

*А.С.Оголевец*

**ВВЕДЕНИЕ  
В СОВРЕМЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
МЫШЛЕНИЕ**



*МУЗГЛЗ • 1946*

**А. С. ОГОЛЕВЕЦ**

**ВВЕДЕНИЕ**

**В**

**современное**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ**

**МЫШЛЕНИЕ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА — 1946 — ЛЕНИНГРАД**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблема современного музыкального мышления представляет собою одну из важнейших тем в музыкознании.

Едва ли я ошибусь, утверждая, что немногочисленные и очень робкие попытки проникнуть в существо этой проблемы оказались до сих пор бесплодны. В то же время кажущееся отсутствие преемственности нормативов, выработанных в музыкальном творчестве классиков, с одной стороны, а с другой, «нормативов» современного музыкального языка — породило «теории» о том, что, мол, законы современного музыкального мышления возникли на каких-то особых, только им присущих основаниях, вне всякой связи с предшествующими достижениями музыкального искусства. Таким образом, старые нормы априорно сдаются на слом, работа человеческой мысли в течение ряда столетий дискредитируется. Это часто является причиной пагубнейших тенденций в музыкальной педагогике и в творчестве композиторов, воспитанных в сфере воздействия этих тенденций. Не говорю о том, что не менее отрицательное влияние оказывают эти тенденции на развитие музыкальной науки во всех ее отраслях.

Действительно, отрицание преемственности не может приводить к иным последствиям, чем внедрение тенденций формализма во все поры музыкальной интеллектуальной деятельности. «Внезапное» рождение «современной музыки» «из ничего» само по себе заставляет признавать весь пройденный до этого музыкальным творчеством путь сплошным заблуждением. Прежде всего подвергаются обстрелу основные тенденции развития классической музыки, жизненность которой всегда основывалась прежде всего на ее кровных связях с народным искусством, ибо в музыке не выживает ничто, не связанное всеми корнями с животворными истоками народного мелоса. Но ведь и основные лады «официальной» профессиональной музыки, принятые за основу в контрапункте и строгого, и свободного стиля, и в элементарной теории, и в гармонии, и в учении о формах и т. д. ведь являются продуктом развития народных ладовых форм в недрах профессионального искусства. Это я стремился показать в предыдущей работе «Основы гармонического языка»<sup>1</sup> и в связи с важностью именно этого вопроса для темы настоящей работы я посвящаю здесь ему в несколько ином ракурсе соответствующее внимание.

Отрицая ладовый язык предшествующего периода развития музыки, формалисты создают «учения» о различных сторонах музыки, в которых они уделяют внимание только «линейности» и «метроритму». Это и является своеобразной, завуалированной, но ядовитой формой отрицания ладовой стороны народной и классической музыки (в том числе и русской), и таким образом — выхолащивания содержания из музыки, сведения всей науки о музыке только к внешнему, главному опосредствованию процессов музыкального становления и развития, притом только на основе той внешней формы, которую получает запись музыкальных произведений на нотоносце. Создаются только «учения» об общих внешних формах движения. Потолком их и философией является изучение внешней кривизны линий, составляемых на нотоносце головками нотных знаков («линейность»), и разных фигурок, образуемых хвостами нотных знаков («метроритм»). Это явление пустило настолько глубокие корни, что можно предсказать появление изуверских, по существу, «теориск» о народной музыке того или иного народа, в которых национальные особенности той или иной музыкальной культуры будут сводиться к внешней кривизне «линий», образуемых записями мелодий народных песен. «Тен-

<sup>1</sup> Музгиз, Москва, 1941 г.

денция» «движения» «вниз» будет объявляться признаком одной музыкальной культуры, «вверх» — другой, «вниз и вверх», т.-е. «волнообразного» движения — третьей и т. п.

В композиторской педагогике не столь будет обращать внимание на серьезную учебу по традиционным путям, сколь на «интуицию», на «вслушивание», на «вдохновение» и т. п. Эти тенденции в особенности пагубны и растлевающи. Мы должны понимать интуицию как быстрое умозаключение на основе опыта, на основе предварительного накопления знаний, навыков. Требовать интуиции на основе простого вдохновения, не сообщив ученику достаточного запаса з н а н и й в пределах той области, в пределах того стиля, в котором разворачиваются его творческие поиски, означает только выхолащивание творческих способностей, преждевременное истощение энергии творчества. Особенно прискорбно при этом то обстоятельство, что абсолютное отрицание «старых» ладов — мажора и минора в том числе, — при отсутствии позитивного противопоставления хотя бы «идущих им на смену» ладов, при абсолютном отрицании ладовой стороны в искусстве и внедрении «линеаристских» и «метроритмистических» концепций должно свести весь учебный процесс только к насаждению формалистических тенденций развития искусства — хотим ли мы этого или не хотим. Такова логика этих процессов, которая вытекает из их существа.

Не проходя мимо этих вопросов в изложении, но и не уделяя большого места полемике и критике, я сосредоточиваю главное внимание в настоящем труде на положительных моментах.

Современный музыкальный язык очень сложен. Он отличается предельной изощренностью, которая и дала место упомянутым тенденциям. Наиболее опасная из этих тенденций проявляется в «работе» формалистов по пропаганде и внедрению всяческой музыкальной дребедени, не имеющей никакого смысла и рядящейся в подобие современных одежд. Адепты звуковысотной галиматии прикрываются при этом теми доводами, что для современников, мол, всегда были недоступны новые откровения в музыкальном языке, ссылаясь при этом на великие имена Бетховена и других композиторов, произведения которых «также» были непонятны широким массам слушателей при жизни. Трагедия музыкальной науки заключается в отсутствии тех достижений, которые могли бы быть противопоставлены этим тенденциям и быть доказательными.

Настоящая работа предпринята с той целью, чтобы дать в руки музыковедению умение разобраться в тех решающих признаках, которые отличают подлинное от фальшивого, суррогатного. Специфические средства, которыми оперирует современное музыкальное мышление, создавая подлинные произведения искусства, не явились на историческую сцену как «бог из машины»; их появление представляет собою вполне закономерный этап многовекового развития музыкального искусства. Таким образом, являясь продуктом исторического развития, современный музыкальный язык несет в себе известные черты всех предыдущих стадий, повторяющихся в этом языке как в высшей стадии органического процесса развития.

Отсюда проистекает прежде всего необходимость рассмотреть законы становления предыдущих стадий, их сущность, логику их развития в исторической перспективе, подходя, таким образом, к построению исторической науки о музыке, — именно не истории музицирования (она существует), а истории самого субстрата музыки. Это будет достигнуто, несомненно, на путях синтеза исторического и теоретического исследования.

Задачей науки о музыке, о музыкальном мышлении является построение системы данных, имеющих силу объективных истин. Их нахождение является, несомненно, тем долгожданным моментом, к которому должна стремиться наука о музыке, прежде всего советская музыкальная наука, вооруженная самым передовым методом исследования — методом диалектического материализма. В области музыки такая задача представляется, на первый взгляд, особенно трудной, если не неразрешимой. Предшествующая история развития музыковедения давала мало оснований для надежд в этом отношении, как увидит читатель.

Только упомянутая с и с т е м а о б ъ е к т и в н ы х д а н н ы х может превратить музыковедение в действительную науку и, таким образом, вывести его из

того промежуточного положения между наукой и искусством, в котором оно находится до сих пор. Действительно, невзирая на множество усилий, направленных на преодоление этого положения, многие даже лучшие труды в области теоретического музыкознания имеют весьма относительную и шаткую научную основу, ибо ее еще нет, она не создана: часто цветистость слога, почти мистическая безапелляционность произвольных эстетических суждений, некоторый запас сведений, находя пополняемых в библиотеках, иногда дар импровизационной парадоксальности, — являются характерным качеством некоторых даже выдающихся работ по музыкознанию. Эти труды приносят свою — весьма, впрочем, относительную — пользу только при условии безошибочного вкуса их авторов (редкое качество) и их достаточном «начетничестве».

Таким образом, при современном положении музыкознания задача создания упомянутой системы данных равносильна, по существу, задаче создания новой отрасли науки. Мы глубоко убеждены в том, что выполнение этой задачи исторически должно выпасть на долю нашей страны, осуществляющей ныне мировую гегемонию в музыке, — музыкальная наука, в указанном нами смысле, должна быть и будет создана именно в Советском Союзе. При этом вскрытие основных закономерностей развития музыкального языка и мышления позволит нашим исследователям приоткрыть завесу над будущими путями развития музыки, причем уже в современном музыкальном языке можно будет установить ростки нового, пока еще достаточно незаметные и неполностью проявившиеся.

Итак, исследование закономерностей появления в практике музыкального выражения определенных нормативов, установление их всеобщности как в народном, так и в профессиональном искусстве, является основной установкой настоящего труда. Здесь должны найти свое объяснение все без исключения основы и особенности музыкального языка на всех стадиях его развития — от самых простых до наиболее сложных: стиль, например, Скрябина, Стравинского и любого современного автора не должен содержать более никаких загадок, если основы предмета будут познаны правильно. Мы стремимся дать в руки читателя такую методику, которую он мог бы распространить и на изучение тех явлений, которых мы не упомянули в труде хотя бы по недостатку места.

Этот труд является последовательным развитием в данном тематическом преломлении положений, изложенных в моей работе «Основы гармонического языка». Между настоящим трудом и «Основами» лежит еще несколько трудов. Лишь в очень незначительной мере я обращаюсь к заимствованиям из них — и лишь в той мере, в какой нельзя обойтись без изложения некоторых основных моментов моей концепции. В этом отношении оставляю в полной силе все то, что написано в предыдущих трудах, — в особенности же в «Основах».

На какого читателя рассчитана эта работа? На любого читателя, которому ясны хотя бы основные положения элементарной теории музыки и который стремится к действительному повышению уровня своих музыкальных знаний. Ему эта работа должна быть понятна. Она, на мой взгляд, отразится на повышении уровня музыкальных знаний специалистов-музыкантов: теоретиков, историков, композиторов, фольклористов и т. д. Невзирая на широкий круг читателей, я не стремился создать популяризаторскую работу: она вполне специальна, и ее надо не столько читать, сколько изучать. Смею выразить уверенность, что труд, потраченный на ее изучение, сторицей вознаградится. Хотя книга в основном рассчитана на историков и теоретиков, но я ожидаю особенной пользы от изучения работы именно для композиторов, которые, полагаю, придут к полному пониманию процесса своего специфического мышления и природы того материала, с которым они оперируют, чем их, к сожалению, до сих пор не могла вооружить школа.

Материалом для этой книги, в основном, как увидит читатель, явилась самая музыкальная литература, как таковая. Во многом я основываюсь на тех трудах, которые я признаю вполне научными, хотя еще и не пришедшими к обобщениям: это — труды так называемой традиционной школы, нормативы которой в совершенстве отражают подлинную природу вещей. В этих трудах есть догматизм; однако, мы не отбрасываем догматизированных положений только за форму преподнесения материала, но стремимся вскрыть то положительное содержание этих догм, которое им свойственно. Крайний и односторонний эмпиризм

этих трудов обусловлен историей развития музыкальной науки, недооценившей, в лице своих представителей, значения теоретической работы мысли и слишком полагавшейся на данные опыта. (Не говорю здесь о тех теориях, которые отбрасывали все наследие традиционной школы, зачеркивая тем самым длительную и продуктивную работу человеческой мысли и пытались строить теории на расчищенном от наследия месте. Все без всякого исключения такие попытки не оказались хотя бы в той или иной мере плодотворными). Таким образом, традиционная теория находилась в периоде своего исторического созревания, и именно на пугах, ею проложенных, может оказаться возможным движение вперед: надо для этого только отдать себе полный отчет в том, какую стадию развития искусства отражает учение традиционной школы, чтобы вскрыть существо устанавливаемых ею закономерностей применительно именно к данной стадии развития музыкально-научных представлений (эти закономерности могут быть распространены на более широкий круг явлений). В этом отношении нам пришлось воздать должное продуктам гениального теоретического мышления Чайковского и Римского-Корсакова (их учебники гармонии), к сожалению, получившим в ряде трудов наших музыковедов оценки «псевдонаучных» (о Римском-Корсакове), продуктов «барской дилетантской культуры» (Чайковский) и т. п.

Если мы стремимся к синтезу исторического и теоретического исследования, то, к сожалению, в этом отношении музыкально-историческая литература дает пока мало материала. История м у з и ц и р о в а н и я настолько переполняет соответствующие труды, что, в собственном смысле слова, субстрату исторической науки, самому языку музыки, авторами этих трудов почти не уделяется места. Плодотворное начало в этом отношении положено трудом по истории музыкальной культуры Р. Грубера, изучаемым мною с величайшим вниманием. Разумеется, автор в теоретическом отношении еще находится во власти сложившихся в музыкальной теории взглядов (подвергнутых критике и в «Основах»), что не могло не отразиться отрицательным образом на некоторых сторонах его труда, трактующих вопросы лада. Но это не обесценивает громадного объективного интереса этого труда, с большим тщанием отобравшего полезнейшие для науки материалы и стремящегося, со своей стороны, к синтезу исторического и теоретического исследования. Я отношусь с большим уважением к этому труду и высоко ценю его положительные стороны. Некоторые замечания по нему адресованы лишь тому уровню исследования, который отразился здесь в силу наличия в музыкальной науке неправильных взглядов на существо некоторых явлений.

Несколько необходимых замечаний в заключение. Вся моя концепция, все мои труды направлены всем острием на борьбу с формализмом в научном исследовании и в творчестве. Эта борьба не может и не должна обходиться без ее атрибутов — критики и полемики. Однако в настоящей работе, в противовес «Основам», я обхожусь почти без критики и вовсе без полемики. Я делаю это только для того, чтобы не перегружать книгу, но отнюдь не потому, что я считал бы это неправильным и несовместимым с научным стилем изложения. Я не мыслю науки, оторванной от публицистики, науки бесстрастной и беспристрастной. Я за полемику и критику в научных трудах; она в особенности была нужна в первом труде при предпринятой там расчистке авгиевых конюшен музыкально-теоретического недомыслия. Сожалея лишь о недостаточной заостренности полемики в первом труде, я не отказываюсь ни от одного из высказанных там замечаний, ибо дальнейшее подтвердило их правоту во всех отношениях, что особенно подчеркивается полным и выразительным молчанием затронутых критикой лиц и сторонников опровергаемых воззрений, которое было бы немыслимым при возможности хотя бы одного дельного возражения по прежней критике и полемике. Они нужны для нашего движения вперед, ибо они должны в принципе помогать нам очищаться от всего негодного и тормозящего поступательный ход развития.

Ограничиваясь в настоящем труде совершенно необходимым минимумом критики, я отношу ее в ряд специальных критических работ, готовящихся мною к печати, а также уделяю этому должное внимание и место в готовящейся серии книг под общим заглавием «Основные проблемы музыкознания». В этой серии найдут подробную разработку все вопросы, затронутые в моих предыдущих трудах.

Москва. 30 июня 1944 г.

## ГЛАВА I

# ПРОБЛЕМА СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЭМПИРИИ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Для современного музыкального искусства характерно проявляемое композиторами пренебрежение к орфографии своих сочинений. В то же время мы знаем, что еще недавно эти вопросы считались основными для всякого мыслящего музыканта. В следовании правилам орфографии величайшие музыкальные авторитеты усматривали признак правильного музыкального мышления. На этот счет существовали и существуют в теории музыки строго выработанные правила. В течение ряда столетий все поколения теоретиков и композиторов воспитывались в твердом следовании этим правилам, — в этих правилах они воспитываются и посейчас.

Между тем, по окончании своего образования, выходя на самостоятельную дорогу, композитор считает себя «вправе» «отделяться» от стеснительных правил и в практической деятельности руководится только «удобством» того или иного начертания звуков.

В то же время только предварительные соображения заставляют нас внимательнейшим образом отнестись прежде всего именно к данной стороне музыкального искусства. Основа школы композиторского мастерства покоится на ряде требований, излагаемых в учениях о гармонии, причем доказанным является положение, что вне тщательного изучения этих правил — не только в теории, но и на практике — невозможно развитие музыкального мышления в наиболее ответственных моментах: гармоническом и мелодическом. Вне овладения гармонией невозможно постижение существа музыкальной формы.

Однако, музыкальное мышление не может опираться только на эти правила — и вот почему. Невзирая на значительный исторический возраст музыкальной науки, выработанные ею правила зачастую предоставляют малый простор рациональному постижению тех или иных моментов, оставляя все еще слишком большое поле интуиции. Дело в том, что до сих пор, несмотря на напряженнейшую работу теоретической мысли, она сильно отстает от практического развития музыки, и для современного композитора в правилах многочисленных руководств и учебников не содержится ничего достоверного по вопросам, могущим его интересовать. Разработаны правила, относящиеся к музыкальным стилям, сошедшим с исторической арены, но по более или менее новым направлениям в ладовом языке, в гармоническом мышлении — нельзя найти буквально ни одного слова. Говорю здесь о действительных научных достижениях, о действительных ответах на вопросы, которых композитор был бы вправе ждать от современной ему музыкальной мысли. Здесь, однако, дело не идет далее описаний самого общего свойства, причем они часто не имеют для композитора никакой познавательной ценности еще и потому, что теоретики в вопросах этих стилей иногда понимают меньше композиторов.

Но и правила, относящиеся к разработанным теорией стилям, на первый взгляд лишены какого бы то ни было научного значения. Они никогда не содержат ответов на вопрос «почему», который всегда задает пытливый ученик, — да и не только он один. Невзирая на свою несомненную практическую ценность, громадный материал излагается догматически, без всяких объяснений и достаточно ясной внутренней связи. Но если мы примем во внимание, что эта теория оправдала себя в профессиональном обучении, то нам станет ясным, что дело заключается здесь отнюдь не в отсутствии научности, а в том, что музыкальная наука находится

в периоде накопления материалов и созревания. Величайшие музыкальные мыслители никогда не подвергали сомнению объективную ценность излагаемых теорией правил. Говоря о них, всегда подчеркивали и подчеркивают иную сторону вопроса: отсутствие объяснений этих правил, непререкаемость которых и до сих пор является священной в глазах музыкантов-педагогов. Дело заключается в том, что, не дав ответов на основные вопросы, музыкальная наука не превращается еще в систему и не может развиваться далее. Таким образом, накапливается отставание теории от практических потребностей музыкального мышления, и теория дискредитируется в глазах мыслящих музыкантов.

П. И. Чайковский настаивал в своем «Руководстве к изучению гармонии» на непререкаемости и незыблемости излагаемых в его учебнике правил. Однако, именно он писал в одном из своих писем Н. А. Римскому-Корсакову о «ненависти к преподаванию гармонии», происходящей «от сознания несостоятельности существующей теории и неумения изобрести новую, самостоятельную».

Итак, орфография остается внешним выразителем определенных, часто до конца не осознаваемых композитором закономерностей, которым его мышление следует интуитивно. Даже такой своеобразный композитор, как А. Н. Скрябин, вложивший немалую долю оригинальности в современную музыкальную культуру и отличавшийся, как принято полагать, своим особым музыкальным мышлением, — и тот придавал громадное значение именно орфографии. По свидетельствам современников, он очень тщательно различал, что ему надо поставить то или иное энгармоническое обозначение, и, казалось, при этом руководился какой-то «собственной» теорией, суть которой осталась неизвестной.

Орфография музыки не может явиться самодовлеющей категорией. Мы привыкли иметь дело с «нотами», но ведь под каждой нотой скрывается определенный музыкальный звук. Откристаллизовавшаяся в произведениях XIX века и перешедшая в теорию в виде догмы орфография хроматической гаммы точнейшим образом различает энгармонические начертания для разных музыкальных звуков, вызываемых нажатием одной и той же клавиши фортепиано. Ведь дело не может свестись только к излишним затруднениям в правописании, за этим правилом таится свой — и немаловажный — сокровенный смысл. Это только один из примеров — наиболее разительных, который показывает, что за каждым названием музыкального звука скрывается закономерность его употребления, имеющая свой исторический, логический и объективный смысл.

В какой мере мы можем подойти ко вскрытию этого смысла, основываясь только на орфографии музыкальных сочинений? Лишь в весьма относительной степени. Однако этого пути нам не придется миновать, поскольку мы захотели бы произвести исчерпывающее исследование закономерностей музыкального мышления, ибо именно «ноты» сосредоточивают в себе знаки этого мышления.

Здесь сразу же четыре вопроса требуют нашего пристального внимания. Первый из них — это вопрос о природе музыкального мышления; надо дать себе отчет, является ли прогресс выразительности музыкального искусства делом только мыслительной, особой деятельности человеческого мозга, или же мышление должно (не может не) опираться на вне лежащие закономерности объективного порядка. Второй вопрос о значении систематизации эмпирии и о том, можно ли считать, что это время уже наступило, а также — каково объективное значение этого метода исследования. Два вытекающих из этого вопроса: о роли достижений теоретической мысли в процессе систематизации и о роли самых памятников музыкального искусства, как такового, и об их исследовании.

Для нас не может быть никакого сомнения в том, что мышления — и в том числе музыкального — не может существовать в том случае, если оно не опирается на закономерности объективного мира. В подоплеке системы музыкального мышления не могут отсутствовать объективные закономерности чисто физического порядка, заключающиеся в природе самого материала музыкальных произведений. Ведь «Наше субъективное мышление и объективный мир подчинены одним и тем же законам... поэтому они не могут противоречить друг другу в своих конечных результатах, а должны согласовываться между собой» (Энгельс, «Диалектика природы», Москва, Партиздат, изд. 7, стр. 75). Поэтому в наблюдающемся процессе усложнения музыкального языка, к которому мы перейдем ниже, сказывается не только

процесс развития мышления, как такового, но и процесс развития постижения упомянутых закономерностей объективного порядка. Этот процесс в известной мере развивается синхронно с развитием и усложнением окружающей человека обстановки и его внутреннего мира, поскольку музыкальное искусство, как и всякое искусство, воспроизводит действительность в форме чувственных образов. Я должен оговориться, что здесь я не говорю о данной стороне музыкального искусства, ее в то же время я не элиминирую: она всегда подразумевается. Однако здесь я говорю, прежде всего и главным образом, о специфическом языке музыкального искусства, находящего свою выразительность в, казалось бы, абстрактных сочетаниях музыкальных звуков, не прибегая к помощи слова или наглядных представлений.

Переходя к вопросу о систематизации эмпирии в музыкальной науке и творческой практике, с несомненностью можно утверждать, что время такой обобщающей систематизации наступило. Как это ни могло бы показаться странным, но ведь развитие музыкальной теории шло исключительно эмпирическим путем. Я подразумеваю здесь ту теорию, которая является общепризнанным достоянием человеческой мысли и лежит в основании композиторского обучения. Отнюдь не приходится здесь говорить о различных теориях прошлого с а) избираемым обычно произвольным основанием для теоретических построений, а также и б) о ряде новейших попыток. Первые остались втуне для развития науки и практического искусства, вторым уготована та же участь. Итти следовало только отсюда: от рассмотрения самого музыкального материала и от систематизации огромного количества эмпирических наблюдений нескольких поколений добросовестных специалистов. Здоровая эмпирия лучше плохой теории, как бы последняя ни рядилась в научные одежды.

