
151. Wagner M. Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1974. — S. 223.
152. Weber G. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsatzkunst. — Bd. I—III. — Mainz, 1817—1821.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	3
От античности до эпохи Возрождения . . . . .	5
Зарубежные учения Нового времени (XVII—XX вв.) . . . . .	13
Зарубежная музыкальная теория XX в. . . . .	20
Русские исследования лада и гармонии в дореволюционный период . . . . .	29
Отечественная музыкальная наука XX в. . . . .	39
Современное состояние исследований в области лада и гармонии . . . . .	51
Библиография . . . . .	56

**Юрий Николаевич Бычков**

## **ИЗ ИСТОРИИ УЧЕНИЙ О ЛАДЕ И ГАРМОНИИ**

Учебное пособие

Редактор **О. А. Гусарова**. Корректор **С. В. Долженкова**

---

Сдано в набор 10.06.1993. Подписано в печать 16.08.1993 г.  
Формат 60×84/16. Бум. типографская. Гарнитура Литературная.  
Печать высокая. Усл. печ. л. 3,75. Тираж 500 экз. Заказ 542. Цена договор-  
ная.

---

Издательство МГИК  
141400, Химки-6, ул. Библиотечная, 12.

ИПТК «Логос» ВОС  
129164, г. Москва, ул. Маломосковская, 8.