Известно, что во многих областях знания систематизация эмпирии приводила к революции. Хотя и на малое количество вопросов дает ответ музыкальная наука, но этих вопросов великое множество, и не меньшее множество накопленных наблюдений, различного рода материала, пока еще только догматизированного в педагогических целях. Нет сомнений в том, что в своей массе это — ценнейший именно научный материал, объяснение которого прольет яркий свет на вопросы современного музыкального мышления. В то же время нет сомнения и в том, что некоторые из догм достаточно устарели (даже отражая истину в момент своего возникновения — точнее фиксации) и в качестве балласта тормозят движение искусства вперед. Нет сомнения и в том, что в теорию проникло немало положений чисто догматического порядка, отнюдь не соответствующих истине и являющихся плодом рутины академизма.

Это все было неизбежным, ибо не было точного знания, точного умения отличить подлинное от ложного. Систематизация эмпирии и последующие затем обобщения способны вскрыть объективное содержание этих догм, выделить истинное из накопленного материала, развить его и заложить в фундамент нового здания музыкальной науки.

Обрекать же просто на слом старое здание теории, как это пробовали делать многие авторы, не дав себе труда разобраться в природе догм — нельзя: такие попытки неизменно обращались против этих «новых» теорий, в силу ненаучности данного подхода, и на слом немедленно шли эти теории.

Здесь уже мы незаметно перешли к третьему вопросу — о значении именно рассмотрения работы теоретической мысли для освещения главного вопроса, являющегося темой настоящего труда.

Теория дала мало достоверных объяснений существа процессов музыкального мышления и явлений, о которых идет речь. Было бы поэтому неправильным понимать систематизацию эмпирии, как систематизацию выработанных теорией норм, установок, правил и т. п. Этот путь бесперспективен. Действительно, здесь мы могли бы только подчеркнуть множественность тех или иных догм, несовпадение у разных авторов тех или иных правил и т. п. Путь вскрытия существа явлений **ч е р е з и с с л е д о в а н и е д о с т и ж е н и й т е о р и и** лежит в ином направлении: надо учесть выработанные **п о н я т и я** и, приведя их в систему, попытаться вскрыть их сущность.

Ответ на четвертый вопрос очень прост. Поскольку речь идет о произведениях музыкального искусства, в которых и нашло свое выражение музыкальное мышление, — постольку они явятся главной основой во вскрытии основных закономерностей мышления.

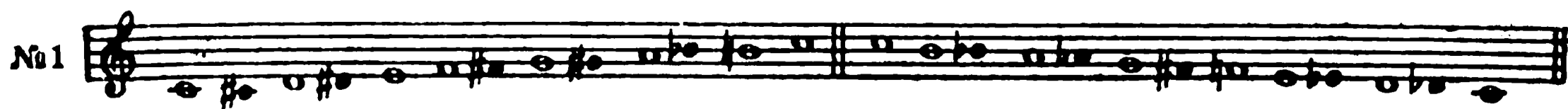
Музыкальный язык все время усложняется, причем это усложнение прямо пропорционально охвату музыкальным искусством все более и более широких областей окружающей человека действительности и более глубокого показа мира внутренних переживаний человека. Музыкальный язык в своих проявлениях подчиняется в основном тем же законам, которые определяют формы словесно-языкового общения людей. Лапидарные формы первобытной музыки таковы потому, что круг понятий и эмоций человека еще примитивен. Музыкальный язык романтиков сложнее языка классиков по понятным причинам. Именно в языке романтиков мы находим усложнение ладовых средств выражения, соответствующее диапазону материала, вовлеченного в орбиту художественной обработки. Здесь это усложнение коренится в насыщении ткани музыкальных произведений новыми хроматизмами, их использовании в гармоническом и мелодическом плане, мысленном расширении количества звуков в октаве — без фактической ломки установившейся музыкальной системы. Внешним выражением сгустка этих возможностей явилась возникающая в это время орфография хроматической гаммы с пятнадцатью наименованиями звуков в пределах октавы.

Наряду с этой наблюденной закономерностью теория сумела как-то обосновать наличие только семи звуков в пределах тональной организации звуков. Эти 7 звуков угадываются по «ключевым обозначениям». Всякий звук сверх 7-ми считается «случайным». И хотя произведения великих мастеров являют нам 12 звуков объединенными в органическое единство, но любой звук сверх семи «ключевых» «понимается» как элемент «случайности». А ведь известно, что понятием «случайного» часто прикрывается простое незнание, неумение раздвинуть горизонты познаваемого. Сам по себе семизвучный мажор, например, является продуктом длительной эволюции. Ясно, что в те времена, когда не было еще установлено закономерности существования семи звуков в октаве, когда осознание этих закономерностей ограничивалось пятью звуками в октаве («пентатоника»), то «случайными» признавались возникающие в процессе интонирования шестой и седьмой звуки. Самое беглое рассмотрение выработанных в искусстве категорий показывает, что горизонты уже несомненно раздвинуты. Так, никто не сумеет отрицать, что в тональности *c-moll*, например, восьмой звук (или — как принято говорить — «нота») вполне закономерен: тон *h* всегда присутствует в гармоническом миноре, и никто не напишет здесь *ses*. Так же закономерен тон *e* (девятый) в терции мажорного тонического трезвучия, завершающего минорное произведение XVIII—XIX вв. Так же закономерен в миноре звук *des* в качестве основного тона трезвучия второй пониженной ступени («неаполитанская секста» — десятый звук). Никто не напишет звука «a» как *heses* в мелодическом миноре, а также и в том случае, если этот звук (одиннадцатый!) «случайно» возникнет в другом виде минора. Наконец, двенадцатый звук всегда будет написан как *fis*, — например, в качестве терции большого трезвучия «двойной доминанты». Казалось бы, вот уже первый пример систематизации, который показывает, что в «орфографии» всех 12 тонов минорной «гаммы» не возникает никаких «случайных» «знаков». Но пока невозможно прийти к каким-либо умозаключениям о непреложной законности такого именно правописания, можно еще говорить об «удобстве» начертания.

В мажоре же дело обстоит значительно более сложно: там возникает и звук *des* и звук *cis*, причем и те и другие примеры можно найти в литературе, то же относится и к звукам *as* и *gis*, *dis* и *es*.

Во многих теоретических трудах мы находим предложение расширить шкалу *C-dur*'а, добавляя звуки *dis* и *as* (Б. Яворский), *fis* и *b* (Джентили) и др. Ничего убедительного и ценного эти попытки не содержат. Считающаяся более прогрессивной «десятитонная система» Геварта не допускает звуков *des* и *fis*, вопреки очевидности: ведь эти ступени вполне закономерно употребляются в музыкальных сочинениях. Нестабильные 12-звучные ряды Геварта в сумме усиливают недоумения.

Наблюденные закономерности организации 12-ступенной тональной шкалы содержатся в орфографии хроматической гаммы. Однако эта орфография различна при восходящем движении и нисходящем (см. пример № 1).



Как мы видим, сверх 7-ми незыблемы только две ноты — *b* и *fis*. Три звука имеют двойное правописание: *des* либо *cis*, *es* либо *dis*, *as* либо *gis*. Таким образом, в пределах тональности появляются 15 (!) звуков. Откуда же берется эта дублировка названий, не проще было бы для двенадцати звуков применять только 12 нот? Но почему же такие великие авторитеты, как Чайковский и Римский-Корсаков, п р е п о д а в а л и это правило, тем самым, повидимому, настаивая на его истинности?

Коллизия получилась любопытная: с одной стороны, твердо установлено 7 звуков в тональности, а с другой 15, все же промежуточные стадии накопления количества звуков остались никак не отмеченными (где уж тут говорить об объяснениях!). Вопрос о происхождении 15 звуков в принципе может быть решен только так, что на какую-то основную 12-звучную шкалу н а с л о и л и с ь еще 3 звука. Таким образом, если мы отдадим себе отчет в том, какие из дублируемых звуков относятся к основной шкале, а какие более новы, — мы уже близко подойдем к установлению основной шкалы. А устанавливать ее мы можем пока лишь сугубо экспериментально, на основе сравнения «старшинства» каждого из двойных начертаний «энгармонических» звуков. Надо отметить при этом, что указанное 15-звучие явилось тем пределом, где останавливались даже не традиционалисты, а теоретики, не поладившие с традицией, — например Г. Катуар, который все же считал гармонии, содержащие оба крайние звука 15-звучной тональности (например, *des-dis* в *C-dur*'е), — «нашим последним достоянием». С долей исчерпывающей достоверности промежуточные между 7 и 15 звуками в октаве стадии не были затронуты (если не считать «10-тонную систему»).

В настоящее время многими теоретиками эта догма отброшена вместе со многими другими догмами на том основании, что все они недостоверны и ненаучны. Таким образом, не был приобретен начальный этап и потерян один из конечных этапов достоверных наблюдений, и теория оказалась отброшенной к простому семизвучному мышлению. Нас же будет интересовать здесь вопрос, как мышление великих композиторов в разные периоды представляло себе именно данные отклонения от шкалы нормального мажора и минора. Лишь при рассмотрении вопроса о мышлении великих композиторов (пока чисто внешнем), нашедшем свое внешнее же выражение в орфографии, — мы найдем ключ к тому, чтобы разобраться в сущности этих выработанных традицией различных наименований звуков тональной шкалы.

Для выяснения вопроса о «старшинстве» этих наименований возьмем два периода — раннего классицизма с его строгими гармониями и позднего романтизма с выработанным в этот период «арсеналом» «альтерированных» — несомненно более поздних по происхождению — гармоний. Обычно обращались только к этому последнему периоду, но такой подход, будучи внеисторическим, ничего не мог дать в интересующем нас отношении.

Все «случайные знаки» получают свое орфографическое наименование в зависимости от семи основных ступеней д а н н о й тональности. Если считать возможным появление семи пониженных и семи повышенных ступеней, то вместе с основными всего будет 21 начертание. В стороне диэзов традиция запрещает повышенные 6-ю, 3-ю, 7-ю, а в стороне бемолей — пониженные 4-ю, 1-ю, 5-ю. Четыре из них, создающие онгармоники к основным ступеням (в *C-dur*'е — *eis*, *fes*, *his*, *ces*), запрещаются на общих основаниях (также догматизированных), а главное внимание основная догма правописания хроматической гаммы направляет на запрещение 5-й пониженной и 6-й повышенной ступеней. Повидимому, они не наблюдаемы эмпирией в сочинениях, куда не были допущены мышлением.

Из изучения музыкальных произведений нельзя даже пытаться установить, почему употребляется то или иное из дублирующих названий звуков хроматической шкалы. За этими звуками нельзя уследить в вечно изменчивой ткани музыкальных произведений. Для того, чтобы дать ответ на основной вопрос, какое из этих названий основное, а какое представляет собою наслоение — мы должны, разумеется, прибегнуть прежде всего к методу исторического рассмотрения.

Первая пара звуков *des* и *cis*. Первый из этих звуков был осознан в качестве гармонического элемента (а такое осознание и свидетельствует о зрелости звука, как это мы покажем ниже) в виде так называемой «неа политанской сексты» секстаккорда трезвучия на 2-й пониженной ступени еще в XVII веке. *Cis* же появляется в качестве проходящей ноты (юное состояние звуковой формации) у ранних классиков.

В пределах *C-dur* и *c-moll* ни одного большого или малого трезвучия со звуком *cis* назвать невозможно, — он встречается только в так называемых «альтерированных» гармониях несомненно позднейшего происхождения (периода романтизма). В следующей паре звуков *es-dis* то же соотношение между бемольной и диезной формой. В мажоре ранних классиков существует гармония *as-c-es-fis*, на смену которой приходит принципиально иная гармония *as-c-dis-fis*. Этот же звук *dis* является компонентом большого числа «альтерированных» гармоний *C-dur*'а — несомненно позднейшего происхождения. Так же просто обстоит вопрос и со звуками *as* и *gis*. В *C-dur*'е классиков звук *gis* всегда мыслился, как проходящая нота, либо же как вводный тон *a-moll*'я при модуляции. Звук же *as* без всякой модуляции встречается как терция малого субдоминантового трезвучия в *C-dur*'е, являясь диатонической ступенью минора. Звук *gis* в качестве гармонической ноты — также компонент «альтерированных» позднейших гармоний.

Таким образом, в порядке беглых соображений выясняется, что орфография хроматической гаммы при ее движении вниз представляет собою конгломерат основных значений музыкальных звуков двенадцатизвучной закономерно организованной тональной шкалы. Однако — вывод наш еще достаточно поверхностен, и мы пока еще не вправе утверждать, что здесь вопрос заключается не только в одной орфографии, хотя для нас и ясно, что за начертаниями звуков таится свой специфический музыкальный смысл. Для его вскрытия и для ответа на основной вопрос о природе материала музыкального мышления мы далее углубим рассмотрение.

Должен отметить, что я взял в основу рассмотрения орфографию хроматической гаммы именно потому, что здесь мы несомненно имеем вершинную точку догматических обобщений традиционной школы. Современное музыкальное мышление давно вышло за пределы чистого диатонизма, и проблема хроматики является безусловно решающей, коль скоро мы хотим прийти к подлинному синтезу в предстоящем исследовании.

Однако, эта догма и знаменует собою полное бессилие традиционной школы в том, чтобы дать хотя бы намек ответа на вопрос о том, какие закономерности вызвали к жизни эту догму. Для меня явилось одним из решающих моментов на данном пути исследования то обстоятельство, что наши величайшие музыканты-мыслители — Чайковский и Римский-Корсаков — равно преподают это правило, причем в особенности Чайковский подчеркивает обязательность следования этим наблюдаемым и догматически сформулированным закономерностям. Он преподает это правило в качестве путеводной звезды не только в «орфографии» гаммы, как таковой, но настаивает на том, что в гармонической фактуре любой сложности письмо будет логическим (при следовании всех голосов, а, следовательно, и всех гармонических комплексов и их соединений) только при условии строгого соблюдения правила. Следовательно, он считает это правило единственным (ибо ничего более не дано) стержнем организации современного ему музыкального мышления.

Огромное количество специалистов, участвовавших своим незаметным трудом в выработке этого последнего слова эмпирической музыкальной науки, продемонстрировало перед нами силу того положения, что путь этот не мог привести к нужным результатам, что наблюдение без вскрытия основных закономерностей бесперспективно, что тупики на этом пути неизбежны.

Проведенная традиционной теорией предварительная систематизация эмпирии является для нас лишь собранием фактов, подлежащих, в свою очередь, научной систематизации на основах обобщения, однако — фактов, имеющих то значение, что они являются одним из предметов науки о современном музыкальном мышлении. Отбрасывать эти факты, отказываться от их исследования было бы равносильно тому, что мы отбросили бы из поля зрения самый предмет науки в очень важных, если не решающих, связях и опосредствованиях.

## ГЛАВА 2

# ПРОБЛЕМА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Вопросам вскрытия специфики музыкального мышления, как такового, посвящается весь труд. Здесь я ставлю особо те вопросы, которые касаются работы и состояния именно теоретического музыкального мышления, развивающегося далеко не синхронно музыкальному мышлению в собственном смысле этого слова. Таким образом, многие нормы, выработанные последним в практике развития музыки, отживали, не будучи теоретически осознаны и, накапливаясь, создали трудно проходимые «барьеры» для полного и правильного осознания процессов, развивающихся в современной музыке. А, между тем, значение обобщающей теоретической мысли для развития искусства и его движения вперед — огромно. Столь же важно закрепление достигнутого, которое немыслимо без твердого сформулирования закономерностей. Если мы хотим двигаться вперед без помех, то мы должны все понять в прошлом развитии искусства, лишь тогда все может стать ясным и в современности.

Я намеренно выделил эти вопросы из «Предисловия», чтобы не перегружать его.

Всякая наука для того, чтобы быть действительной наукой, должна давать точный ответ на вопросы: «Почему?». Главная ветвь музыкальной науки — традиционная школа, развивавшаяся в тесной связи с педагогикой в консерваториях мира, не могла ставить перед собой таких задач — и не в силу какого-либо неверного своего метода (в чем ее рьяно обвиняют), а в силу незрелости. Процесс же ее с о з р е в а н и я шел вполне нормально. Однако, она не вышла до сих пор из периода предварительного накопления материала и лишь первых попыток систематизации. Некоторые особо «пытливые» умы, не понимая всей обусловленности этого процесса, обвиняли традиционную школу в псевдонаучности и отбрасывали ее достижения, не понимая, что они отбрасывают наблюдаемые факты, т.-е. уничтожают самый предмет науки. Эти тенденции были обречены на неуспех и не могли быть плодотворными.

Это определяет не только временной и географический (поскольку теория и подавно никак не проникла в сущность музыки народов Востока) диапазон данного исследования, но и необходимость подчеркнуть целый ряд вопросов, на которые теория до сих пор не дала ответов. Приходится опасаться, что сумма этих вопросов отвечает чуть ли не всему содержанию той теории музыки, которая может претендовать на роль музыкальной науки и без решения которых мысль не может двинуться к подлинным высотам. Здесь еще много черновой работы. В своем докладе в Доме ученых в Москве 18/III 1936 года я подчеркивал, что: «Теория музыки должна вскрыть те объективные основы, на которых зиждется возникновение музыкального искусства и, следовательно, его развитие, вскрыть те первичные законы, следование которым обязательно для музыкального мышления при художественной организации материала. Важно вскрыть закономерности, господствующие над необозримым, кажущимся хаосом музыкальных образований, бесконечно возникающих в сочинениях. Бесцельно заниматься только кропотливым анализом отдельных участков этого бескрайнего множества явлений, не имея при этом никакого понятия об основных законах становления музыкального искусства и, следовательно, не обладая отправными точками для анализа. Схоластическое начетничество, беспочвенное накопление фактов, в лучшем случае, может приводить лишь к догматизации отдельных положений (в случае множественности наблюдений). Элементов подлинного знания в теории музыки не так уж много. При этом они все же недостаточно глубоки: это, главным образом, — экспериментально добытые понятия, отстоявшиеся определения, описание явлений, но без вскрытия их сущности. Более или менее

ясны определения диатоники, хроматики, модуляции и еще очень немногие, но генезис их неясен, спорен, не выяснен еще с исчерпывающей ясностью. Теория музыки на многие вопросы не дала никакого ответа, на другие дает малоудовлетворительные, путанные ответы» (стеногр., лист 9).

Попытаемся суммировать вопросы, нуждающиеся в разрешении, попутно затронем современное состояние этих проблем.

В ладовых вопросах нет никакой ясности. Фиксируя незначительное количество семизвучных ладов, пентатонных (причем даже классификации по устойчивому признаку нет), теория никак не подошла к вопросу о том, почему образуются в практике именно семизвучные ладовые прототипы. Не установлена точная связь между средневековыми ладами, с одной стороны, а, с другой — мажором и минором. Плохо и недостоверно объяснено возникновение мажора, никак не объяснено возникновение минора. Более того, эти категории даже не имеют до сих пор четких определений. Неясна сущность так называемого гексахорда Гвидо Аретинского и, следовательно, сольмизации, которая в течение семи веков была официальной теоретической формой мышления. Наряду с тем совершенно нет ответа на то, почему в средние века главным из семизвучных ладов считался дорийский лад. Совершенно не объяснен феномен мышления той поры, когда не обнаруживалось стремление вводного тона в тонику (Дюфе, Жоскен де-Пре), что очень важно, поскольку в народной музыке это еще до сих пор встречается как типическое явление (музыка негритянского джаза, например). Наряду с тем, существовали такие старые формы многоголосия, как параллельные кварты и квинты. Почему они были типическими, почему впоследствии были запрещены? Вопрос этот очень важен для композиторского художественного мышления. Только ли рутина педагогики здесь действовала? Теория не видит ни ранее, ни позже возникновения мажора ровно ничего. Отброшены из поля зрения громадные периоды развития искусства, предшествующие появлению мажора. Таким образом, ясно, почему не объяснено даже происхождение мажора — выпала историческая перспектива.

Существуют эмпирически добытые понятия диатоники и хроматики. Но они не объяснены теорией до конца. Тому факту, что в практике в с е х народов земного шара, и Европы в том числе, возникало только семь названий звуков — не дано объяснения. А что вразумительного сказано по тому поводу, что в правописание хроматической гаммы входит при ее движении вверх и вниз не 12, а 15 звуков? Ничего не сказано, дается лишь правило в виде догмы.

Теория до сих пор не сказала ничего достоверного по вопросу о тех объективных закономерностях, которые лежат в основе оценки интервалов с качественной точки зрения («консонансы» и «диссонансы»).

Существует догма, что «мажор строится вверх, минор — вниз». Что она означает, какова объективная основа этого положения? Никто не знает этого.

Существует «тайна тяготения вводного тона», — ее причины? Этого никто не знает. Даже такие в своем роде передовые теории, как теория ладового ритма (Яворский), принимают этот факт в качестве некоей д а н н о с т и за отправную точку во многом ошибочных рассуждений.

Почему традиционная теория требовала таких, а не иных удвоений тонов аккорда при четырехголосном сложении (и до сих пор эти требования цепко держатся) — на это нет иных ответов, кроме вкусовых.

Сущность органного пункта не объяснена и не вскрыта обусловленность его происхождения. Наряду с этим не понята научно сущность простейшей модуляции и не разработана стоящая на научной основе универсальная теория модуляции. Основные закономерности становления музыкальной формы не вскрыты и не объяснены.

В музыкальном языке возникло много гармонических форм, которые имеют особую историю возникновения и особое значение. Трезвучие на второй пониженной ступени играет в сочинениях последних десятилетий громадную роль как «аккорд конфликта», — этому факту не дано никакого объяснения. Нет ответа и на то, почему этот аккорд появился исторически в виде сектаккорда и почему он возник в миноре. Сочинения новейших композиторов демонстрируют в изобилии мажоро - минорные трезвучия (с одновременным звучанием большой и малой терции). Но теория оказывается бессильной дать ответ на вопрос о закономерности

этого явления с точки зрения объективных оснований и музыкального мышления — органично ли оно или искусственно. Совершенно особый гармонический язык вступления к симфонии «Фауст» Франца Листа, совершенно оригинальный язык «Прометея» Скрябина, ярко самобытный язык седьмой фортепианной сонаты Скрябина — эти явления не объяснены исчерпывающе с точки зрения их связей с предыдущими этапами тонального музыкального мышления. Теория ничего не сумела противопоставить, в сущности говоря абсурдному, утверждению всех атоналистов о якобы «атональности» упомянутого листовского фрагмента. Столь же оказалась необъяснимой эволюция терцовых аккордов к квартовым сочетаниям, состоящим из чистых, уменьшенных и увеличенных кварт в сочинениях выдающихся композиторов современности. Сколь закономерно это явление, в какой мере оно вытекает из потребностей музыкального мышления, в какой мере оно объяснимо конструктивистскими «изысками»? Дать ответ на эти вопросы — означает либо укрепить музыкальное искусство в использовании этих средств, либо, наоборот, предостеречь как от искусственных и искусству чуждых. То же относится и к встречающимся в изобилии тоническим аккордам с как бы «загрязненной» тоникой и доминантой, звучащими в сочетании с прилежащими к ним с обеих сторон звуками малых секунд. Таким образом, одновременно с тоникой звучат вводный тон и вторая пониженная ступень, одновременно с доминантой — четвертая повышенная и шестая пониженная; насколько закономерны эти явления, нарушающие все каноны «разрешения диссонансов»? Ведь такие авторы, как Сергей Прокофьев, не заботятся ни о каких разрешениях, а трактуют эти сочетания наподобие консонансов. Если не считать мало удачных попыток Яворского, то теория не дала также и ответов по вопросу о существовании гармонических стилей, использующих по преимуществу уменьшенные либо увеличенные гармонии. Сущность этих стилей абсолютно не вскрыта в исторической преемственности с предыдущим путем развития музыки (закономерности этого предыдущего этапа также остались необъясненными). В сочинениях композиторов последнего времени изобилуют параллельные секунды (Скрябин, Прокофьев) и септимы. Насколько закономерно это — теория не знает.

Если мы обратимся к нормам, выработанным в музыкальной практике народов земного шара, не совпадающим с нормами европейского профессионального искусства, то здесь позиции теории еще более плачевны. Теорией зарегистрировано несколько типических ладов, изучающихся и считающихся «основными» ладами профессиональной музыки: натуральные мажор и минор, гармонические мажор и минор и т. п. Наряду с этим, отдельными исследователями с большой степенью достоверности установлено наличие своеобразных ладовых форм в музыке (народной) еврейской, венгерской и т. д. Теория даже не попыталась поставить вопрос (не то, чтобы даже дать ответ) о преемственности между ладами «официальными» и народными. Такие феномены, как квартовые гармонии русской народной песни, кварто-секундные гармонии грузинской народной музыки, адыгейской и т. д. — никак не объяснены теорией. Нет достаточно научного исследования пентатоники и точного развитого учения о ее связях с более развитыми ладовыми формами; в связи с этим никак не поставлены вопросы об органическом обогащении народного мелоса в музыке народов, отставших в своем музыкальном развитии.

Где уж там говорить о таких явлениях, резко «противоречащих» современной музыкальной системе народов Европы, как 17-звучная (в пределах октавы) гамма арабской музыки, встречающаяся и в советском Азербайджане, как 22-звучная музыка народов Индии с их 22 «шрути» в пределах октавы, как семиступенная и пятиступенная темперации народов Сиамы и Явы, с интервалами квинт, терций и пр. фальшивыми на слух европейцев, но совершенно естественными для этих народов, которые выработали эти нормы в творческой практике. То же относится и к 23-ступенному китайскому «шенгу» со столь же «фальшивыми» интервалами. Теория не может дать ответа на то, например: система с третями тонов — идентична ли она системе с 17-звучным делением октавы, или же надо говорить о 18-звучном делении. До сих пор исчерпывающе не произведена теоретическая оценка так называемого «четвертитонничества», и эти попытки, равно и европейская музыкальная система, не приведены ни в какую преемственную связь с данными вне-европейскими музыкальными культурами (говорю о нормах музыкального языка). В связи с этим стоит и важнейший вопрос о пределах вариантности интервалов

в живом исполнении, что так важно для работ над записями и расшифровками произведений фольклора. Если уж говорить о практике исполнительства, то и здесь остался необъясненным тот весьма важный факт, что бемольное значение энгармонизма исполняется скрипачами и вокалистами ниже, нежели диезное («бемоль ниже диеза»). А сколько правил, догматически выработанных педагогической традицией, остается и осталось без ответа. Самые пытливые теоретические умы многих поколений ряда стран не могли проникнуть в таинственные пределы поставленных здесь вопросов. Надо отметить, что даже не все из этих вопросов были четко сформулированы. Как мы видим, картина неутешительная, и она не содержит при этом никаких преувеличений.

Музыка — язык звуков, где слова бессильны что-либо выразить. Поэтому было, повидимому, трудно человеческой мысли пробраться в эти тайники. Действительно, именно в теории музыки, как ни в какой другой области, ничтожные достижения добывались поистине в многовековых муках мысли.

На большую часть поставленных здесь вопросов мы ответили в 1941 г. в нашем труде «Основы гармонического языка». Здесь же все эти вопросы взяты с точки зрения музыкального мышления, и ни один из названных вопросов не оставлен без точного ответа. На все «почему» мы здесь ответили.

Причиной того, что теория музыки столь отстала от практического развития искусства, являются, на мой взгляд, следующие две тенденции, наблюдающиеся в развитии теории.

Во-первых, это — теория, преследовавшая цель только восполнения нужд педагогической практики. Разрабатываясь в недрах консерваторий и стремясь почти исключительно к разработке рецептуры педагогических приемов, теория, хотя и накопила достаточно наблюдений, но излишне долго застыла на первом периоде своего созревания. Многие из ее наблюдений ценны, наряду с тем есть плоды рутины и академизма, причем даже истинные положения преподаны в виде догм. Это обесценивало в глазах пытливых теоретиков и композиторов все продукты теории, ибо не было сил отличать в этом собрании догм истинное от наносного, ценное от досужих измышлений.

Во-вторых, это — теория, совершенно оторвавшаяся от практики искусства, это — так называемый «университетский» уклон развития западной теории, главным образом немецкой, насквозь при этом пропитанной шовинизмом, начетничеством, фальсификацией исторической перспективы, доктринерством. По сути дела, здесь наличествует тот же ползучий эмпиризм с той, однако, разницею, что общие перспективы отдельных работ здесь сужены по сравнению с размахом работ первого уклона, в котором, как-никак, все же в орбиту наблюдения попала вся литература определенного периода, и наблюдения получили большее значение в смысле всеобщности. Главное занятие теоретиков этого «чисто-теоретического» уклона состоит в бесконечном анализе музыкальных произведений, производимом ради анализа без перспектив синтеза, ибо научного основания в этом «анализе» нет. Бесконечное занятие, грозящее иссушить мозги целых поколений «теоретиков», заслуги которых измеряются только количеством сделанных бесстержневых наблюдений, количеством изученной литературы и подчас изобретением терминов, обычно не понимаемых даже ближайшими коллегами этих теоретиков. Это терминотворчество теряет подобие какого-либо значения обычно в день смерти его автора.

Это явление не случайно. Теории музыки, в основном, мешала недооценка философского мышления, жестоко мстящего за пренебрежение к нему. Это ограничивало кругозор работ и методу изучения явлений, сказываясь, таким образом, на общем уровне исследования. Вследствие этого теоретическая мысль в области музыки то попадала в плен к механическому материализму (Рамо), то к каким-либо модным, невысокого пошиба новейшим воззрениям, не имеющим солидного научного основания. Попытки эмпирической, но далеко не исчерпывающей систематизации стали единственной, но и то редко появляющейся основой теории музыки, вместо подлинно научного подхода к явлениям. Таким образом, формализм стал проникать в область теории музыки, чем отмечены все зарубежные попытки создания теоретических концепций за последние десятилетия. Таким образом в сущности говоря, ползучий эмпиризм стал единственной «философией» теории му

зыки вне зависимости от того, к какому бы уклону мы ни вздумали относить то или иное явление в области разработки теоретических вопросов.

Формалистический схематизм и ангиисторизм — основная беда теории музыки за последние века ее развития. Это проявляется часто в подходе к музыкальным явлениям и их анализу. Параллельно этому, неизбежно возрастая, стал доминировать идеалистический субъективизм в интерпретации самого содержания музыки в тех случаях, когда поднимаются вопросы общего порядка: например, вопросы стиля, эстетической оценки отдельных произведений. Иначе говоря, это состояние теории с неизбежностью стало отражаться и на уровне музыкальной критики, которая также представляет собою область *sui generis* музыкального мышления.

Музыкальная наука должна стремиться к выработке подлинно научного целостного изучения явлений музыкального искусства. На подступах к этому необходимым звеном является дифференциация изучения отдельных сторон проблем музыкального искусства. Время для теоретических работ, отмеченных печатью гипертрофированного ремесленничества и схоластики, или «возводящих» эмпиризм наукообразного описательного «исследования» на степень подлинной науки, т.-е. фальсифицирующих ее, — это время безвозвратно проходит. Теоретические концепции должны создавать систему таких представлений о музыке, которые правильно отражали бы процессы, происходящие в тканях музыкальных произведений.

При раздельном изучении отдельных сторон музыки надо различать, идет ли речь об эмпирической систематизации наблюдений и фактов или об их научном объяснении. Подменять науку голой систематизацией — это значит извращать самое понятие науки, ибо систематизация имеет подлинную силу только в связи с научным обобщением.

С этой точки зрения значение систематизации эмпирии — положительно только как предварительный рабочий этап научного исследования, но при всех условиях необходимый. Собираание и систематизация фактов — полезная, но строго ограниченная работа. Ее значение часто обесценивается следующим обстоятельством: в тот момент, когда поднимают голову старые догмы и начинают диктовать свои требования, эмпирик-ученый оказывается бессильным противопоставить что-либо их влиянию. Чтобы бороться с музыкальным догматизмом и формализмом, надо знать не только их природу, но, кроме того, те закономерности, которые влияют как на образование догм, так и на развитие музыкального искусства. Значение обобщающей мысли здесь бесспорно.

Единственным путем теоретического исследования музыки на нынешнем этапе является путь дифференцированного изучения отдельных ее сторон. Эти пути давно уже намечены. Таким образом, в орбиту изучения будут включены все ценные наблюдения, сделанные музыкальной мыслью. Нельзя отбрасывать в сторону всю «школьную теорию» и считать, что в ней нет ничего ценного. Надо добиться объяснения существа наблюдаемых фактов: выяснить, что в них соответствует природе вещей и что является продуктом схематизма и догматики. Деграция музыкальной науки прежде всего связана с отказом от классического теоретического наследия.

Когда я говорю в книге о философском мышлении, я отнюдь не призываю к переводу изучения вопросов в какие-либо области, малодоступные для широкого слоя музыкантов. Наоборот, именно философское мышление должно помочь нам найти те совершенно ясные точки зрения, при помощи которых становятся легко объяснимыми все вопросы, бывшие до сих пор туманными и неясными.

Этими замечаниями о работе теоретической мысли ограничусь.

---

### ГЛАВА 3

## ПЕРИОД МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА И ТОНАЛЬНОСТЬ, КАК ПЕРИОДИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУКОВ

Нам теперь становится ясным, почему музыковедение занимается главным образом описанием общих форм музыкального движения, почему дело не может идти далее описаний, почему не вскрыты основные закономерности музыкального мышления в его специфике. Общая картина движения никогда не может быть до конца ясной, если нам не известны, не ясны те мельчайшие слагаемые, из которых она состоит.

Здесь необходимо вспомнить следующее замечание Фр. Энгельса: «Когда мы... рассматриваем природу или человеческую историю, или нашу собственную **духовную деятельность** (подчеркнуто мною. — А. О.), то перед нами сперва возникает картина бесконечного сплетения соединений и взаимодействий, в которой ничто не остается неподвижным и неизменным, а все представляется движущимся, изменяющимся, возникающим и исчезающим... Мы больше обращаем внимания на ход движения, на переходы и сцепления, чем на *то*, что именно движется, переходит, сцепляется...» Далее Энгельс говорит о необходимости в общей картине «объяснения частных, составляющих ее... пока мы не знаем их, нам не ясна и общая картина» («Антидюринг», изд. 1936 г., стр. 14).

Действительно, если мы возьмем в современной музыке ее ткань, то мы увидим (услышим) ту же хроматическую гамму в движении, в бесконечных переходах и сплетениях. Наша задача и состоит в том, чтобы выяснить и осознать закономерности «поведения» отдельного музыкального звука в этом кажущемся хаосе неповторимых соединений. Для этого мы должны твердо установить состав основной тональной шкалы звуков, что мы уже предприняли выше, не придя пока еще к выработке твердого метода выяснения и осознания особого действия каждого звука в тонально организованной шкале.

Если мы исчерпывающе выясним вопрос, чем являются отдельные звуки тональной шкалы для интуитивного мышления композитора, то тем самым мы придем и к немаловажному с точки зрения некоторых тенденций современного музыкального мышления вопросу о сущности внетональной организации музыкального материала.

Рассмотрим вопрос о существовании тональной организации звуковой шкалы в музыке XIX столетия. Если при этом выяснении нельзя достичь результата в том случае, когда отдельные звуки движутся, то мысленно мы заставим звучать один звук, а музыку представим себе движущейся (по квинтовой спирали) на основе и «вокруг» закрепленного рассматриваемого звука.

Заметим для дальнейшего, что основным музыкальным соотношением тоналностей является соотношение квинтовое. Это соотношение является основой классической формы, видимо, отвечая каким-то основным музыкальным соотношениям. Этот вопрос мы всесторонне выясним в дальнейшем изложении. Насколько важное значение придавали ему крупнейшие музыкальные мыслители, видно из следующих слов П. И. Чайковского в его «Руководстве к изучению гармонии». «Большие трезвучия составляют **сущность** гармонии мажорного лада. Действительно, заключая в себе все диатонические ступени гаммы и находясь в глубокой внутренней связи между собой, они вполне определяют свою тональность и уже сами по себе достаточны для гармонического сопровождения каждой мелодии, не выходящей из

пределов данного мажорного лада. Связующее их внутреннее родство объясняется очень легко, если мы вспомним родство тех гамм, которых они служат представителями. Трезвучия на 5-й и 4-й ступенях, участвуя в гармонии данного лада в качестве доминативного и субдоминантового трезвучий, суть в то же время тонические трезвучия двух ближайших по квинтовому кругу ладов. Итак, внутренняя связь трех больших трезвучий мажорного лада есть отражение родства (по общности тетрахордов) трех рядом лежащих по квинтовому кругу ладов» (стр. 9).

Принимаем это во внимание в процессе нижеследующего изложения, полагая, что исчерпывающее рассмотрение к р у г а этих отношений должно привести нас к многообещающим выводам, если эта эмпирически подмеченная великими музыкальными мыслителями важность квинтового соотношения ладов, иначе говоря, «рядом лежащих по квинтовому кругу ладов», как выражается Чайковский, имеет существенное значение.

Обратимся, например, к т о й к л а в и ш е рояля, при помощи которой обычно извлекается «звук с». Внимательно вдумавшись в то, в с е г д а ли классик будет мыслить извлекаемый нажатием этой клавиши звук как именно звук с, — мы увидим, что не всегда. В очень далеких диэзных тональностях здесь классик всегда напишет звук *his* (например, в *Cis-dur*'е это будет *his* — седьмая ступень, в *Gis-dur*'е это тоже будет *his*, как третья ступень и т. п.). В далеких же бемольных тональностях этот звук будет написан при помощи ноты *deses* (например, в тональности *Ces-dur* это звук *deses*, как вторая пониженная ступень, в *Fes-dur*'е — как шестая пониженная ступень и т. д.). Где же и почему возникает *his*, где возникает звук с и где *deses*? Закономерны ли замены одного значения другим, имеет ли всеобщее значение эта закономерность? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны распространить принцип мышления классиков за пределы сферы употребительных тональностей, учитывая, следовательно, и те из них, которые по причине большого количества ключевых знаков не применяются на практике.

Представим себе все время звучащим звук с, а тональности «движущимися» вокруг него (т.-е. сменяющимися) по бесконечной квинтовой спирали — от глубинных, не употребляющихся бемольных строев по направлению к диэзным. Все время этот звук изображался бы нотой *deses* — таков он во всех тональностях, тоника которых изображается нотой с дубльбемоле. Наконец, мы покидаем сферу этих тональностей и приходим из *Heses-dur*'а в *Fes-dur*, далее в *Ces-dur*, при этих модуляциях условно звучащий остигатный звук все еще будет ре-дубльбемоле. Но когда мы перейдем в *Ges-dur*, качество звука, повидимому, «переломится», ибо здесь возникнет уже звук с, как 4-я в<sup>1</sup>. ступень.<sup>2</sup> Далее звук с будет существовать еще 11 раз при модуляционной смене тональностей. Именно в *Des-dur*'е он будет седьмой ступенью, в *As-dur*'е — третьей, в *Es-dur*'е шестой, в *B-dur*'е — второй, в *F-dur*'е — пятой, в *C-dur*'е — первой (тональная кульминация), в *G-dur*'е — четвертой, в *D-dur*'е — седьмой пониженной, в *A-dur*'е — третьей пониженной, в *E-dur*'е — шестой пониженной, в *H-dur*'е — второй пониженной, при переходе же в *Fis-dur* качество звука вновь преломляется и здесь он уже будет изображен классиками как *his* — четвертая повышенная ступень. Легко при некотором напряжении внимания убедиться в том, что в значении *his* этот звук будет находиться всего в 12 тональностях. Но и в значении звука с он также был при этом модуляционном движении тональностей только в 12 из них. Напряжение внимания покажет нам, что в значении *deses* он будет существовать в этом процессе тоже только 12 раз. Иначе говоря, эти смены значения звука строго п е р и о д и ч н ы, и эта периодичность постоянна. Рассмотрение л ю б о г о д р у г о г о звука дает точно такую же картину.

Таким образом, здесь возникает понятие о п е р и о д е звука. Периодом звука мы, следовательно, назовем определенную, но строго ограниченную стой-

<sup>1</sup> Для сокращения мы будем обозначать пониженные ступени буквой «н.», а повышенные — буквой «в». Номер ступени — арабской цифрой, слово «ступень» — также сокращенно — «ст.». Таким образом, четвертая повышенная ступень, например, будет в сокращении написана как «4 в. ст.» и т. п.

<sup>2</sup> Действительно, классик не напишет 5-й пониженной ступени, ибо в последующем, до конца XIX века, традиция упорно запрещает писать 5-ю пониженную в хроматической гамме даже при ее движении вниз.

ность музыкального звука в определенном функциональном качестве в процессе постепенных (по квинтовому кругу) модуляционных смен тональностей, содержащих этот звук. Пороги преломления качества звука отстоят друг от друга на расстоянии 12 модуляционных смен.

Периодические значения, таким образом, строго ограничены в своем числе и наименованиях. Их всего 12.

Приведем их в систему. Мы обозначим пока их лишь порядковыми числами, точно запоминая, какое функциональное значение имеет каждая из 12 фаз периода звука в мажоре: первая фаза периода звука — 4-я в. ступень; вторая фаза — 7-я ступень; третья фаза — 3-я ступень; четвертая фаза — 6-я ступень; пятая фаза — 2-я ступень; шестая фаза — 5-я ступень; седьмая фаза — 1-я ступень; восьмая фаза — 4-я ступень; девятая фаза — 7-я н. ступень; десятая фаза — 3-я н. ступень; одиннадцатая фаза — 6-я н. ступень; двенадцатая фаза — 2-я н. ступень.

Тональность, состоящая из 12 звуков, не имеет двух разных звуков, периодические значения которых совпадали бы. Каждый из этих двенадцати различных звуков имеет свое строго закономерное индивидуальное периодическое значение, сущность которого отмечена в орфографии хроматической гаммы при ее движении вниз.

В виде цепи квинт двенадцатизвучная тональность, которой мы дали наименование 12-звучной периодической тональной системы, должна быть представлена так:

<i>des</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>
2 н. 6 н.	3 н. 7 н.	4	1	5	2	6	3	7	4 в.		
ст. ст.	ст. ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.

Здесь *des* — 2 н. ст. представляет собою 12-ю фазу периода звука *des*; *d* — 2 ст. — пятая фаза периода звука *d*; *es* — 3 н. ст. — десятая фаза периода звука *es*; *e* — 3 ст. — третья фаза периода звука *e*; *f* — 4 ст. — восьмая фаза периода звука *f*; *fis* — 4 в. ст. — первая фаза периода звука *fis*; *g* — 5 ст. — шестая фаза периода звука *g*; *as* — 6 н. ст. — одиннадцатая фаза периода звука *as*; *a* — 6 ст. — четвертая фаза периода звука *a*; *b* — 7 н. ст. — девятая фаза периода звука *b*; *h* — 7 ст. — вторая фаза периода звука *h*.

Легко себе представить полный период каждого из 12 упомянутых звуков и то функциональное значение, которое присуще этому звуку в любой тональности — в том числе и в тональности *c*. Период звука сохраняется и в минорных тональностях: однако некоторые из 12 фаз получают здесь иное функциональное значение. Действительно, если мы представим себе те же модуляционные смены, но по отношению к минорным тональностям, то при том же ходе процесса «преломление» качества звука из *deses* в *c* произойдет также при переходе из *ces-moll'* в *ges-moll*, где этот звук приобретает значение *c* как четвертая повышенная ступень (а в *ces-moll'* он был еще ре-дубльбемолем), в *des-moll'* это будет седьмая повышенная ступень (терция мажорной доминанты минора), в *as-moll'* — третья повышенная ступень (как пикардийская терция в миноре), в *es-moll'* — шестая повышенная (6 ст. мелодического минора), в *b-moll'* — вторая ступень, в *f-moll'* — пятая ступень, в *c-moll'* — первая ступень, в *g-moll'* — четвертая ступень, в *d-moll'* — седьмая, в *a-moll'* — третья, в *e-moll'* — шестая, в *h-moll'* — вторая пониженная ступень, в *fis-moll'* качество преломляется и здесь уже возникает период звука *his*, который будет стойко держаться всего в 12 тональностях до *disis-moll* включительно.

Таким образом, 12 фаз периода звука в миноре таковы: первая фаза периода звука — 4 в. ступень, вторая фаза — 7 в. ступень, третья фаза — 3 в. ступень, четвертая фаза — 6 в. ступень, пятая фаза — 2 ступень, шестая фаза — 5 ступень, седьмая фаза — 1 ступень, восьмая фаза — 4 ступень, девятая фаза — 7 ступень, десятая фаза — 3 ступень, одиннадцатая фаза — 6 ступень, двенадцатая фаза — 2 н. ступень.

При сравнении фаз периода звука в мажоре и в миноре мы увидим полное совпадение первой и последней фаз и четырех средних. Три фазы диатонических ступеней мажора делаются фазами повышенных ступеней в миноре (2, 3 и 4 фазы), а три фазы, имеющие значение пониженных ступеней в мажоре, делаются фазами диатонических ступеней в миноре (9, 10 и 11 фазы). Нумерация ступеней при этом (отдельно взятая) сохраняется, но в периодах есть полная противоположность,

одной повышенной и четырьмя пониженными ступенями мажорного периода соответствуют четыре повышенные и одна пониженная ступень минорного периода. Это отражается и в строении минора, ибо функциональные фазисные значения, будучи соответственно распределены между двенадцатью различными звуками *c-moll'*, представят следующую картину при расположении системы по квинтам:

<i>des</i>		<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>		<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>
2 н.		6	3	7	4	1	5	2		6 в.	3-я	7 в.	4 в.
ст.		ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.	ст.		ст.	ст.	ст.	ст.
Фазы:	12-я	11-я	10-я	9-я	8-я	7-я	6-я	5-я	4-я	3-я	2-я	1-я	

Мы видим в двенадцатизвучном плане строгую противоположность между расположением наддиатонических элементов мажора и минора. Эту наддиатоническую сферу мы назвали «наддиатоникой» — супердиатоникой<sup>1</sup>, ибо поскольку мы установили закономерность существования этой сферы, то мы отныне, повидимому, получаем возможность трактовать эту сферу вместе с диатонической не как некую безликую водянистую «хроматическую» шкалу, а как диатоническую, где все функции звуков строго определены. Как мы увидим — это толкование дальше будет углублено с пользой для решения многих основных вопросов нашего исследования.

12-звучную тональность, состоящую из диатоники и супердиатоники, мы назовем 12-звучной периодической тональной системой. Представим себе эту систему (C) в виде мажора и минора.

					Мажор,-диатоника.							
Ступени:	2 н.	6 н.	3 н.	7 н.	4	1	5	2	6	3	7	4в
	<i>des</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>
Ступени:	2 н.	6	3	7	4	1	5	2	6 в.	3 в.	7 в.	4в.
					Минор,-диатоника							

Итак, в супердиатонике *C-dur'*а мы видим, с одной стороны, четыре пониженных ступени и, с другой стороны, одну повышенную, в миноре же — обратная картина с одной стороны, видим одну пониженную, с другой — четыре повышенных. Иначе говоря, в высокоразвитом мажоре и миноре соотношение элементов *о б р а т н о е*. Оно давно уже ощущалось в музыкальной науке, но эти представления только запутывали вопрос, ибо базировались на недостаточном основании. Представляет ли мажор либо минор обязательно 12-звучную тональность? Отнюдь нет, каждый из них может существовать — и долгое время существовал — в обычном 7-звучном виде. Более того: 7-звучный вид является также результатом длительного исторического процесса, причем в его ходе в течение долгого времени лады не достигали 7-звучного развития. В лице же познанного нами 12-звучного мажора и минора перед нами в идеальном виде развившийся лад, супердиатоническая зона которого показывает нам основную линию обогащения, произошедшего в процессе его развития, завершившегося ко времени возникновения классицизма. Этот процесс нам предстоит исследовать.

Но здесь важно одно обстоятельство. Рассмотрение 12-звучного лада как *результата* процесса завершившегося обогащения показывает, что мажор и минор являются (даже были еще в процессе их зарождения) отнюдь не какими-то окостенелыми противостоящими друг другу совершенно антагонистическими, различными категориями (что породило пресловутую теорийку о «дуализме» мажора и минора), а различно проявленными сторонами *о д н о г о* единства: тональной системы. Тут невольно хочется привести глубокое замечание Фридриха Энгельса, которое, как нельзя более полно, относится и к истории познания теорией музыки границ между мажором и минором: «Ведь именно... будто бы непримиримые и неразрешимые полярные противоположности, эти насильственно закрепленные границы классификации и придали современному теоретическому естествознанию ограниченно-мате-

<sup>1</sup> В «Основах» несколько иная терминология. Мы здесь ее уточняем.

физический характер. Признание, что эти противоположности и различия имеют в природе лишь относительное значение, что, напротив, приписываемая природе неподвижность и абсолютность внесены в нее лишь нашей рефлексией, — это признание составляет основной пункт диалектического понимания природы» («Антидюринг», цит. изд., стр. 9).

Это положение целиком приложимо к теории музыки. Таким же образом мы снимаем навязанные метафизиками мажору и минору окостенелые различия, абсолютно казалось бы, совершенно непреходимые. Мажор и минор познаются как разные стороны одного единства, и по-новому мы можем установить линии их сходства и различия, даже не углубляясь пока в сущность этих явлений, что нам еще предстоит. Аргументом является система, а мажор и минор — функциями. А не наоборот (ср. взгляд Геварта etc).

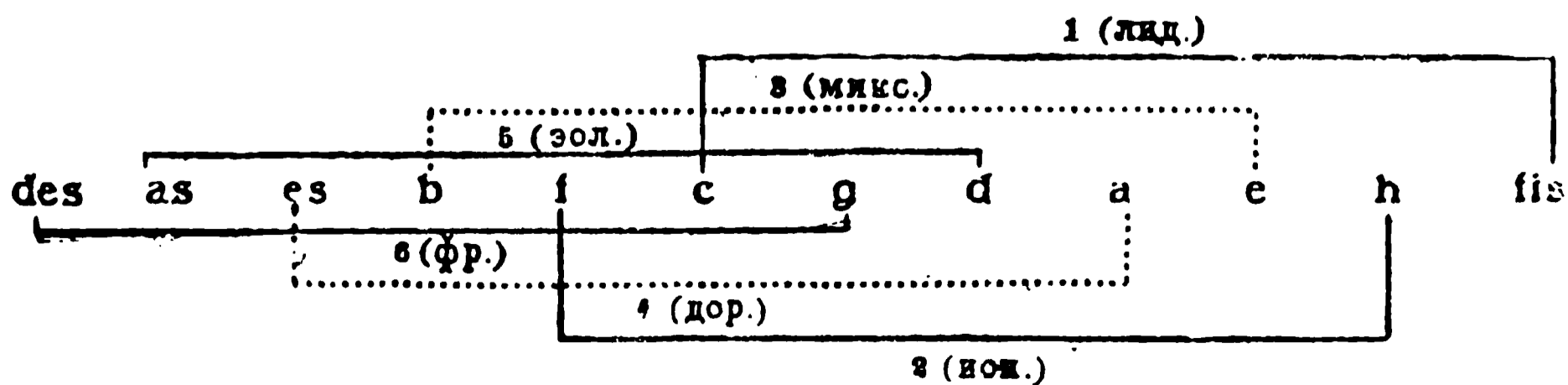
Мы видим, что у мажора и минора в их развитии до пределов виде не четыре звука общих, а все звуки общие, но только средние четыре звука несут одинаковые музыкальные функции, а кроме того и оба крайних в системе. Это — *des* и *fis*. Оба эти крайние звуки не были до сих пор хотя бы в порядке теоретической регистрации известны теории.

Если мы возьмем, например, теорию Геварта — Катуара, которую я не могу не признать самой передовой из теорий недавнего прошлого, то десятичная система здесь и представляет собою недоразвитую полную тональную систему, в которой как раз нехватает этих двух ее звеньев. Таков уровень и других теорий.

Постараемся немедленно отдать себе отчет в том, что же собою представляет второй вид правописания хроматической гаммы с четырьмя диезными звуками. Поскольку мы его априорно определили как наложение, откуда оно могло взяться, существуют ли в процессе развития искусства объективные предпосылки к его появлению? Расположим по квинтам все эти звуки от *b* до *dis* и выделим диатонические звуки. Мы увидим, что в стороне повышенных расположено четыре звука, а в стороне пониженных — один звук. Дальнейшее рассмотрение убеждает нас в том, что этот ряд представляет собою не что иное, как систему, в центре которой расположены тоника и доминанта, а вся диатоническая зона — это параллельный минор, в котором тоника перенесена в ложный центр *c*. Таким образом, устанавливается природа этого наложения: оно произошло вследствие перенесения в процессе развития творческой практики элементов параллельного минора в мажор. Покажем это пока схематически.

Система параллельного минора											
2 н. ст.	6 ст.	3 ст.	7 ст.	4 ст.	1 ст.	5 ст.	2 ст.	6 в. ст.	3 в. ст.	7 в. ст.	4 в. ст.
<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>dis</i>
7 н. ст.	4 ст.	1 ст.	5 ст.	2 ст.	6 ст.	3 ст.	7 ст.	4 в. ст.	1 в. ст.	5 в. ст.	2 в. ст.
Значение ступеней и их правописание в <i>C-dur</i> 'е											

Если мы взглянем на тональную систему, задавшись вопросом, в чем же состоит закономерность включений 7-звучных мажора и минора в полную тональную систему, то увидим, что они представляют собою особым образом проявленную сплошную зону из семи звуков, но причины этого пока, не прибегая к более глубокому исследованию, мы будем бессильны вскрыть. Но вполне законен вопрос о том, что если эти причины существуют и оказывают свое воздействие на выделение (если брать процесс ретроспективно) таких 7-звучных отрезков квинтовой цепи в двух частях системы, то ведь могут же быть выделены другие аналогичные сплошные участки по семь звуков в пределах тональной системы. Ничто не запрещает пока нам условно выделить такие участки. Выделим же их и условно занумеруем (черт. № 1).



Черт. № 1

· Всюду в этих шести ладах тоника находится в одном центре. Но каждый раз возникает новая ладовая форма. Действительно, будучи приведены к поступенному виду, они представляют собою:

- 1) Лидийский лад: *C-d-e-fis-g-a-h-c*.
- 2) Мажор или ионийский лад: *C-d-e-f-g-a-h-c*.
- 3) Миксолидийский лад: *C-d-e-f-g-a-b-c*.
- 4) Дорийский лад: *C-d-es-f-g-a-b-c*.
- 5) Нат. минор или эолийский лад: *C-d-es-f-g-as-b-c*.
- 6) Фригийский лад: *C-des-es-f-g-as-b-c*.

Мы еще пока ничего не можем объяснить, однако видим многообещающую картину:

1) Здесь содержатся все шесть основных, ныне исчезнувших на путях многовековой эволюции европейского искусства так называемых церковных ладов.

2) Должно установиться совершенно новое понимание всех этих форм натуральных (т.-е. таких, звуки которых представляют сплошной отрезок квинтовой цепи) ладов. Они сейчас понимаются, с легкой руки немецких теоретиков, как отрезки различных мажоров: приведенный нами лидийский лад обычно понимается как отрезок *G-dur*'а, начинающийся с 4-й его ступени, миксолидийский — как отрезок *F-dur*'а, начинающийся с 5-й ступени, и т. д. Мы же видим, что это все лады с принципиально т о н а л ь н ы м ц е н т р о м в *C*.

3) Эти лады естественно распадаются на две группы, из которых в первых трех тонические трезвучия мажорные, в следующих трех — минорные. Оставшиеся к нашему времени формы (см. 2 и 5) суть средние формы ладов с мажорным и минорным тоническим трезвучием, что позволяет априорно предполагать в данной картине скелет длительного исторического процесса эволюции средневековых ладов.

Тот открывшийся факт, что тональная система даже при поверхностном рассмотрении оказывается имеющей стройную организацию, — чрезвычайно важен. Даже такого, по существу говоря, неглубокого рассмотрения вопроса до сих пор в музыкальной науке не было проведено. Как мы покажем ниже, эта система организует всю систему музыкального мышления, осуществляемого в соответствии с закономерностями, лежащими в ее основе.

Проведенная нами систематизация является, по сути дела, к р и т и ч е с к о й. Мы привлекли на помощь и сравнительный метод отбора понятий, и вопросы их исторического формирования. Огромное значение имеет тот факт, что любой музыкальный звук не несет в различных тональных системах одинаковых функций. Достаточно перенести тональный центр в другую точку квинтовой цепи, и соответственно этому меняются все прилежащие и более отдаленные фазы периодической системы, и любой данный звук также меняет свою фазу в своем периоде, т.-е., другими словами, меняет свою музыкальную функцию. Эти функции предстоит исследовать. Установление периодичности звука помогает установить общую картину явлений, происходящих в области музыкального языка, и привести в систему основы музыкального мышления на базе научно-теоретических обобщений. Факты, собранные эмпирией, должны получить объяснение, вместе с тем в сумме наблюдаемых явлений должны обнаружиться и пробелы. Ибо такая научная абстракция, как периодический закон, сама по себе, в силу своей природы, должна с наибольшей силой глубины и всесторонности вскрыть существо процессов, происходящих в ткани музыкальных произведений, а, следовательно, и в музыкальном мышлении, вскрыть существо основных закономерностей, лежащих в природе музыки, как таковой.

От этой научной абстракции мы перейдем далее к рассмотрению фактов живой практики, причем с еще большей силой подтвердится значение периодического закона. Подчеркиваю, что только на основе одного лишь живого созерцания (низший вид познания по сравнению с научной абстракцией) нельзя было бы и претендовать на то, чтобы достичь хотя бы подобия научной достоверности. В недооценке этого момента и лежит одна из причин малых успехов теории.

---

## ГЛАВА 4

# СТРУКТУРА ЦЕЛОГО ТОНА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ

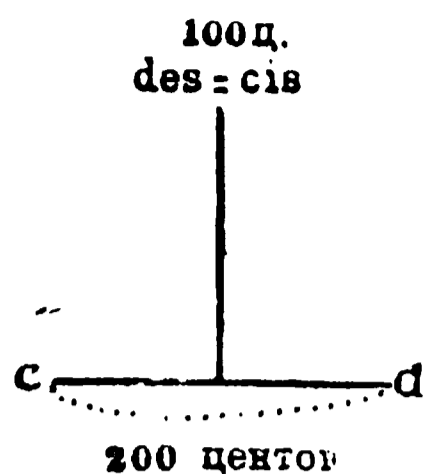
В современном музыкальном мышлении громадную роль играют простейшие мелодические связи музыкального движения: целый тон, диатонический и хроматический полутоны. Если теперь многим теоретикам 12-ступенная шкала представляется состоящей из 12 равновеликих полутонов, причем разница между диатоническими и хроматическим полутонами сводится только к орфографическим начертаниям, если некоторым теоретикам представляется, что мелодические свойства большой и малой секунды одинаковы, — то для традиционной теории и для многих авторов самостоятельных концепций дело обстоит отнюдь не так просто: многие передовые теории считают, что вводный тон к тонике мажорной гаммы обладает особой «силой тяготения», теми же свойствами наделяется септима доминантсептаккорда, «тяготеющая» к терции мажорного тонического трезвучия, возникают воззрения об «энергетике», якобы заключенной в хроматических полутонах и т. д. Эти все взгляды не опираются обычно ни на какие основания, кроме априористики, исходящей из предвзятых положений.

Исследование структуры большой секунды проливает исчерпывающий свет на многовековой туман вокруг этих ощущений, утверждений, теорий и, в соединении с философским обоснованием понимания этих явлений, вскрывает их сущность в качестве основных категорий музыкального искусства.

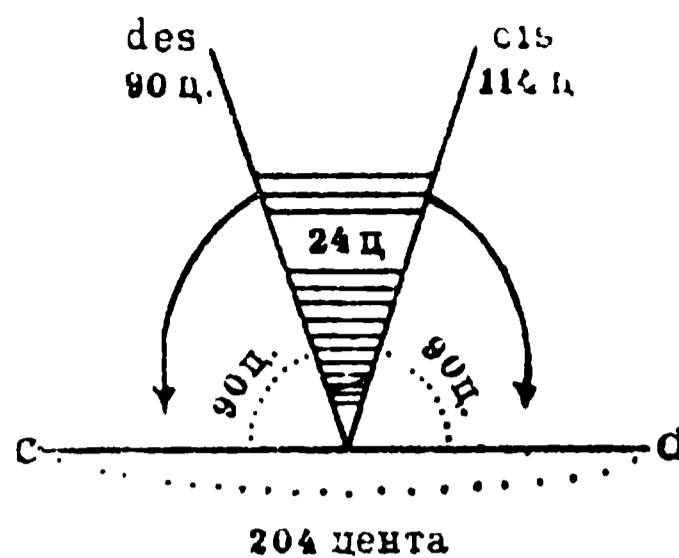
Напрасно было бы пытаться вывести нормы, принятые в музыкальном профессиональном языке, только из музыкального мышления, как такового, сводя их к его «особенностям». Еще более наивно было бы полагать, что ведущим началом могло быть лишь «удобство нотной записи». Еще более бесплодными были бы (и были) попытки обоснований основных закономерностей музыкального искусства (по преимуществу ладовых) из объективного мира, как такового, начисто элиминируя мышление. Это — противоположная крайность первому положению, столь же односторонняя. Более других соответствующим истине должен оказаться тот, основывающийся на правильном познании явлений внешнего мира взгляд, что основные категории музыкального искусства вырабатываются под воздействием на наше мышление определенных закономерностей объективного порядка. Это положение, в применении хотя бы к системе функциональных наименований музыкальных звуков, может иметь силу только в том случае, если музыкальное мышление может использовать в качестве материала для музыкального сочинения только такую шкалу, которая организована определенным образом, а не всякую. Принципы такой организации мы и вскроем в дальнейшем изложении.

Не прибегая к акустике далее самых элементарных пределов, лишь в той степени, которая требуется для точного представления о структуре целого тона, укажем, что выраженная в сотых долях темперированного полутона (центы) квинта на две сотых (цента) более узка, нежели чистая квинта. Этим, как известно объясняются несовпадения по высоте двух «энгармонических» звуков в цепи чистых квинт. Интервал *c-cis*, например, = не 100 ц., но 114 ц., а *c-des* = не 100 ц, но 90 центов; таковы же несовпадения двух любых энгармонических звуков. Этот «пустяк» почти забыт современными музыкантами, между тем он очень важен, ибо «детемперация» системы является, как мы увидим, основой музыкального мышления. Ниже мы в специальной главе коснемся вопроса о темперациях, как форме музыкального мышления, пока же укажем, что большая секунда равна не 200 центам, а 204 центам.

Отсюда две схемы деления целого тона: темперированного (чертеж № 2) и нетемперированного (чертеж № 3).



Чертеж № 2



Чертеж № 3

В первой схеме мы видим весьма знакомую всем нам картину «обычного» деления тона «на фортепиано». Вторая схема представляется несколько более сложной. Но при этой кажущейся сложности она очень органична. (Такова же структура всякого целого тона). Каждый диатонический полутон: *des-c* (90—0) и *d-cis* (204 ц.—114 ц.) равен 90 центам. Расстояние между *des* и *cis* равно 24 центам. Каждый хроматический полутон: *cis-c* (114 ц.—0) и *d-des* (204 ц.—90 ц.) равен 114 центам.

Обращаясь к структуре целого тона, изъятый из цепи квинт, мы видим, таким образом, простейшие формы приближения и удаления звуков друг от друга, конкретизированные в диатонических и хроматических полутонах. Но ведь именно простейшие формы приближения и удаления, сокращения и расширения являются основной формой всякого движения, — говорит Фр. Энгельс, — добавляя при этом: «Короче говоря, старая полярная противоположность притяжения и отталкивания. Подчеркнем здесь: притяжения и отталкивания рассматриваются нами тут не как так называемые «силы», а как *простые формы движения*» («Диалектика природы», изд. 7, стр. 131). Не являясь «силами», эти простейшие формы движения, в меру нашей способности их воспринимать, могут конкретизироваться в нашем восприятии в виде сил. Действительно, «представление о силе возникает само собою в нас благодаря тому, что в своем собственном теле мы обладаем средствами переносить движение» (там же, стр. 13). Таким образом, первичные структурные закономерности, реально существующие в пределах целого тона (который мыслится в данном случае как изъятый из цепи чистых квинт), — эти закономерности могут отражаться в музыкальном мышлении в виде сил, но, подчеркиваю, — лишь по законам отражения явлений объективного мира в нашей голове.

При этом совершенно ясно, что данные в структуре целого тона меньшие расстояния («приближения»), т.-е. диатонические полутоны, могут и будут отражаться в виде тяготений («притяжения»), а бóльшие расстояния («удаления»), т.-е. хроматические полутоны, будут представляться в качестве носителей музыкальной энергии («отталкивания», которые являются синонимом энергии). Отражение явлений «тяготения» в нашей голове представляет собою лишь сигнал о том, что наше музыкальное мышление улавливает (в этой своеобразной форме «тяготений») закономерности структурного порядка, в действительности существующие в качестве объективных данных в природе комплекса тонов, связанных квинтовым координациями.

Реально существуют только структурные закономерности приближений и удалений и не существует никаких тяготений, в чем на свой лад уверяют нас различные теории, «подслушавшие» этот «феномен» и уверовавшие в его якобы реальное существование. Эти структурные закономерности лишь могут отражаться в представлениях при музыкальном восприятии, и сила этих представлений прямо пропорциональна музыкальности данного субъекта. Человек, вовсе не обладающий музыкальностью, с изумлением выслушает теоретика, уверяющего его в якобы существовании музыкальных тяготений, ибо такой человек не в состоянии уловить чего-либо подобного тому, что ощущает музыкант в качестве «тяготений».

Однако, надо для дальнейшего отметить, что существовали и существуют недоразвитые музыкальные культуры, не вышедшие за пределы, скажем, пентатоники, в которой еще не возникает ни диатонического, ни, тем более, хроматического полутона. Для мышления, остановившегося на этих достаточно узких пределах, не существует вся область взаимоотношений диатонических и хроматических полутонов. Однако «свои» «приближения» и «удаления» существуют и в недоразвитых ладообразованиях. О них мы скажем ниже.

Надо отметить громадное влияние вскрываемых нами структурных закономерностей и правильного их истолкования, оказанное на выработку ряда основных представлений в теории музыки.

Действительно, например, всем без исключения музыкантам вводный тон мажорной гаммы представляется «тяготеющим» к звуку тоники, «стремящимся» к ней. У французов он носит название «характеристической ноты» (*note caractéristique*, *note sensible*), в литературе последних столетий мы можем найти много рассуждений о «старой, но необъяснимой тайне тяготения вводного тона». Эта «тайна» ныне вскрыта нами исчерпывающе.

Основой логики тонального мышления при обращении его к «зadiaтоническим» сферам музыки с образующимися при этом «хроматическими проходящими нотами», «альтерированными гармониями» и т. п. «сложностями» является выработанное традиционной теорией правило, которое излагается догматически, но которое, тем не менее, даже у ряда теоретиков, «отвергающих традицию», считается незыблемым. Это правило, которое мы найдем в ряде учебников гармонии, требует, чтобы хроматические проходящие ноты строжайшим образом писались различно при движении вверх и вниз. При движении по звукам целого тона вверх промежуточная хроматическая нота пишется с диезом, а при движении вниз — с бемолем. Так, по этому правилу надо писать, например, — *c-cis-d*, либо же *d-des-c*. Сущность этого правила не была до сих пор обнаружена. Однако, она целиком вытекает из структуры целого тона, вернее же — воспроизводит ее. Для дальнейшего отметим, что она вытекает из квартово-квинтовых координаций элементов тональной системы. *Cis* идет в *d*, а *des* — в *c* только потому, что эти расстояния меньше, чем расстояния *d-des*; *c-cis*.

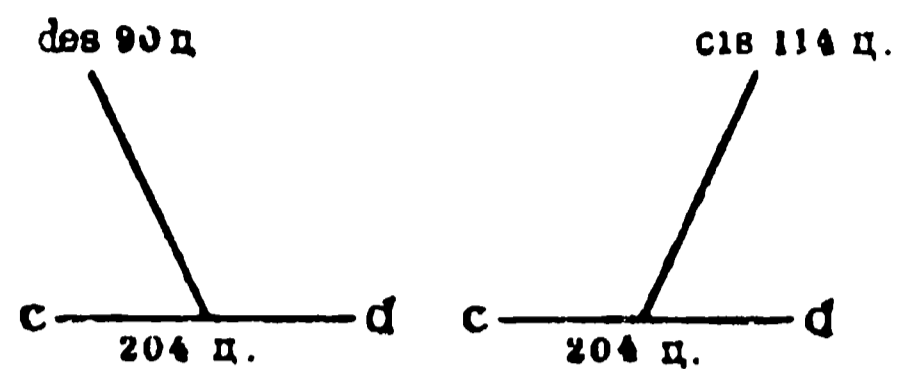
Таким образом, и в этом правиле мышление берет в основу обращения с музыкальным материалом элементы системы (а в конечном счете — и всю систему) в их *д е т е м п е р и р о в а н н о м* виде. Это, как мы видим, является обязательным для музыкального мышления, коль скоро оно пытается осмысленно пользоваться *зadiaтонической* сферой музыки. Ясно, что темперированный тон, при «равенстве» диатонических и хроматических полутонов, не дает опоры данному правилу, и при принятии внешнего оформления темперированного тона за его сущность это правило может представиться только «излишним» орфографическим усложнением письма. А уж если так, то композитор может счесть себя свободным от следования ему, и, таким образом, ткань его музыкальных сочинений рискует превратиться в безграмотную ахинею, примеры чему мы в изобилии находим в некоторых новейших сочинениях.

Данные структурные отношения, эмпирически и бессознательно улавливаемые музыкальным мышлением, повели к возникновению не только отдельных представлений, правил, но и к возникновению целых теорий, — каковы, например, теории тяготения, теория энергетики хроматики (Курт) и др., — о которых мы скажем ниже.

Пока же отметим, что не только отдельным теоретикам хроматические полутоны представляются носителями энергетической зарядки, но и альтерированные гармонии также неизбежно кажутся более «активными», нежели обычные, не снабженные «знаками альтерации». Именно благодаря хроматизмам музыка, например, Вагнера кажется ревнителям «строгого стиля» беспокойной, страстной, болезненно-напряженной и т. д. Энергетическая зарядка музыкальной ткани хроматизмами имеет для современного развитого музыкального мышления громадное значение именно как активная сторона музыкального движения. С этой точки зрения глубоко ошибочно было бы считать активными элементами движения диатонические полутоны, а ведь именно такова была их трактовка, например, в теории ладового ритма Б. Яворского (см. главу 18). Именно с возникновением в фактуре музыкального произведения диатонического полутона связаны моменты затухания движения — каденции.

Отмечу, что целого тона данной структуры в 12-звучной тональной системе не возникает, ибо в пределах ее не совпадают энгармонические звуки. Эта структура в полном своем виде наличествует в системах более высокого порядка. В применении же к 12-звучной системе следует говорить о структуре целого тона, содержащего **п о р о з н ь** либо диэзный, либо бемольный звук (чертеж № 4).

Эти обе схемы сами по себе способны дать исчерпывающее представление о первичных формах приближения и удаления. Если же мы рассматриваем структуру целого тона в ее полном виде, то мы легко представим себе, что «тяготеющий» полутон превращается в «отталкивающийся» путем прибавления коммы. Обратное явление происходит при отнятии коммы от хроматического полутона. Таким образом, комма при ее срединном положении между двумя диатоническими полутонами, каждый из которых «тяготеет» и «стремится» к звуку основного целого тона, будет представляться своего рода энергетическим ядром целого тона. Точнее же будет сказать, что для музыкального мышления, т.-е. мышления, точно отражающего в восприятии структурные отношения звуков, — комма будет являться таким энергетическим ядром. Как мы видим, проверка структуры целого тона показывает ее способность вполне закономерно отражаться в представлениях.



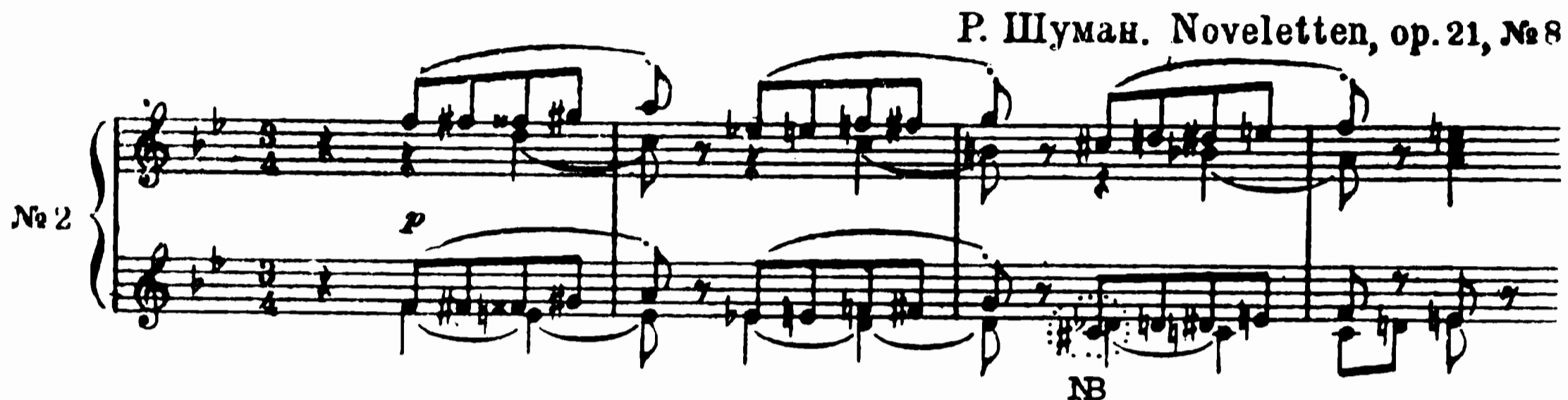
Чертеж № 4

Суммируя сказанное до сих пор в данной главе, надо подчеркнуть, что мы вводим в музыкальную науку термин «тяготение» с совершенно новым содержанием — мы разумеем здесь всегда и исключительно только отражение структурных закономерностей в мозгу. При этом мы не упускаем из вида, что это отражение не является совпадающим у отдельных субъектов, завися от их музыкальности, но для человека музыкального эти представления на данном этапе развития музыкального искусства являются обязательными. На тех же основаниях вводим в музыкальную науку и понятие отталкивания, т.-е. энергии музыкального движения. Именно в силу высказанных положений мы и будем считать диатонические тоны «тяготеющими», а хроматические — несущими энергетическую зарядку. Из этих элементов музыкальное сознание с неизбежностью будет выделять в качестве первичных безусловно хроматические полутоны, как носители энергетической зарядки, а в качестве вторичных будут интуитивно пониматься диатонические, как связанные с иссяканием музыкального движения. Если мы, однако, учтем, что хроматические полутоны исторически (опять все же в силу квинтового строения системы) появились позже диатонических, то мы увидим, что в обычном понимании исторически - генетический момент снят, система представляется ставшей именно в ее современном виде. В истории же были моменты, когда был известен диатонический полутон, но еще не возникал осознанный в данный период — хроматический полутон. Ясно, что тут первичной, т.-е. сравнительно большей по структуре была еще большая секунда, и являвшаяся для такого уровня музыкального мышления носительницей первичных энергетических свойств. Сколько мы имеем этому подтверждений в трудах теоретиков, не уразумевших природы хроматизма, — именно эти теоретики отдают большую дань «энергетике» диатонического движения, подразумевая под этим, прежде всего и главным образом, именно движение по большим секундам. И для этого уровня, и для более высокого малая секунда **н и к о г д а** не могла являться первичным элементом музыкального движения, ибо это в нашей системе структурно наименьший интервал. После того как себя обнаружил хроматизм эта вторичная роль диатонического полутона сделалась только еще более яркой, а первенствующее положение в качестве носителя «энергии музыкального движения» и должен был занять хроматизм.

Итак, оперируя категориями музыкального отталкивания и тяготения, мы будем понимать их только как специфические в пределах языка музыкального искусства отражения в музыкальном мышлении структурных закономерностей, черпающих свое основание в явлениях мира физического. Употребляя в дальнейшем эти термины, мы всегда будем мыслить их с указанным содержанием и будем считать себя свободными от постоянных оговорок по данному поводу.

Музыкальная литература недавнего прошлого дает один ярчайший пример

реализации в мышлении композитора и, таким образом, воспроизведения на письме полной структуры целого тона. Более яркого примера мне не удалось найти во всей мировой литературе (пример № 2).



Развитие данных положений читатель найдет в дальнейших главах. Здесь же я должен еще остановиться на одном феномене, наблюдаемом в практике музыкального исполнительства. У певцов и исполнителей смычковой группы оркестра существует правило, по которому для выразительности исполнения они стремятся понижать «ноту с бемолем» и повышать энгармоническую последней «ноту с диэзом». Наблюдения показывают, что величина таких отклонений «альтерированных» звуков связана с той или иной степенью интенсивности эмоции, вкладываемой исполнителем в воспроизведение данной интонации. На всем земном шаре это явление имеет силу закона. Все хорошие певцы повсюду следуют этому правилу, выдающиеся скрипачи, виолончелисты и т. п. исполняют, как они выражаются, «диэз» «выше бемоля». Сущность этого явления, всеобщего в музыкальной практике человечества, не была до сих пор никак и никем вскрыта. Его обычно объясняли «инстинктом», не раскрывая — на чем же основывается этот «инстинкт»; но по избранному термину, по его природе, можно догадаться, что здесь мыслилось, повидимому, некое «прирожденное» и заключающееся в природе психо-физиологической организации человека — «свойство музыкального порядка». В некоторых традиционных учебниках мы можем найти упоминание об этом правиле, причем оно дается сухо догматически. В некоторых новейших работах, подчас становившихся модными, мы также находим это правило. Оно здесь обычно не остается без «объяснений». Однако единственное объяснение с полной и исключительной ясностью, наглядностью — дано самой структурой целого тона; все же прочие, как это теперь становится понятным, не били в цель и были, проще говоря, — ненаучны. (Вопросы неустойчивости этих отклонений трактуются нами дальше, где мы говорим о более развитых формах музыкального мышления — глава 39). В этом случае, как и в прочих, повидимому, здоровая эмпирия лучше плохой теории, и догматизм традиционной теории, оставившей место для объяснений открытым, следует предпочесть попыткам объяснений с негодными средствами.

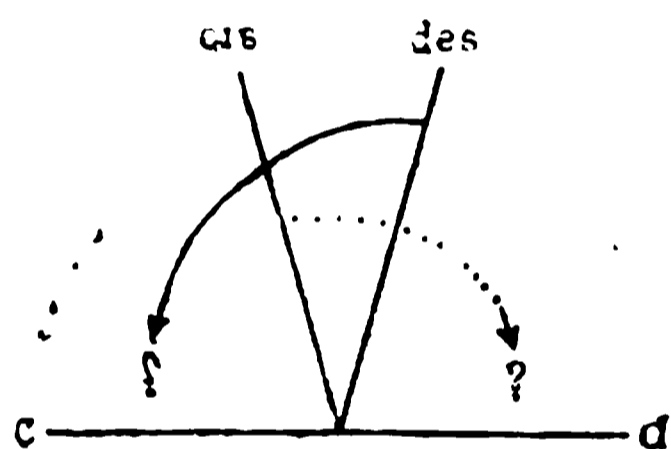
---

## ПРОБЛЕМА КВИНТОВОГО И КВИНТОВО-ТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Мы рассмотрели в предыдущей главе структуру целого тона, извлеченного из цепи чистых квинт. Мы увидели, что эта структура способна закономерно отражаться в мышлении. Однако, наряду с квинтовым строением звукорядов, теория говорит о том, что имеется и квинтово-терцовое строение звукорядов.

Это не пустой вопрос в том смысле, что следование взглядам той и другой теории приводит к диаметрально противоположным выводам о сущности ряда явлений в музыкальном искусстве. Вернее же будет сказать, что сторонники той и другой системы взглядов оказались исторически неспособны исчерпывающе вскрыть сущность хотя бы основных явлений музыкальной практики и теории. Живучесть и тех и других и их «конкуренция» тем и объясняются, что ни те, ни другие не сумели с твердостью доказать правильность своих воззрений. Споры продолжались и могли бы продолжаться бесконечно. Однако только беглый взгляд на основу тех и других воззрений показывает, что они находятся в абсолютном, непримиримом противоречии, которое не поддается никаким сглаживаниям и компромиссам. Если, как это мы выше показали, при квинтовых координациях тонов диатонический полутоном меньше хроматического, то при квинтово-терцовом «строении звукорядов» соотношение этих величин диаметрально противоположно, по уверениям теоретиков этого толка.

Изымем структуру целого тона из такой воображаемой настройки, поступая так, как мы поступали в предыдущей главе. Такая структура должна быть представлена следующим образом (чертеж № 5).



Чертеж 5

По правилам музыкальной логики звуки диатонических полутонов тяготеют друг к другу. Если представить себе возможности закономерного отражения приводимой здесь структуры в представлениях, то следует признать, что звуки хроматических полутонов обладают этим

тяготением, что *cis* стремится к *c*, а *des* стремится к *d*. Иными словами, следовало бы признать, что все правила музыкальной грамотности, завещанные нам всем опытом великих мастеров, ложны; что факты противоречат теории во всем и на каждом шагу. Но, таким образом, придется признать нечто другое, а именно, что структура целого тона, сконструированного по принципам теории квинтово-терцового строения звукорядов, является бессмыслицей.

Ниже мы укажем, почему именно должно было исторически произойти, что в течение долгого периода времени человеческая мысль была во власти заблуждений, стремившихся навязать музыкальному мышлению вздорные представления о сущности строения звукорядов. Нас прежде всего будет интересовать выяснение некоторых вопросов эволюции ладов и звукорядов, из самого хода которой станет ясным, что теория музыки свободно могла обойтись без этих заблуждений.

Ясно, что становление ладовых формул музыкального языка не может представлять собою цепи случайностей. Это относится ко всем выработанным в практике музыкального искусства ладообразованиям, начиная от лапидарных их проявлений в творчестве первобытного человека до высокоразвитых ладовых формаций индийской музыкальной системы с ее 22 «шрути» в октаве. Это же относится в равной

мере и к ладовым формациям современной европейской профессиональной музыки. Восходя из седой древности, создавая в средние века примитивные, на наш взгляд, ладовые схемы, приводя к крушению этих схем, к становлению и господству мажора и минора, — музыкальное искусство проделывает сложный путь развития. Он может быть до конца понят только в том случае, если мы будем представлять его как путь развития осознания человеком круга определенных объективных закономерностей. А ведь без этого немыслимо и понимание языка современного музыкального искусства. Надо при этом всегда иметь в виду, что рост этого осознания зависит от развития человеческой культуры, углубления познания человеком природы и связанного с ним совершенствования человеческой личности — психики, духа, мышления. Легко представить себе, что прогресс ладового, т.-е. музыкального мышления, связан с накоплением определенных звукоотношений вокруг появившегося тонального центра, причем отслаивающиеся в практике искусства ладовые формации представляют и могут представлять лишь продукт отражения в музыкальном мышлении все более и более усложняющихся координаций этих закономерно организованных звуков, все более и более усложняющихся их структурных взаимоотношений. Чем более развито музыкальное мышление, тем в большем объеме оно может постичь эти структурные отношения.

Именно в этом направлении должна пытаться решить эти вопросы музыкальная наука, если она хочет с полным правом претендовать на название науки. Путь не может лежать, как я уже сказал, только в обращении к законам физического мира при элиминации мышления, либо в обращении к психологической области, минуя законы физического мира.

Легко показать, что в этом смысле исчерпывающе достаточным для становления наиболее сложных ладовых формаций является квартово-квинтовое отношение и накопление этих отношений.

Действительно, пентатоника представляет собою недоразвитый вид диатоники. Но ведь в пентатонике основного вида (какой бы вид ее в данной главе ни признавать основным) все пять звуков располагаются по квинтам. Более неразвитые формации (тоника и доминанта  $c-g^1$ , основа разделительного соединения тетрахордов у древних греков — условно  $c-f-g-c$ , звукоряд лиры Орфея  $c-d-f-g$ ) также представляют собою сумму квартово-квинтовых отношений. Являясь недоразвитой диатоникой, пентатоника развивается далее путем прибавления двух квинтовых отношений, чем окончательно заполняется семизвучная шкала, как о том, например, свидетельствует так называемая реформа Тсай-Ю (Китай). Между пентатоникой и семизвучным ладом также лежит квинтовая шестизвучная формация (гексахорд). Незыблемая часть хроматической гаммы при ее правописании вверх и вниз содержит звуки  $fis$  и  $b$ , которые являются не чем иным, как квинтами к крайним звукам диатонического отрезка цепи чистых квинт диатонического мажора, — к звукам  $h$  и  $f$ . Более того, если мы возьмем сумму всех звуков, заключающихся в правописании хроматической гаммы при ее движении вверх и вниз, то мы увидим, что все ее звуки разворачиваются в цепь чистых квинт от звука  $des$  до звука  $dis$ .

Короче говоря, если признать, что в основе всех этих звукорядов лежит четырехзвучный отрезок цепи чистых квинт  $f-c-g-d$  («лира Орфея»), то все и всяческие дальнейшие напластования легко объяснимы без привлечения каких бы то ни было иных интервальных соотношений, кроме чистых квинтово-квартовых. А ведь все и всяческие теории натурального звукоряда, «чистого строя» и т. п. теорий, допустивших признак квинтово-терцового строения звукорядов, не отважились разрушить именно указанную четырехзвучную квинтовую основу звукорядов, все они признают ее существование и именно ее делают исходной основой своих построений.

Следовательно, эти теории являются лишь анахронизмом, они относятся к тому времени, когда человеческой мыслью было завоевано лишь четыре первых звука тональной системы (допентатонный уровень мышления), а «новые» интервалы большой терции, возникающие в пентатонике, казались слишком непривычно «диссонантными», и их надо было объяснить, привлекая какие-то посторонние обоснования. Знакомая картина из дальнейшей эволюции музыкального мышления: столь же стра-

---

<sup>1</sup> Повсюду в настоящей книге все приведено к системе «C», названия звуков повсюду в рассуждениях условны.

шен интервал малой секунды при выходе за пентатонные пределы, тритон — при выходе за пределы гексахорда, хроматизм — при выходе за пределы диатоники. (Эти параллели станут исчерпывающе ясными из главы 17, трактующей теорию барьеров). Легко себе представить, где возникает антимзыкальная ошибка в этих теориях. Она возникает там, где появляется первый излишне широкий «диатонический полутон». Последний же при незыблемой чисто-квинтовой основе (условно):  $f-c-d-g$  — возникает, коль скоро в непосредственном соседстве со звуком  $f$  будет допущено фальшиво звучащее  $e$ . А таким будет всякое  $e$ , отстоящее от звука  $C$  меньше, чем на 408 центов. Пятый обертон отстоит (при соотношении в одну октаву с основным звуком) от основного звука на 386 ц. Следовательно, если мы примем его за звук  $e$ , то мы сделаем ту ошибку, что вызовем к жизни «диатонический полутон»  $e-f$ , равный около 112 ц., т.-е. по природе своей хроматический. Следовательно, основной и главной ошибкой акустики в приложении к музыке было представление о пятом обертоне, как о большой терции от основного звука. Какие бы ни применялись «способы отсчета» интервалов при таком допущении (эти способы нас здесь не интересуют), они всегда исходили из данного положения, приводившего к тому, что хроматический полутон полагался меньшим, нежели диатонический. Таким образом, кое-как могла функционировать лишь диатоника при такой настройке; в задиатонической сфере произошла полная пуганица энгармонических названий.

Здесь необходимо провести некоторые параллели, которые до сих пор не были проведены ни в одном труде по истории и теории музыки, но которые, тем не менее, имеют огромное значение для правильного понимания истории процесса развития музыкального мышления.

История появления «чистой» большой терции в теории музыки повторяется в различные исторические эпохи. Каждый раз это происходит либо в период общего снижения и измельчания культуры, либо рождается в недрах особо реакционных течений в эпоху расцвета культуры, активно противостоя прогрессивным тенденциям. К сожалению, наша историческая мысль не пришла еще к этому обобщению. Но она, пожалуй, и не могла бы прийти к этому без твердого теоретического базиса, поскольку историки обычно считают данные явления прогрессивными (либо же не отдают себе никакого отчета в истинной их ценности) и просто регистрируют их. Иногда, правда, мы встречаем похвальные отзывы по поводу деятелей этих течений, а иногда историк просто проходит мимо самого главного в деятельности того или иного теоретика прошлого (например, говоря о Дидиме Александрийском, не упомянуть его работ в области изыскания «чистой терции» — значит, не сказать о нем ничего существенного).

Действительно, первоначальная наивная пифагорейская концепция строения звукорядов, появившаяся в древней Греции в период наивысшего расцвета ее культуры, допускала лишь квинтовое строение звукорядов. (Мы здесь не касаемся вопроса о той мистической оболочке, в которую было облечено это учение). Это учение, по всей вероятности заимствованное у египтян, верно отражало сущность вопроса, доказывая тем самым и в специально музыкальной области то положение, что часто первоначальная концепция бывает более правильной, чем последующая — метафизическая. Неслучайно, на мой взгляд, это учение родилось и считалось жизненным в период расцвета культуры того «маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечила ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ» (Ф. Энгельс, «Старое предисловие к «Антидюрингу», М. и Э, Соч., т. XIV, стр. 340). В этой концепции угаданы ведущие линии всего будущего процесса развития мирового музыкального искусства.

Так же не случайно, на мой взгляд, именно в период упадка греческой культуры, на смену концепции о квинтовом строении звукорядов приходит концепция об интервале «чистой терции» как об акустической величине  $4/3$ . Это произошло в так называемый эллинистический, или александрийский период. Речь идет об учении Дидима Александрийского. Здесь не место подробно заниматься историческим анализом этого периода. Приведу лишь одну из его ярких и вполне верных характеристик: «... К созерцательности научного и философского мировоззрения, возвращенной еще в классическую эпоху рабовладельческого общества, присоединяется созерцательное умонастроение, созданное развитием междунациональных культов,

сект, мистерий, суеверий различного рода. В новых центрах хозяйственной, политической и умственной жизни, особенно в Александрии, создавался новый стиль интеллектуального развития. Бесплодие и бессилие подлинного философского, научного (курсив мой. — А. О.), художественного творчества облекается здесь в формы эпигонской, но тщательно культивируемой науки» (курсив мой. — А. О.) (В. Асмус. Вводная статья к книге «Античные мыслители об искусстве», Гос. изд. изобр. искусств, Москва, 1937, стр. 15).

Соответствующая параллель находится и в истории арабов. Система с третями тонов в арабской музыке относится к 750 году н. э., периоду наивысшего расцвета арабской культуры. Мною впервые в науке установлено, что это деление происходит на основе квартово-квинтовых координаций тонов (см. «Основы гармонического языка»). Расцвет культуры калифата при аббасидах продолжался до середины XIII века (750—1258 гг.). И уже в ближайший период падения культуры мы поистине с безошибочностью находим попытку внедрения в арабскую музыкальную культуру учения о «месселях». Это учение сводилось, по сути дела, к такому же механическому измерению терций — правда, по несколько иному принципу, нежели это было осуществлено в Европе: не путем деления струны, а при помощи сложения ее отрезков. Автор этого учения — Махмуд Ширази, теоретические воззрения которого сложились под влиянием иранских теоретических учений.

История повторяется. К концу средневековья и до эпохи Возрождения включительно, в Западной Европе в недрах наиболее реакционных клерикальных кругов вырастают теории квинтово-терцового строения звукорядов, отравляя собою европейскую музыкальную науку на ряд столетий. Носителями же воззрений на исключительность квинтового строения звукорядов являются представители гуманитарных прогрессивных тенденций развития культуры.

Я не могу и не должен заниматься здесь кропотливым рассмотрением всех деталей исторического процесса, ибо для меня важно в научных целях не накопление фактов, а воссоздание общей линии развития исторического процесса хотя бы на основе рассмотрения отдельно взятых его звеньев, но при обязательном понимании направляющих этого процесса. Ныне же это понимание, на мой взгляд, достигнуто — и отнюдь не на строго исторических путях, как таковых, а на теоретических, ибо вскрытие теоретической, истинной сущности процессов позволяет по-новому осветить их историю.

Совершенно очевидны основные направляющие процесса, приводящего к появлению теорий о квинтово-терцовом строении звукорядов. Еще в конце XIII века английский монах Вальтер Оддингтон приходит к мысли о натуральных больших и малых терциях и об их «консонирующем» значении. Ни на минуту не надо забывать того отмеченного нами положения, что указанная ветвь теорий приводит в самой своей основе к извращению природы хроматизмов и к обратному истине представлению о взаимоотношении величин хроматических и диатонических полутонов. Последовательное применение этих взглядов с неминуемостью не дает выхода музыкальному мышлению в задиатонические пределы, оно исключает понимание хроматизмов и всячески замыкает мышление в диатонических пределах. На протяжении всего обозримого периода истории нашей эры христианская церковь борется против проникновения в церковное пение хроматизмов, главным образом, под предлогом их «изнеженности», «витиеватости» и т. п., противопоставляя им диатонический строй, как здоровый, трезвый и т. п. Недаром же папа Иоанн XXII издает в 1322 г. буллу, направленную против «пьяного стиля» дисканта. Именно в дисканте несомненно развивались несдерживаемые никакими догмами и запрещениями хроматизмы, насыщавшие ткань музыки неизведанными по напряжению средствами музыкального выражения. В XIII—XIV веках прямо против хроматизмов выступали церковники, называя музыку с наличием хроматизмов «фальшивой», «сделанной» (*falsa, ficta*), — в противовес композиторам, которые считали эти хроматизмы «fiores» (цветами), называя музыку с хроматизмами «украшенной» (*colorata*).

В средние века отчетливо намечаются две противопоставленные одна другой линии развития музыкального искусства (в том числе и теории, — при этом не следует забывать, что в древности музыка считалась не столь искусством, сколь наукой). Одна линия представлена «дискантом» (*déchant*), ассимилировавшим все достижения

народно-музыкального искусства, ладово обогащаясь на этой основе, в дисканте же происходила и постепенная кристаллизация нового гомофонического стиля из свободно движущегося сопрано. На другой стороне — метафизические измышления служителей церковного культа, стремящиеся затормозить развитие, обогащение музыкального языка и законсервировать его на том уровне, который отвечал бы требованиям «чина» богослужения. Именно в недрах монастырей идет «научная работа», приводящая к «установлению» той «истины», что диатонические полутоны больше хроматических. Не разбирающиеся в относительном значении тех и других тенденций историки все же должны бесстрастно констатировать огромное тормозящее воздействие этих воззрений на общий прогресс музыкального искусства. Вот одно из таких свидетельств (в «Истории учений о гармонии» Л. Шевалье), например, о системе Фольяни, который первый «открыл» упомянутую «истину»: по словам историка, система Фольяни — это не что иное «как диатоническая система Птолемея, и Фольяни оказался первым, фактически заменившим этой системой систему Пифагора в современной музыке. Обращая полутоны диатонической гаммы в полутоны новой системы, Фольяни вынужден был принять и сохранять различие между большими и малыми целыми тонами, что было препятствием к употреблению разных тональностей (и тем самым модальностей) на инструментах с фиксированным звуком» (курсив мой. — А. О.).

Первая линия развития увенчивается в эпоху Ренессанса гигантскими фигурами неаполитанцев и венецианцев (Н. Вичентино, Чиприано ван Роре, Дж. да Веноза и др.) и группой деятелей оперной реформы. Это все — великие носители прогрессивных идей эпохи Возрождения.

Другая линия развития увенчивается зловещей, на мой взгляд, фигурой Царлино, признанного продолжателя дела Фольяни, проповедника теории о терцовом строении звукорядов. На этой же стороне всяческие деятели контрреформации, боровшейся с светскими направлениями в музыке. Царлино активен. Из среды флорентинцев идет защита квинтового строения звукорядов, на чем с особенной страстностью настаивает Винченце Галилей. Царлино выступает с сочинением, направленным против взглядов Галилея. Николо Вичентино выступает на диспуте в папской капелле против Луситано, доказывая правильность своих взглядов на природу хроматизмов, и далее борется за признание своих воззрений. К концу своей жизни он, именно под влиянием Царлино, приходит к отказу от них. Деятельность неаполитанцев, нанесшая удар диатонизму церковных ладов, была связана с работами по расширению тональной системы. Ведь именно в эпоху Возрождения появились 17-ступенные портативные органы. Эти реформы еще не могли привести к нахождению 17-ступенной темперации, ибо не была найдена 12-ступенная. Но известны факты публичного исполнения на 17-звучных инструментах. Наши историки либо замалчивают эти вопросы, либо же касаются их вскользь вне общих тенденций эпохи. Таких фактов великое множество. Николо Вичентино строит «архиоргано» и «архичембало» с делением октавы на 31 звук. Деятельность выдающегося испанского музыканта Салинаса направлена, с одной стороны, на изучение народной музыки, а с другой — на работы по расширению тональной системы. Ожесточенная схватка между этими двумя направлениями происходит в конце эпохи Возрождения, когда окрепшая контрреформация переходит в наступление. Ее деятели всяческими мерами борются против прогрессивных тенденций. Царлино также строит инструмент расширенной системы (у мастера Доменико Пезаро, по одним сведениям—17-ступенный, по другим—19-ступенный). Несомненно, это было сделано для того, чтобы скомпрометировать идею расширения тональной системы, причем в этом случае следует дать предпочтение, в смысле достоверности, сведениям о постройке им именно 19-звучного, абсолютно бессмысленного инструмента.

Специальным научно-музыкальным средством, разлагающим искусство изнутри и тормозящим его развитие, оказываются теории терцового строения звукорядов, из которых нет никаких путей к познанию хроматизмов в силу путаницы в энгармонических значениях «одинаковых» звуков. Любопытно, что позиции позднейшего механического материализма, объявившего терцовое строение звукорядов находящимся в «природе звучащего тела», точно совпадают с поповскими установками в этом вопросе. Они являются питательной средой для позднейших теорий Рамо

и затем Римана, прямо ведущих свое происхождение от Дидима Александрийского, Фольяни, Царлино. Тем важнее для нас борьба с сектантской ограниченностью так называемой функциональной школы.

Не углубляю анализа этих положений. Контуры борьбы тенденций в основных вопросах теории показаны достаточно ясно. Абсолютно ложна природа теорий, кладущих в основу строения звукорядов «чистую терцию». Исторический парадокс заключается все же в том, что с ч и с т о - к в и н т о в о й о с н о в о й звукорядов и ладов даже эти теории не сумели «справиться». О с н о в а о с н о в их строения в виде четырех звуков — тоники, доминанты, субдоминанты и 2-й ступени — остается неповрежденной и в этих «теориях». Следовательно, мало-мальски научная мысль не предлагает для основы звукорядов иного принципа организации, кроме чп-сто-квинтового.

Возвращаемся к вопросу о «структуре» целого тона по теории квинтово-терцового строения звукорядов. Как мы убедились, допущение последнего исключает правильные, с точки зрения музыкальной логики, связи звуков в диатонических полутонах. При «помощи» этой «структуры» взрывается научное основание этой ветви теорий. Таким образом, любая теория, допустившая это строение звукорядов, взрывает свое научное основание. Следовательно, признаками, по которым следует отбрасывать изучение теоретических работ как ненаучных и бесполезных, являются приводимые в них схемы последований энгармоник: *c-cis-des-d*, затем «пятерки» и цифры, кратные пяти, в акустических измерениях интервалов. Рушится здание гармонической теории Римана с ее «созвуком». Оказываются несостоятельными претензии акустики занять место в ряду собственно музыкальных наук.

Соединение в одной теоретической концепции обеих систем взглядов невозможно, ибо они в основе своей непримиримы. Тем не менее, мы встречаем ряд теорий, в которых допущено их сосуществование. Такое смешение взглядов свидетельствует об антинаучном эклектизме. Перед авторами таких теорий два пути: либо корректное сглаживание противоречий, либо попытка синтеза этих взглядов с неминуемым переходом на позиции атонализма. Один пример противоречий чрезвычайно ярок. Риман настаивает на том, чтобы в затруднительных случаях «всегда руководствоваться основными положениями, именно теми, которые вытекают из с т р о г о т о н а л ь н о й л о г и к и (курсив мой. — А. О.). С этой точки зрения все повышенные тоны стремятся пойти кверху, все пониженные — книзу». («Упрощенная гармония», стр. 241). Таким образом, Риман п р е п о д а е т здесь правило, целиком вытекающее из квинтового строения звукорядов и не допускающее наличия противоположных воззрений. Это утверждение однако должно, по мысли автора, подкрепить положения его гармонической теории, основанной на квинтово-терцовой концепции «созвука». Где тонко, там и рвется. Именно в ответственный момент вскрываются ненаучные швы в теории, что обусловлено эклектической основой ее. Не будем приводить других примеров.

Гораздо хуже вторая опасность. В 12-ступенной темперации (как ч а с т н ы й с л у ч а й именно для этой темперации, не оказывающий влияния на музыкальное мышление) все диатонические и хроматические полутоны равны друг другу. Это «равенство» не мешает музыканту правильно мыслить логически в направлении обнаружения подлинных связей между звуками диатонических полутонов. Однако, если попытаться «доказать», что и та и другая ветви теорий обладают правотой, то неминуем следующий путь рассуждений: «По взглядам одной теории диатонический полутон меньше хроматического, по взглядам другой теории соотношение величин полутонов обратное; истина лежит посередине, поэтому все полутоны должны быть равны друг другу по своей величине». Но ведь именно атоналисты предложили в качестве некоего «синтеза» «систему» равномерной темперации, оторванную от тональных функциональных значений музыкальных звуков и представляющую собою простую арифметическую сумму равно безликих единиц — аморфных «полутонов». Таким образом и возникает представление о темперации, как о синтезе, и частный случай ее внешнего оформления «превращается» в ее сущность.

Итак, мы выделили в настоящей главе две основные системы взглядов, питавших музыкально-теоретическую мысль в течение ряда столетий, оказывавших свое влияние на развитие собственно музыкального мышления. Мы постарались проникнуть в существо этих взглядов, определить их совместимость, вскрыть противоречия

между ними. При этом оказалось, что эти противоречия непримиримы. Тогда нам осталось определить, какая же из двух ветвей теории отвечает природе вещей; при том условии, что удалось достигнуть этого, другая ветвь теорий должна быть отброшена с пути безоговорочно со всеми ее «достижениями» на сегодняшний день. Ясный ответ был найден на пути исследования структуры целого тона в соответствии с законами музыкальной логики, принятыми в мировом музыкальном искусстве. Физическое зерно организации тональной музыки обнаружило свою закономерность строения, отвечая теории квинтового строения звукорядов. Таким образом, в дальнейшем изложении мы будем игнорировать вторую ветвь теорий, показавшую свою вздорность.

Крах претензий акустических теорий на участие в системе подлинно музыкальных наук бесспорен, и его не надо недооценивать. За исключением трудов традиционной теории, большинство остальных буквально засорено «натуральным звукорядом». Это привело к последствиям двух родов. Наиболее мыслящие теоретики, чутьем постигая всю тщету потуг акустических теорий на музыкальное мышление, не будучи в состоянии согласиться с подменой мышления несложными вычислениями, — эти теоретики приходили к убеждению, что музыкальная теория в принципе не должна иметь дела с точными данными. Таким образом, они становились на путь произвольных постулатов и голого эстетизирования. Яркий пример — теория Яворского. Другие же теоретики, — главным образом «переосмыслители» чужих мыслей и компиляторы, — не давали себе труда вдуматься в основные пороки акустических теорий с их атрибутами вроде «натурального звукоряда», «чистой терции», «родона начального тона» и т. п. дребедени. Внутренние критерии музыкальности, которые предостерегли бы от этого ложного пути, у таких авторов обычно отсутствовали. Эта аномалия обычно сопутствуема крайне убогим уровнем собственно теоретического мышления. Инерция пиетета «натурального звукоряда» и арифметических вычислений, кажущаяся научность (наукообразие!) могла «обеспечить» такому теоретику видимость авторитета в связи с видимостью учености. Сколь бы ни были эфемерны успехи таких трудов, однако случаи их выдвижения в принципе должны были тормозить развитие подлинной науки. Отмечу, что совсем плачевные результаты получались в том случае, когда авторы пытались соединить несовместимые системы взглядов (о которых шла речь в настоящей главе). Наконец, пришло время, когда подобные труды уже не могут и не будут появляться, появившиеся же обесцениваются.

Не все теоретики, начавшие свою деятельность с преклонения перед теориями натурального звукоряда, успели закончить свою работу. Необходимо бдительнейшим образом относиться к ее продолжению. Легко предсказать, что у тех из них, кто занимался компиляцией в силу простого неумения мыслить, не будет пути, кроме научного молчания, ибо способность мыслить вдруг не придет («можно» заняться составлением практических учебников в пределах «отвергаемой» традиции). Желание сохранить видимость «научных позиций», без признания ошибочным всего теоретического пути, могло бы привести только к «открытию» «экспериментальным путем» того факта, что, действительно, диатонический полутон более узок, чем хроматический (цепу таких «открытий» мы уже знаем из критики подобной работы А. Рабиновича под ред. Н. Гарбузова, см. «Основы», стр. 366). Из этого, в лучшем случае, могут проистечь попытки построить какую-нибудь «свою» теориейку вариантности интервалов, — попытки жалкие, ибо, «к сожалению», этот вопрос уже до конца разработан и опубликован. Ни теории, основывающиеся на «натуральном звукоряде», ни их реминисценции не имеют никакой приложимости ни к вопросам музыки, как таковой, ни музыкальной науки, как таковой, ни музыкального мышления, как такового.

## ГЛАВА 6

# СТРУКТУРА ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ И МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ

Как мы видим из выводов главы 4-й, диатонические полутоны вызывают в музыкальном мышлении представления о тяготениях, а хроматические — об отталкиваниях (проще же говоря, они представляются не только содержащими энергетическую зарядку, но и в музыкальном мышлении возникает представление об отсутствии непосредственной органической связи между звуками хроматического полутона).

В своем детемперированном виде вся система, изложенная «хроматически», представится состоящей из чередования диатонических и хроматических полутонов. Прежде, чем мы покажем ее в этом виде, обратим внимание на чрезвычайно последовательное и закономерное распределение тяготений в системе, изложенной в виде цепи квинт.

Вверху от каждого звука диезной стороны в системе находится диатонический полутон и, таким образом, каждый из этих звуков в пределах данной системы является тяготеющим вверх. Проверим это для системы с тональным центром «С». Вверху от звука *fis* находится звук *g*, от звука *h* — звук *c*, от звука *e* — звук *f*, от звука *a* — звук *b*, от звука *d* — звук *es*, от звука *g* — звук *as*, от звука *c* — звук *des*. Внизу от каждого из звуков бемольной стороны также находится звук его диатонического полутона. Действительно, внизу от звука *des* находится звук *c*, внизу от звука *as* — звук *g*, от звука *es* — звук *d*, от звука *b* — звук *a*, от звука *f* — звук *e*, от звука *c* — звук *h*, от звука *g* — звук *fis*.

Как мы видим, звуки тоники и доминанты тяготеют в обе стороны и, таким образом, представляются музыкальному мышлению уравновешенными. Вводя для наглядности знак стрелки, обозначающий направление тяготения (→ для звуков, тяготеющих вверх, и ← для звуков, тяготеющих вниз), мы напишем нашу систему:

des — as — es   b   f   c — g — d — a — e — h — fis.  
←   ←   ←   ←   ←   →   →   →   →   →   →

В уравновешенности звуков тоники и доминанты мы находим первое объяснение возникновения органичных пунктов на обоих этих звуках — либо порознь, либо вместе.

Представим себе теперь систему в поступенном виде:

1. <i>b</i>	1. <i>h</i> <i>c</i> <i>des</i>	2. <i>d</i> <i>es</i>	3. <i>e</i> <i>f</i> <i>fis</i>	4. <i>G</i> <i>as</i>	5. <i>a</i> <i>b</i>	1. <i>h</i> <i>c</i> <i>des</i> <i>d</i> . . .
←	←   →   ←	←	←   →   ←	←   →	←   →	←   →   ←   →   ←

Пятью линиями отталкивания, проходящими между звуками хроматических полутонов, система разграничивается на пять ячеек. Каждая из этих ячеек представляет замкнутое внутренними тяготениями органическое структурное образование. Рассмотрим эти ячейки. Первая ячейка состоит из звуков *h—c—des*, причем в ее центре находится звук тоники, как бы вбирающий в себя тяготения крайних двух звуков. Вторая ячейка состоит из звуков *d—es*, тяготеющих один в другой, легко себе представить, не углубляясь в существо этого процесса, что опорный звук *es* в миноре «вбирает» в себя тяготение звука *d*. Следующая ячейка также двузвучна: *c—f*. Четвертая ячейка трехзвучна: *fis—g—as*, здесь в принципе то же распре-

деление тяготений, что и в первой ячейке, но посередине находится не тоника, а доминанта. Пятая ячейка двузвучна: *a — b*, звуки тяготеют один в другой.

Должен отметить, что так называемая десятитонная система Геварта также содержала внутри цепи квинт тонику и доминанту, но в связи с неполнотой картины она была только схемой, из которой нельзя было вывести никаких следствий. Здесь не было открыто двух тех звеньев, которые универсализируют систему и дают возможность исчерпывающе изучить взаимодействия всех звуков системы. Отмечу также, что приходится подивиться тому, что мысль не пришла к открытию этих двух звеньев, которые сыздавна даны в практике музыки: *des* как «неаполитанская секста», *fi* — как терция «двойной доминанты». Вот еще одно из ярких свидетельств отставания теории.

Если мы с точки зрения концепции отталкивания взглянем на систему, изложенную в виде цепи квинт, то мы найдем простое объяснение тому, что в ее пределах образуются 6 различных натуральных ладов. Границей образования лада является хроматический полутон, т.-е. интервал отталкивания, который, повидимому, не приемлется массовым сознанием (определенной поры развития искусства) в качестве ладового ингредиента. Таким образом, фригийский лад образуется звуками бемольной стороны системы, вбирая в себя все звуки до звука *g* включительно и останавливаясь перед звуком *d*, который ввел бы в лад интервал отталкивания (внося в этот лад своего рода «разлад»). Таким же образом генерируются и прочие пять ладов, что легко проверит читатель. Примечательно, что объяснение становления лада находится из привлечения более широкого ряда звуков, нежели дано в самом ладе. Таким образом, ясно, что попытки объяснения возникновения лада, как такового, оставаясь только в его данных границах, попытки объяснить его «изнутри», не выходя за его пределы, были обречены на успех. Исключаем пока из поля зрения вопрос о том, почему именно два из этих шести ладов оказались более жизненны, нежели прочие четыре, и вошли в практику в качестве натуральных мажора и минора.

Один вывод, однако, здесь ценен. Мы видим, что все лады, в том числе и наши мажор и минор, являются функциями тональной системы, как аргумента. Это даже в качестве первого вывода дает понять, что неправильны те теоретические воззрения, которые полагают, что тональное чувство, мол, в Средние века было иным, нежели теперь, что, следовательно, законы образования «ладов» и мажоро-минорной системы исходят из различных оснований. Мы подходим к тому, чтобы воссоздать, наконец, то единство процессов, которое давно необходимо музыкальной науке. Отметим также, что лады даны, наконец, на своей подлинной тональной основе, что фригийский лад «*C*», например, это вовсе не есть «гамма» *As-dur* с третьей ступени, как этому учит немецкая музыкальная теория, а это лад с принципиальной тоникой именно в «*C*». Именно здесь воссоздается утраченное понимание ладов, которое было присуще Средним векам.

Три замечания. Первое — это то, что каждый из ладов дается на полной 12-звучной основе, предугадывает органические линии его обогащения без каких бы то ни было «случайных знаков». Второе — вскрывается смехотворность утверждений тех теоретиков, которые в формах более древних ладов предлагали видеть различные отрезки позже появившегося мажора. Третье — не следует пытаться для преемственности изменять названия этих ладов, прочно укоренившиеся в практику. Мы, например, показали в «Основах», как теоретик Кастальский отказался от наименований, но фактически никуда не ушел от этих шести ладов, ибо дело не в названиях, а в сущности явлений.

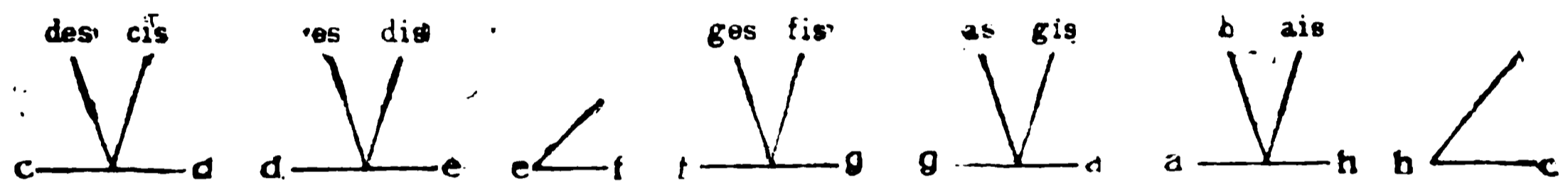
Тональная система, повидимому, представляет собою результат эволюции ладового языка за много столетий; она представляет собою ту категорию, созревание которой определило всю сущность процессов, происходивших в практике музыки за последние столетия.

Обращаясь к структуре тональной системы в ее полном виде, отметим, что здесь мы видим чрезвычайно последовательный и органичный порядок расположения отталкиваний и тяготений. Способность воспринимать их и конкретизация этой структуры в нашем мышлении сама по себе должна организовать всю систему нашего музыкального мышления. Действительно, вся сумма этих первичных категорий представляется в музыкальном мышлении как бы наделенной внутренней активностью —

«динамизмом». Поскольку «мышление есть тоже движение» (Энгельс, «Диалектика природы», стр. 80), поскольку «Наше субъективное мышление и объективный мир подчинены одним и тем же законам... и поэтому они не могут противоречить друг другу в своих конечных результатах, а должны согласовываться между собою» (там же, стр. 75), — поскольку все эти структурные отношения в своей сумме могут (и в музыкальном мышлении будут) конкретизироваться в виде системы взаимодействующих полярно противоположных «сил» тяготения и отталкивания. Среди них мышление, вернее — художественное сознание, будет выделять в качестве первичных — отталкивания, а в качестве вторичных — тяготения.

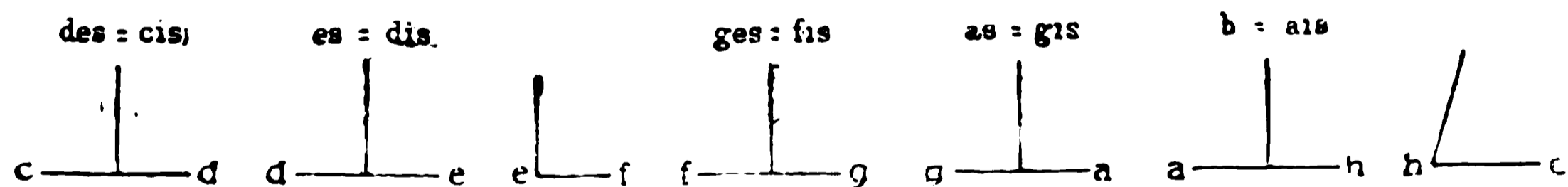
Должен сделать весьма существенную оговорку. Если я говорю о том, что отражение структурных закономерностей организует наше мышление, то я подразумеваю здесь только мышление собственно музыкальное, художественное, композиторское, организующее ткань музыкального произведения, создающее его. «Мышление» же по поводу музыки — словесно-понятийное — либо не подходило ко вскрытию этих решающих сторон музыкального движения, либо же толковало эти явления односторонне половинчато, что я с ясностью покажу на критике теории ладового ритма в этой ее части. Надо особо отметить, что эти представления в мышлении композиторов возникали интуитивно и не были осознаны, но что они отражались на всей логике классической и более поздней музыкальной литературы. В теории же они и все следствия, из них вытекающие, были найдены чисто экспериментально на основе изучения творений великих мастеров и были догматизированы в виде разного рода «правил», объективную сущность которых мы здесь и далее впервые вскрываем (см. также «Основы гармонического языка»).

Представим себе строение тональной системы в виде суммы секунд полной структуры. Она будет представлена в следующем виде (см. чертеж № 6):



Чертеж № 6

В состав тона входят по два полутона и одна комма. Таким образом, мы имеем в октавном отрезке 12 полутонов и 5 комм. Обозначая их соответственно, как «*d*» и «*k*», мы можем написать следующее простое равенство:  $12 d + 5 k = 1200$  центов. В количественном измерении это будет:  $12 \times 90 + 5 \times 24 = 1200$ . Для баховской темперации, изображаемой схематически так (см. чертеж № 7):



Чертеж № 7

Равенство  $12 d + 5 k$  принципиально остается в силе, но раскрывается как  $12 \times 100 + 5 \times 0 = 1200$ , т.-е.  $1200 + 0 = 1200$ . Вот как раз пример, который показывает, что «нуль богаче содержанием, чем всякое иное число» (Ф. Энгельс, там же, стр. 115). Четвертитонники, например, не поняв структуры целого тона, механически взяли «полутоны» и разделили их на части. Они не подозревали присутствия коммы, которая оказалась не уничтоженной, а лишь отсутствующей в частном случае.

\*\*\*

В небольшом добавлении к настоящей главе укажем на некоторые стороны вопроса, раскрывающие действительное значение чисто физических структурных

закономерностей системы в качестве направляющих музыкального мышления. Прежде всего, вновь особо подчеркну значение коммы, которая представляется своего рода энергетическим ядром в структуре целого тона. И эта энергетическая заряженность, природу которой мы вскрыли в предыдущем изложении, целиком зависит от этого интервала коммы. Сравним диатонический и хроматический полутон. Разница от акустического вычитания первого из второго и представит собою комму. Функциональное наличие этого столь малого интервала и приводит к превращению в восприятии одной стороны музыкального движения — пассивной — в другую, противоположную ей — активную.

Как мы увидим ниже, изменения коммы являются решающими в образовании универсальных темпераций высшего порядка. Это изменение мы уже прослеживаем в теперешней темперации, где комма является равной нулю. Однако, все процессы музыкального мышления (начиная с вопроса о правописании хроматических проходящих нот) учитывают комму, как реально данную. В противном случае мышление не может быть логическим, как это мы показали.

Наличествуя в хроматическом полутоне, комма оказывает влияние на образование в массовом музыкальном мышлении 7-звучных натуральных ладов. Это же влияние обнаруживается также и в образовании 12-звучной тональной системы, ибо опорность тоники и доминанты обусловлена прежде всего отсутствием интервала с коммой, т.-е. хроматического полутона, к звукам тоники либо доминанты. Возникновение такого полутона к главным опорным звукам системы лишило бы их опорности. Не случайно так называемая 10-тонная система не содержала в себе также и хроматических полутонов к двум таким достаточно опорным в ладе звукам, как 2-я и 4-я ступени. Действительно, как мы покажем ниже, звуки *des* и *fis* являются наиболее молодыми звуками в 12-звучной системе.

Обратим наше внимание на то, что непосредственно за диезной и бемольной границами системы и находятся в цепи квинтовых координаций именно звуки хроматических полутонов к звукам тоники и доминанты: с одной стороны *gis* и *cis*, с другой *ges* и *ses*. Такие звуки являются своего рода «барьерами» в цепи квинтовых координаций, ограничивающими соответствующий отрезок звуков числом 12, который получает тональную организацию.

Для более высоко развитого мышления такую роль энергетического интервала играет не «коммо-содержащий» интервал хроматического полутона, а сама комма, или же, точнее говоря, тот функциональный в системе координаций интервал, который равен комме. Таким интервалом и является разница между каким-либо звуком и его «энгармонизмом» в нашей системе (при условии его детемперации, т.-е. 24 ц.). При накоплении квинтовых координаций сверх 12-ти немедленно возникает хроматический полутон с тоникой и доминантой, воздействие хроматизма для музыкального мышления на этой ступени, как показано нашими предыдущими работами, перестает быть существенным, однако оно еще чутко внутренне реагирует на «энгармонизм» (в теперешнем понимании этого слова). Следующей ступенью организации мышления явится такая, при которой еще не возникает «энгармонизма» ни к одному из звуков натурального 7-звучного лада. С бемольной стороны это будет *ses* (как «барьер»), с диезной — *cis* (тоже как «барьер»). В этой стадии система становится (от слова «становление») в 17-звучных пределах от *ges* до *aïs*. Это еще было наблюдено Гевартом (у нас Катуаром), но лишь как внешний признак образования 17-звучного ряда — типа системы. Наконец, тот же принцип, который в нашей системе соблюден по отношению к тонике и доминанте (отсутствие хроматических полутонов к этим звукам) может быть приложен к ним же, однако с более тонким показателем отсутствия в системе «энгармонизма» к этим двум опорным звукам. Эти «энгармонизмы» суть с диезной стороны *his* и *fisis*, а с бемольной — *asas* и *deses*. Между этими «барьерами» и образуется система из 22 звуков, которые, как мною многосторонне доказано в «Основах гармонического языка», и представляют собою точное звуко содержание тональной системы индусов с их 22-мя «шрути» в пределах октавы (от *eïs* до *eses*). В этой связи интересно, что основная система Индии содержит 7 названий звуков в октаве, которая аналогична нашему мажору, причем знаки альтерации допустимы только следующие: повышение к тому звуку, который занимает место нашего *f*, и понижения по отношению к аналогам звуков *d*, *e*, *a*, *h*. Следовательно, мы видим здесь исторические слои музыкального мышления, оставив-

шие свои следы в виде 7-звучного лада, 12-звучной (совершенно нашего типа), 22-звучной системы.

В «Основах» я показал также, что выработка 7 названий звуков в мировом искусстве является функцией 12-звучной квинтовой системы (см. стр. 401), а также то, что в современной музыке приняты те тональности, в состав коих входит хотя бы одна фаза периода основных семи звуков. Те тональности, в которых исчерпаны периоды звуков *c, d, e, f, g, a, h*, (а это и есть миноры от *aïs* до *as* и мажоры от *cis* до *ces*), неупотребительны (стр. 403 и сл.).

Наивным было бы представление, что количество употребительных тональностей ограничено; мал, потому, что человек стремится к упрощению количества категорий, с которыми он оперирует, и что это делается будто бы для удобства мышления. Такое объяснение равно ничего не доказывало бы. Способности наши к раздвижению рамок музыкального мышления (коль скоро речь шла бы о количестве звуков в ладовых комплексах или о количестве тональностей) лимитированы только его развитием; оно далеко не завоевало своих последних границ в современности. Если стать на такую точку зрения, то мы должны будем наиболее существенными считать доводы «пентатониста», который апеллирует к требованиям своего «звукосозрения», своего скудного арсенала выразительных средств. Их количество у него еще менее сложно, следовательно, еще более «удобно». Тогда, невзирая на то, что в практике некоторых народов Востока выработаны звукоряды и лады, не укладывающиеся в нашу систему, а несравненно более сложные, — мы взяли бы на себя роль своеобразных «культуртрегеров», заставляя ломать строи инструментов, не понимаемые нами. Вместо того, чтобы дать себе труд разобраться в том, в каком соотношении находится с нашей системой тот или иной строй, мы внедряли бы 12-ступенную темперацию или же, быть может, даже пентатонный строй на том основании, что он «удовлетворяет требованиям слуха» и более прост по количеству звукоотношений. Последнее замечание. По исследовании зависимости становления определенных ладовых комплексов от положения коммы по отношению к ладовым опорам системы, нам представляется, что это вызывается ее объективными свойствами. Однако, комма отнюдь не является имманентной носителем особых свойств. Дело заключается в том, что коммосодержащие интервалы для данного уровня развития являются труднопроходимыми барьерами, участвующими в образовании ряда высших стадий развития системы, до овладения ближайшей из которых действительной для музыкального мышления остается низшая стадия. По отношению к конкретизации энергии музыкального движения и здесь в силе остается оговорка, сделанная нами на стр. 27 по вопросу о понятиях отталкивания и тяготения. Эта конкретизация последовательно отражается в становлении универсальных высших стадий. Это видно хотя бы из того, что в них комма всегда претерпевает реальные изменения (она равна нулю в нынешней темперации, трети тона в 17-звучной, одной пятой тона в 29-звучной и т. д. — см. «Основы», стр. 928 и сл.). Здесь комма выступает в виде той энергии, для которой в силе остается положение, что «В природе могут происходить качественные изменения — точно определенным для каждого отдельного случая способом — лишь путем количественного прибавления, либо количественного убавления материи или движения (так называемой энергии)» (Энгельс, «Диалектика природы», стр. 125). Качественным изменением в данном отдельном случае является овеществление каждый раз различных строев при изменении коммы.

## ГЛАВА 7

### ДИФЕРЕНЦИАЦИЯ НАПРЯЖЕНИЙ ЗВУКОВ СИСТЕМЫ

Тональная система, как комплекс 12 звуков, гораздо богаче в своих выразительных возможностях, нежели обычный диатонический лад. Все интервальные, интонационные и т. п. взаимодействия звуков диатоники давно уже изучены. Однако мы видим, что интервалы диатоники содержат всего один тритон и ни одного более увеличенного или уменьшенного интервала. Таким образом, богатейшая область выразительности остается, по сути дела, неизученной. Ведь в задиатонической области в глазах теоретика расстился поистине бескрайний хаос случайностей, где взаимодействия звуков не могли систематически изучаться. Лишь отдельные элементы, отдельные явления подмечались и регистрировались подобно островкам в море случайностей.

Периодическая тональная система представляет собою замкнутый комплекс, он строго отграничен в цепи чистых квинт и, следовательно, в какой-то мере ограничен в своих возможностях. В то же время он и безграничен в своих выразительных возможностях, ибо для музыкального мышления, замкнутого в данный момент творчества в пределах определенной тональной системы, этот комплекс выразительных средств микрокосмичен в своей сущности, и в его пределах композитор способен к максимуму музыкального выражения. В этом заключается двойственность природы периодической тональной системы как арсенала средств художественного выражения.

Каждый звук тональной системы представляет собою определенную фазу периода каждого из 12 звуков, входящих в его состав. Пока что мы знаем, что эти фазы представляются нам чисто порядковыми категориями. Однако мы знаем, что некоторые из фаз периода всегда связаны с определенной чисто музыкальной функциональной ролью, которую они играют в музыкальном изложении. Например, 6-я фаза любого звука — это всегда доминанта тональности, 7-я — тоника тональности, 8-я — субдоминанта. Имеются еще такие «названия» (чисто порядковые), как медианты — верхняя и нижняя, названия ступеней порядкового свойства вообще. Однако, вполне законно допущение, что все эти звуки имеют определенную чисто музыкальную функцию, несводимую только к порядковым названиям.

Путь выяснения этих чисто музыкальных качеств отдельных звуков периодической системы лежит в исследовании их взаимодействий. При этом мы должны найти общий признак для определения этих музыкальных качеств.

Действительно, «взаимодействие является истинной *«causa finalis»* вещей. Мы не можем пойти дальше познания этого взаимодействия, ибо позади него нет ничего познаваемого» (Энгельс, ц. соч., стр. 15). Из исследования взаимодействий мы должны прийти к вполне определенным выводам в отношении нас интересующем. И такое исследование ныне вполне мыслимо в связи со строгой ограниченностью системы. В силу же двойственности ее природы при данном изучении мы и столкнемся, в сущности, с элементами художественной выразительности в их полном комплексе.

Простейшим видом взаимодействий — и вполне осмысленным с точки зрения музыкальной — явится интервальное взаимоотношение любых двух звуков системы. Для исследования их легко привести в соответствующий порядок. В музыкальных сочинениях встречаются все интервалы тональной системы — одни чаще, другие реже, каждый интервал имеет в каждом отдельном случае свое особое выразительное значение, но у одного и того же интервала (например, квинта, составлен-

ная звуками тоники и доминанты) всегда имеется общее свойство, заключающееся в его не повторимости в данной системе. Таких интервалов в системе не так уж много, и сравнительное их исследование не представит особого труда.

Интервалы мы будем представлять условно изъятими из их естественных связей в системе. Приступая к исследованию взаимодействий, мы должны себе четко представить все интервальные связи каждого отдельно взятого звука системы со всеми другими ее звуками. Для этого мы будем последовательно представлять каждый звук в качестве нижнего звука интервалов, могущих возникнуть в данной системе. Начнем исследование с любого крайнего звука системы. Например, звук *fis* в пределах системы «С» составляет следующие интервалы со всеми другими звуками:

<i>fis</i> — <i>h</i> — чистая кварта	<i>fis</i> — <i>c</i> — уменьшенная квинта	} зона трудноинтонируемой нагрузки
<i>fis</i> — <i>e</i> — малая септима	<i>fis</i> — <i>f</i> — уменьшенная октава	
<i>fis</i> — <i>a</i> — малая терция	<i>fis</i> — <i>b</i> — уменьшенная кварта	
<i>fis</i> — <i>d</i> — малая секста	<i>fis</i> — <i>es</i> — уменьшенная септима	
<i>fis</i> — <i>g</i> — малая секунда	<i>fis</i> — <i>as</i> — уменьшенная терция	
	<i>fis</i> — <i>des</i> — уменьшенная секста	

Как мы видим, от крайнего диезного полюса образуются интервалы кварты, а затем только малые и уменьшенные. Для них мы вводим название интервалов квартового строения. Поскольку же, как мы легко себе представим, построение интервалов с бемольной стороны к диезной происходит путем прибавления квинт, причем возникают только большие и увеличенные интервалы — все такие интервалы мы назовем интервалами квинтового строения.

Возвращаясь к показанным одиннадцати интервалам со звуком *fis* внизу, видим, что здесь возникло пять простых интервалов и шесть уменьшенных, которые, как мы скажем об этом особо ниже, являются с точки зрения вокальной интервалами, значительно более трудноинтонируемыми, нежели простые интервалы.

Исследуя интервалы квартового строения, возникающие у следующего звука периодической системы — звука *h* — мы видим, что количество простых интервалов остается неизменным (пять), но количество уменьшенных интервалов уменьшается. Их будет здесь на один меньше, т.-е. пять: *h-f* — ум. квинта, *h-b* — ум. октава, *h-es* — ум. кварта, *h-as* — ум. септима, *h-des* — ум. терция. Как мы видим, тут исчезла уже ум. секста, которая будет в системе всего одна.

Беря следующий звук — *e*, мы видим, что простые интервалы остаются в прежнем количестве, но ум. интервалы убывают еще на один. Их остается всего четыре: *e-b* — ум. квинта, *e-es* — ум. октава, *e-as* — ум. кварта, *e-des* — ум. септима. Исчезает ум. терция, которых в системе всего две.

Следующий звук *a* имеет пять же простых интервалов квартового строения, но количество ум. интервалов убывает и равно всего трем. Это: *a-es* ум. квинта, *a-as* — ум. октава, *a-des* — ум. кварта. Исчезает ум. септима, которых всего в системе три.

Далее идет звук *d*, который также имеет пять интервалов простых, но количество уменьшенных убывает, и их остается всего два: *d-as* — ум. квинта, *d-des* ум. октава. Последний звук, у которого есть всего один ум. интервал, это — звук доминанты *g*: ум. квинта *g-des*.

Исследование звуков бемольной стороны даст строго зеркальную картину. На крайнем звуке *des* можно построить в пределах системы 5 простых и 6 увеличенных интервалов. Беря последовательно следующие звуки, мы будем видеть убывание ув. интервалов, причем на звуке *c* останется всего один ув. интервал *c — fis* (ув. кварта).

Первое следствие данного исследования, имеющее большое чисто музыкальное значение, это то, что на звуках тоники и доминанты в пределах системы (взятых как нижние звуки всех мыслимых в системе интервалов) образуется наименьшее количество трудноинтонируемых интервалов. В этом заключается второе объяснение возникновения органного пункта на этих звуках либо порознь, либо вместе.

Проводя данное исследование, мы не должны были ни на минуту забывать, что искусство в основе своей развивалось вокальным путем. Инструментальная

музыка играла роль закрепителя достижений устной традиции и передачи их последующим поколениям. (Сложный вопрос о взаимодействиях вокального и инструментального искусства мы должны здесь опустить в связи с размерами труда). Вопросу об интервалах в теории музыки всегда придавалось исключительное значение. Недаром же такие авторитеты, как П. И. Чайковский, настаивают на важности изучения интервалов, отмечая, что слабые и шаткие сведения по этому вопросу препятствуют изучению гармонии.

Каждый уменьшенный и увеличенный интервал, отличающийся от энгармонического ему простого интервала «всего» на заключенную в нем или недостающую комму — чрезвычайно труден для интонирования. Да это и понятно, учитывая особое, вскрытое нами значение коммы. Хотя, например, традиционная теория и не умела объяснить природу энгармонического замещения звука (этому мешали остатки воззрений о квинтово-терцовом строении звукорядов), однако это явление трудноинтонируемости наблюдалось эмпирически повсеместно и неоднократно бывало регистрируемо. Например, Э. Рихтер говорит в своем учебнике контрапункта: «Певцы не темперируют, и если иметь дело с певцами, не вполне вышколенными, то достаточно бывает единственного случая энгармонического замещения, чтобы привести хор к весьма ощутительному разладу» (стр. 107 русск. перевода).

Следует припомнить, что в традиционной теории на каких-то особых основаниях все ум. и ув. интервалы считались диссонансами, хотя вследствие фортепианной нивелировки мышления и была утеряна какая бы то ни было звуковая разница между простым интервалом и его энгармоническим заместителем. Ведь самый термин «д и с с о н а н с» апеллирует к внешнему звучанию интервала. Однако, сплошь и рядом теоретики поучают, что и малая терция, и ув. секунда — каждая состоит из полутора тонов и т. д. Здесь диссонанс осуществлялся лишь орфографически на письме. Диссонирование же этого интервала в детемперированной системе для нас ясно и сделается еще более ясным после того, как мы познакомимся с напряженностью интервалов и их дифференциацией.

Таким образом, пока что становится ясной уже некоторая связь между количеством трудноинтонируемых интервалов, приходящихся на данный звук, и его малым удобством для свободного применения. В то же время мы знаем, что такие интервалы — будь то в гармоническом, будь то в мелодическом плане — обладают наибольшей выразительностью, которая ассоциируется в музыкальном мышлении с понятием напряженности. Изгоняя, каждая на своих основаниях, данные интервалы из свободного употребления, во имя «благозвучия», спокойствия изложения — теории ратовали против неблагозвучия («диссонантность») и против напряженности (антитеза спокойствия).

Уже возникает мысль о связанности нагруженности звуков системы трудноинтонируемыми интервалами с потенциальной напряженностью этих звуков в системе для музыкального мышления. Однако пока рано делать какие-либо выводы, а мы должны обратить внимание на некоторую последовательность распределения этих нагрузок между звуками системы.

Как мы видим, показанные в предыдущих главах тяготения звуков в определенном направлении связаны с появлением на этих звуках интервалов либо квинтового, либо квартового строения. Тяготеющие вниз звуки несут на себе интервалы квинтового строения, а тяготеющие вверх — интервалы квартового строения. Для характеристики этой связи вводим особые коэффициенты  $\beta$  и  $\alpha$ . Первое обозначение для звуков бемольной стороны, тяготеющих вниз, второе для противоположных им. Цифрой при коэффициенте обозначим количество трудноинтонируемых интервалов, приходящихся на данный звук. Вся система имеет следующий вид:

<i>f</i>	<i>b</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>
6 $\alpha$	5 $\alpha$	4 $\alpha$	3 $\alpha$	2 $\alpha$	1 $\alpha$	1 $\beta$	2 $\beta$	3 $\beta$	4 $\beta$	5 $\beta$	6 $\beta$

Таким образом, получены совершенно различные, но пока воспринимающиеся чисто внешним образом индивидуальные характеристики звуков системы.

Мы затронули вопрос о напряженности звуков. Обратимся к воззрениям древних греков по этому поводу. Именно греческая теория музыки (и только она) сохранила не дошедшее до нас во всем объеме учение о так называемом динамисе тонов лада. Этот динамис, который надо понимать, как особое присущее только данному

звуку в данном ладе напряжение этого звука — зависит от местоположения его в ладе. Напряженность понимается здесь, повидимому, как какая-то степень потенциальной подвижности, какая-то особая динамическая окраска звука, свойственная данной ступени лада (в любом ладе «схожего» строения). Не забудем, что ощущаемая музыкальным мышлением направленность тяготения вверх либо вниз уже также вызывает представление о потенциальной подвижности данного звука. Вопрос заключается только в том, может ли представляться данная потенциальная подвижность, напряженность звука различной у разных фаз периода, или она всегда должна представляться одинаковой.

Поскольку я совершенно не имею прямых предшественников в этой части музыкальной науки, я обязан обратиться к разрозненным наблюдениям эмпириков, рассыпанным то там, то сям в мировой музыкальной теории. Коль скоро в этих наблюдениях наметится общий принцип — мы сумеем на основе обобщений прийти к тем или иным выводам.

Обратимся к крайним звукам системы. Риман отмечает особую характерность звуков *des* и *fis* в качестве «фригийской секунды» и «лидийской кварты», несомненно проявляющуюся в связи с их выдающейся напряженностью в данных ладах. Звук *h* в мажоре (52) считается особо напряженным, как «характеристическая нота» в тональности. Здесь очень ясна и **и н т е н с и в н о с т ь** тяготения. Далее идет звук *e*—42. Многие теоретики «липают» его напряжения, считая его носителем «абсолютного покоя» в качестве терции тонического трезвучия. Однако, некоторые наиболее передовые музыканты считают его носителем напряжения. Например, Курт говорит о «хотя и слабом ощущении вводного тона при переходе с 3 на 4 ступень» («Основы линейного контрапункта», стр. 79). О том же неоднократно говорит Чайковский в учебнике гармонии. Реформа пентатоники в Китае (Тсай-Ю) встретила затруднение именно в связи с введением звуков *h* и *e*, которые были малоприемлемы, несомненно, в связи с их напряженностью. Следующий звук *a* некоторыми теориями признается за достаточно яркий звук, «тяготеющий» в соль, который, таким образом, представляется менее напряженным. Но и звук *d* кажется теоретикам более напряженным, нежели *g*, ибо спокойное и ненапряженное положение последнего обусловлено его гармонической ролью как квинты тонического трезвучия. Такие же, но менее яркие соображения можно привести и из области минора. Их там меньше, ибо именно мажор был, главным образом, в поле зрения теоретиков.

Данное сведение в некоторую картину этих несвязанных наблюдений показательно тем, что здесь обнаруживается яснейшая линия: звуки считаются теоретиками тем более напряженными, чем они ближе находятся от края системы. Но, таким образом, если буквенное обозначение наших коэффициентов связано с направлением тяготения, то цифра при этом коэффициенте означает степень интенсивности этого тяготения для музыкального мышления. Обращает на себя внимание слабая выраженность напряжений на центральных звуках системы. Она, очевидно, не могла быть уловлена эмпирически (только на звуке 32, как на дорийской сексте и на звуке 33, как на звуке миксолидийской септимы уловлена хотя бы Риманом напряженность, а наблюдений о звуках с меньшими коэффициентами нет). Но это не помешало вскрыть ее мышлением. Эмпирическое ощущение, вернее — его отсутствие, на этих звуках нельзя принимать во внимание. Ведь эмпирически кажется прозрачной в стакане вода из мутного источника. Таким образом, показатель количества трудноинтонируемых интервалов преобразуется в показатель динамической напряженности данного звука, причем направленной потенциально в определенном направлении. Повторю здесь то замечание, которое я сделал, говоря о тяготениях. Неправильно было бы считать эту напряженность физически присущей данной фазе периода. Она возникает в нашем ощущении, представлении, музыкальном мышлении только в силу его способности отражать существующие объективно взаимодействия. Для немusического человека не будет существовать не только дифференциации тяготений или напряжений, но он не ощутит этого тяготения вообще. Для музыкального же человека эти ощущения обязательны — и они тем неизбежней, чем он более музыкален. Таким образом, для **м у з ы к и**, как таковой, эти положения имеют силу закона.

Следовательно, мы подошли впервые к проблеме измеримости музыкального движения. Здесь в нашем искусстве прекрасная иллюстрация того положения,

что «измеримость движения придает категории силы ее ценность... Чем более доступно измерению движение, тем более пригодны для исследования категории силы и проявления ее» (Энгельс, «Диалектика природы», стр. 11).

Скажем несколько слов по вопросу о значении концепции динамических напряжений для музыкального искусства. Прежде всего переосматривается самое понятие музыкального звука. Ранее звуки делились на музыкальные звуки и шумы. Будем считать, что читателю известны основы такого деления. Теперь, однако, это определение явится устаревшим. Мы не можем признать музыкальным звук, если он не входит в состав системы и не имеет динамичности. Например, звук, издаваемый пастушеским рожком, автомобильным гудком и т. д. Для таких звуков мы вводим определение «акустически полноценный», при введении его в ткань музыкального произведения он может стать музыкальным. Собственно музыкальным звуком является лишь тот звук, который входит в состав тональной периодической системы (или возникающего на ее основе лада) и обладает измеримым показателем динамичности. Всякий музыкальный звук акустически полноценен, но не всякий акустически полноценный звук музыкален. Шумы относятся к категории акустически неполноценных звуков.

В лице измеримости силы каждого музыкального звука мы овладеваем частностями музыкального движения, которые до сих пор не были познаны и без которых в каждом отдельном случае не могла быть исчерпывающе понятной картина музыкального движения. Мы временно изъяли звуки из их естественных связей в системе, но не омертвили их, а исследовали в качестве ингредиентов музыкального движения. Эти частности будут иметь громадное значение и для решения некоторых основных вопросов музыкальной науки, как мы увидим ниже.

Нельзя недооценить того факта, что из музыкального лексикона должен навеки исчезнуть безликий водянистый «хроматизм», «отрезок хроматической гаммы», нейтральная «хроматика», до сих пор представлявшаяся музыканту в качестве некоего безразличного «заполнителя» пространств между звуками диатонической гаммы. Теоретики недавнего прошлого считали, что только диатоническая гамма выразительна в связи с определенным «чередованием» тонов и полутонов, и что появляющаяся, вместо нее, хроматика абсолютно парализует эту выразительность. Поскольку каждый звук 12-звучной тональной периодической системы представляется музыкальному мышлению носителем особой, только ему присущей градации динамической напряженности, постольку каждый отрезок хроматической гаммы может быть индивидуализирован с ясностью поистине скульптурной. Понятия, анеллирующие только к «ходу движения», становятся в музыкальной науке анахронизмом. Наряду с тем, что каждый звук в данной тональной системе строго индивидуален по своей характеристике, — каждый отдельно взятый звук при его появлении в разных системах не идентичен самому себе. Например, звук  $e$  — в тех 12 системах, где он встречается, это — каждый раз иной звук. Будучи тоникой —  $1\sharp$  — в системе « $E$ », он чрезвычайно напряженно стремится вверх в системе « $B$ », как  $6\sharp$ ; он интенсивно тяготеет вниз в системе « $Gis$ », где его коэффициент —  $5\sharp$  и т. д. Напряжение каждого звука с совершенной точностью устанавливается в каждой системе. Поскольку пересмотрено понятие музыкального звука, ясно, что атональность не оперирует со звуками музыкальными и атональная «музыка» лишается права на название музыки. Это — игра аморфными акустически полноценными звуками, собственно музыкальной ценности не имеющая.

В концепции развития системы по кругам и из исследования истории становления системы мы убедимся и в том, что цифры при коэффициентах с совершенной точностью означают постепенность появления музыкальных звуков в мировом искусстве и, таким образом, представляют не только категорию музыкального мышления, но и объективно существующую данность истории.

## СУЩНОСТЬ МАЖОРА И МИНОРА

Теория музыки до сих пор не ответила на вопрос о сущности минора, не вскрыла причин, по которым музыкальное мышление в свое время пришло к двум основным эстетическим линиям художественного выражения — «мажорной» и «минорной», причем к этим двум категориям, в сущности говоря, сводилось все художественное творчество с XVI века и до позднейшей поры «разложения тональности», наметившегося, как принято думать, уже в творчестве импрессионистов. Принято думать также, что народное, в частности русское творчество, не содержит элементов мажора и минора. Этим категориям в последнем случае противопоставляется «ладовое народное мышление», якобы не «укладывающееся» в «привычные рамки» мажора и минора. Таким образом, принято думать, что ладовое музыкальное мышление в Средние века было не мажорным и не минорным, а каким-то особым, и что мажорно-минорное мышление, основывающееся на совершенно иных принципах, пришло на смену ладовому. Обычно под мажором и минором здесь подразумевается то их оформление в виде семизвучных ладов, которое они приобрели в европейской профессиональной музыке последних столетий.

Однако, уместен вопрос, сводятся ли эти категории только к данным ладовым формам или же они имеют более широкое содержание? Эти понятия со своим особым содержанием внедрились в обиход, в литературный язык, причем в этом своем хождении употреблении мажор и минор твердо соотносятся с определенными категориями душевных переживаний, настроений. Мажор ассоциируется с понятиями бодрости, веселости, минор же — с понятиями печали, меланхолии, скорби. Действительно, взяв первый попавшийся под руку настольный словарь — толкователь иностранных слов, мы читаем: «М а ж о р — музыкальная гамма, аккорд, пьеса, вызывающая светлое, бурное настроение», «М и н о р н ы й — в музыке мягкий печальный тон, в противоположность мажорному, торжественному и бодрому» («Настольный словарь», Ленинград, изд. «Прибой», 1926 г.). Такие понятия предлагаются для всеобщего употребления.

Далеко ли вперед от этого уровня ушла музыкальная эстетика, как наука? К сожалению, — не очень далеко. И здесь мы встретимся с эпитетами просветленности и затененности, причем разве только «научность» будет заключаться в прибавлении «музыкальных терминов»: «вверх» и «вниз» и т. п. Научной определенности эта терминология не имеет, равно как и ее содержание, которое подразумевается лишь в качестве «ощущаемого нечто».

В сущности говоря, определения мажора и минора в музыкальной науке существуют двух родов. Первые стремятся определить мажор и минор как эстетические первичные категории, беря эти понятия в самом широком смысле этого слова. Вторые берут эти понятия узко профессионально, подразумевая под мажором именно получивший широкое право гражданства в школьной теории семизвучный мажор и противопоставляя ему такие же семизвучные формы минора, — обычно натуральный минор. Попытаемся кратко характеризовать те и другие.

«Образцовое» в своем роде «определение» принадлежит Гуго Риману в его «Упрощенной гармонии» (стр. 81).

«Наша музыкальная система зиждется на основной гамме из семи основных тонов... Обе тональности *C-dur* и *a-moll*, которые пользуются по преимуществу этими тонами, производят в п е ч а т л е н и е... наиболее простых... Отклонения в сторону д и е з о в, или — что в данном случае однозначнее — в сторону обертон

(диезные строи) производят впечатление (!) подъема, — чего-то (!) более светлого и блестящего; отклонения в сторону бемолей или — что также равнозначуще — в сторону унтертонов (бемольные строи) производят противоположное впечатление погружения, омрачения, отускнения. Первое впечатление — мажорного характера, второе — минорного. К этому присоединяется различие в эстетическом действии мажорного и минорного строев самих по себе, различие, коренящееся в разнице построения и консонирования мажора и минора. (Здесь, повидимому, уже категории эти берутся в узком смысле — они сводятся к трезвучию, как «представителю» лада. — А. О.). Мажор звучит светло, минор — темно. Оттого-то мажорные строи с диезами имеют усиленно блестящий характер, а минорные строи с бемолями — усиленно мрачный и т. д. (курсив всюду мой). Как мы видим, здесь типично обывательское рассуждение с обычнейшими определениями этого лексикона: «что-то светлое и блестящее», «погружение, омрачение, отускнение», «мажор звучит светло, минор — темно», «блестящий характер», «усиленно мрачный характер» — эти «определения» научности ради одобренны словечками: «диезы», «бемоли», «обертоны», «унтертоны», «построение и консонирование», «диезные и бемольные строи». Наиболее «научной основой» этих рассуждений является «впечатление», которое научной основой быть не может.

В других рассуждениях Римана мы можем найти такие определения: «Движение вверх — мажор производит на нас совершенно иное впечатление, чем движение вниз — минор» (там же, стр. 24). В «широких» определениях ничего более научного и нигде в мировой литературе безо всякого исключения — не содержится.

С узкими же, собственно научными, определениями беда еще горшая. Здесь совершенная пустыня! Теория не сумела дать никакого более или менее приблизительного определения этих понятий, самое их содержание не было полноценным. Наиболее модной была теория «дуализма» мажора и минора, причем они противопоставлялись друг другу как абсолютно противоположные категории. Теоретики считали, что совершенно отдельно и особо надо объяснить и определить мажор, а потом попытаться «вывести» минор из мажора. Как же определялся мажор? То как лад, в основе которого лежит трезвучие, состоящее из большой и малой терции, то как лад, состоящий из такого-то чередования целых тонов и полутонов, то как лад, данный «природой звучащего тела» и имеющий в силу этого такую-то «конструкцию» и т. д. Не будем здесь приводить всех и всяческих способов объяснения появления мажора, далее которого в истории музыкального мышления и ближе которого теория обычно ничего не видела. Здесь и так называемые теории «заполнения», и теории «тяготения», и теории частичных тонов, и теории нескольких акустических оснований и т. д. — равно далекие от истины и безосновательные. Обычное же всего мажор принимается в различных теориях за некоторую само собою разумеющуюся непререкаемую данность, и теория минует его определения. Наряду с этим в теориях проводятся попытки объяснения возникновения мажора. Надо отметить, что эти объяснения не идут далее попыток истолкования появления «мажорного трезвучия», которое обычно мыслится как полноправный заместитель, точнее — представитель мажорного лада. Коль скоро добыто объяснение становления трезвучия — то и лад уже почитается «разъясненным». Покончив с этой частью мыслительной работы, обычно принимаются за «выведение» минора из этого мажора. Дело сводилось к попыткам объяснения лишь появления в качестве ладовой нормы опять-таки трезвучия (на этот раз — минорного), как, в свою очередь, полноправного заместителя лада. Коль скоро удавалось состряпать какую-нибудь искусственную «конструкцию», дело считалось поконченным. (Типичнейший пример — «теория» унтертонов Римана, от которой отрешиваются даже его всяческие последователи и «переосмыслители»). После такого немудреного теоретического опуса добавлялось несколько немудреных же рассуждений по поводу различного характера мажора и минора на основе впечатлений, причем обычно дело сводилось даже у передовых теоретиков к различному характеру опять-таки трезвучий, как представителей лада, а даже не простенького, в сущности, лада, как такового. Тем обычно дело и ограничивалось. Все это — слишком знакомая каждому из читателей картина. С представителями этих «воззрений» здесь полемизировать не будем.

Выше мы уже подошли к некоторому раздвижению горизонтов в познании мажора и минора — пока только в простейших их ладовых натуральных семизвучных формах. Мы видим, что мажор и минор предостоят перед нами не как окостенелые, абсолютно противоположные друг другу категории, а как различным образом проявленные противоположные участки (ладовые) тональной периодической системы. Уже то прогрессивно, что сняты окостенелые границы классификации: это до сих пор препятствовало правильному познанию этих категорий. При этом мы установили линии развития семизвучных ладов в сочинениях до 12 звуков без «случайных», в собственном смысле этого слова, знаков, а развития вполне закономерного, коль скоро дана 12-звучная основа каждого лада. Фуги Баха, в особенности минорные, где нет наслоений (в мажоре у Баха наслоения уже появляются) постоянно демонстрируют в своем звуковом составе только 12 звуков, определенных данной тональной системой — при этом без хотя бы единого отклонения в сторону диезов или бемолей за пределы звуковой шкалы данной системы. Пусть читатель возьмет хотя бы *c-moll'* ные фуги и прелюдии из обеих частей «W. K.», чтобы убедиться в этой микрокосмичности для гениального Баха 12-звучной тональной периодической системы. Кроме того, мы установили полную «обратимость», точнее — «анаграмматичность», мажора и минора, причем полного — двенадцатизвучного. Эта «обратимость» давно чувствовалась теоретиками, которые строили «зеркальные» схемы (только семизвучных мажора и минора) — и всегда ненаучно и неудачно<sup>1</sup>. Но здесь мы вскрыли, если можно так выразиться, лишь первый круг сущности этих понятий. И то много — по современному состоянию теории. Но этим ограничиться нельзя. Дело не может свестись только к установлению места ладов в системе и их «анаграмматичности».

Должен отметить, что в нашем определении мажора и минора, как различных сторон тональной системы, есть все же то здоровое зерно, что эти полярно-противоположные категории определены не только одна при помощи другой, но что в определении участвует то общее, что присуще им как аргумент, функцией которого они являются — а именно тональная система.

Итак, мажор и минор могут быть определены в своей соотносительности как различные полюсы тональной системы, только один при помощи другого, но эти понятия явятся исчерпывающими, поскольку найден объединяющий их аргумент. Определение этих понятий только путем сравнений не могло бы быть ни в коем случае полноценным, ибо могло привести только к тавтологиям.

Предпринимая углубление исследования сущности мажора и минора, столь характерных в качестве эстетических норм именно для классического периода, мы должны прежде всего исчерпывающе выяснить и учесть сложившиеся в то время представления о ладовой стороне музыки. Но эта задача сама по себе была бы ограниченной и может представить отнюдь не цель, а средство исследования. Мы должны выявить природу этих представлений, объяснить, как связаны выработанные музыкальным мышлением первичные эстетические нормы с объективными закономерностями, заложенными в структуре тональной системы. Самозарождение этих норм только из музыкального мышления в принципе должно быть отвергнуто. Эти эстетические нормы не были объяснены, но тем не менее господствовали над мышлением композиторов, которые интуитивно постигали тончайшие эстетические различия в мажорных и минорных категориях, оказывавших огромное организующее влияние на процесс сочинения и на общий эстетический план произведений (хотя бы в модуляционных планах). Эти же категории оказывали и оказывают свое безотказное воздействие на массы слушателей. Ни на один момент не следует забывать, что мы говорим здесь о категориях эстетического порядка и задача научного исследования здесь тем более трудна, что научные прорывы в область эстетики — эту столь иррациональную сферу — всегда были в особенности неудачными, поскольку они трудно переводимы на язык научных определений.

Когда мы с этих точек зрения обращаемся к тональной системе с ее структурой — мы прежде всего обращаем внимание на ту несомненную связь, которая обнаруживает себя в совпадениях мажоро-минорных представлений и наличия в той или

---

<sup>1</sup> Проблема обратимости разработана мною во 2-й книге («Мажор и минор») готовящейся к печати серии (см. стр. 6).

иной части системы альфных и бетных напряжений. Точнее же надо говорить не только о представлениях, но и о фактическом совпадении выработанных в практике музыкального искусства мажоро-минорных норм, т.-е. говорить и о представлениях, и о фактах.

Если мы возьмем отрезок натурального минора, то мы увидим там преобладание (5) бетных звуков, в мажоре же — преобладание альфных (тоже 5). Это — из области фактов. Совпадение из области представлений: традиция связывает минор со стремлением книзу, мажор — со стремлением кверху («мажор строится вверх, минор — вниз»). Риман настаивает на том, что «стремление вверх — мажор, стремление вниз — минор». Бетные звуки все обладают потенциальной направленностью тяготений вниз, альфные — такой же направленностью вверх. В представлениях теоретиков и фактически нормой мажора и минора в их семизвучном (нормативном для теоретиков!) выражении является соответственная терция тонического трезвучия. Терция мажорного тонического трезвучия обладает ярко выраженным альфным (4а) напряжением, терция минорного тонического трезвучия обладает столь же ярким бетным напряжением. Следовательно, вполне законно предположение, что возникновение мажорного ощущения связано с альфным напряжением, а минорного — с бетным напряжением звуков системы. Это предположение из гипотезы превращается в доказанную истину, как только мы проведем исследование всех шести натуральных ладов системы с точки зрения преобладания альфных и бетных звуков и возникновения в связи с этим (в основании соответствующего натурального лада) мажорного либо минорного трезвучия.

Действительно, альфные коэффициенты преобладают в трех ладах — лидийском, ионийском (мажоре), миксолидийском. Здесь из семи звуков соответственно — 6, 5 и 4 альфных звука. В трех же ладах преобладают бетные звуки: в дорийском, эолийском и фригийском. Здесь из семи звуков лада соответственно 4, 5 и 6 бетных звуков. Первые три лада имеют в качестве основного тонического трезвучия — мажорное, а прочие три — минорное трезвучие. Таким образом, преобладание бетных звуков связано с возникновением минорного, а альфных — с возникновением мажорного тонического трезвучия. Это есть полное научное основание для того, чтобы отныне считать альфные и бетные показатели при звуках системы показателями мажорности либо минорности отдельного звука. Иначе говоря, в периоде звука шесть фаз минорны, а шесть — мажорны.

Таким образом, мажорность музыкального звука определяется как его направленность по потенциальному тяготению вверх, а минорность — как такая же направленность вниз. При этом для полноты определения следует добавить, что направленность вниз и вверх вызывает — каждая — особое ощущение музыкального порядка, каждое из которых при невыразимости его в словесных определениях противоположно другому, причем эта противоположность ощущений основывается на полярной противоположности этих категорий. В смысле определений здесь существует много аналогий из самых различных областей человеческого знания и понятий, выработанных жизнью. Мажор и минор, как полюсы системы, столь же противоположны, сколь и неотделимы друг от друга, образуя единство тональной системы. Известно, что любой из двух полюсов мы можем назвать положительным, другой отрицательным. От этого сущность единства не нарушается. Для наименования этих сторон человеческая практика, и наука в том числе, изобретает для каждого встречающегося в природе вещей единства свои понятия, выражающие терминологически существо этой полярной противоположности. В физике мы находим «тепло» и «холод», в электричестве «положительный» и «отрицательный», в географии — «север» и «юг» и т. д. В музыке подобная соотносительность полюсов получает название мажора и минора.

Таким образом, и мажор и минор имеют определенное объективное основание, кроющееся в структуре тональной системы. Возникает следующий вопрос — не дифференцированы ли таким же образом, как напряжения, также и мажорные и минорные ощущения?

Здесь мы также должны обратиться к разрозненным эмпирическим наблюдениям, памятуя при этом, что для какой-то поры развития искусства ходячие определения мажора и минора, как носителей эмоций бодрости и печали, имели

широкое распространение. Для этого мы приведем различные «чувствования», определения, наблюдения, которые представят интерес, если они являются предметом групповых наблюдений или если они принадлежат отдельным музыкантам. Связной картины еще не было, и такие наблюдения представляют лишь разрозненные ее куски. Этих догадок, утверждений, воззрений рассыпано по литературе немало. Возьмем только некоторые из них — особо характерные. Надо отметить, что некоторые из таких наблюдений являлись результатом работы долгих лет того или иного автора, посвященных им тому, чтобы «открыть» то или иное свойство того или иного звука в тональности. Некоторые из таких наблюдений преподносятся категорически, исходя из строго субъективных оснований. Ход рассуждений здесь несложен: «Если Я так ощущаю, а мое ощущение не может меня обманывать, то я не сделаю ошибки, постулируя его истинность». Однако, все же справедливость требует признать, что эти наблюдения в сумме при их обобщении дают ценную картину. Дифференциация мажорных и минорных ощущений устанавливается с ясностью.

Прежде всего обратимся к наиболее напряженным звукам системы.

6β. Этот звук появляется прежде всего в миноре в качестве 2-й н. ступени. Риман наивно отмечает в «Упрощенной гармонии», что от этого звука в фригийском ладе «веет ужасом могилы». Наш историк Т. Ливанова отмечает, что при помощи этого звука передавались в старо-итальянской школе «вздохи, рыдания». Ленинградский теоретик Х. Кушнарев считает, во исполнение минора Геварта, что в его «полном» виде должен присутствовать обязательно звук *des*. Эмпирики в европейских консерваториях указывали обычно, что трезвучие на второй пониженной ступени, это — «аккорд конфликта».

6α. Эмпирики во французской школе называют семизвучный лад, совпадающий по составу с лидийским ладом, — «сюрмажором», т. е. ультрамажором. По Риману, это — характерная ступень лидийского лада, это — звук «стремящийся, жаждущий».

5β. По мнению бесчисленного сонма эмпириков, этот звук имеет такое огромное значение, как носитель минорного начала, что, проникая в мажор, трезвучием на рулет. Здесь разумеется «гармонический мажор» с его минорными четвертой ступени (субдоминанта).

5α. В семизвучной шкале семизвучного мажора этот звук, несомненно, по общему представлению, наиболее мажорен. «Проникая» в минор, он его «мажоризирует». Взглядам эмпириков, создавая мажорное доминантовое трезвучие минора.

Вот необычайно яркие представления о мажорности и минорности наиболее напряженных звуков системы, которые свидетельствуют о концентрации соответствующих ощущений. Далее идут менее напряженные звуки, причем в средней полосе (напряжения порядка 4 и 3) мы уже не увидим столь массовых наблюдений, а в полосе наименьших напряжений они и вовсе не встретятся, ибо они по своей незначительности, повидимому, должны были находиться за порогом ощущений, доступных голому эмпиризму.

(Все эти «более слабые» звуки могут быть понимаемы в качестве «антитез» звукам с сильно проявленной мажорностью либо минорностью).

4α и 4β. Эти звуки, как я уже указывал, представляют собою главную характеристику мажора и минора у эмпириков, которые отождествляют лад с трезвучием, а это последнее сводят к «звуку терции».

3β. «Миксолидийская септима» по Риману, который, наравне с фригийской секундой считает ее характер мрачным, однако не дает столь сильных определений. Это старая форма вводного тона, на смену которой приходит мажорный вводный тон (следовательно — от обратного — эта ступень представляется минорной).

3α. В теории ладового ритма считается ярким мажорным звуком («субдоминанта»). «От обратного» эта ступень должна быть понимаема как мажорная антитеза звука *as*; приходя в ладе на смену последнему, она должна «восстановить» утраченную было мажорность.

2α, 2β, 1α, 1β. Эти звуки, как я сказал, находятся за пределом непосредственного эмпирического восприятия. Однако 2α и 2β могут быть понимаемы в качестве антитез «от обратного»: 2α — как мажорная антитеза крайне минорного звука 6β, а 2β — как минорная антитеза крайне мажорного звука 6α. Однако, для такого по-

нимания надо было прежде всего прийти к пониманию мажорности либо минорности отдельного звука, что только ощущалось отдельными эмпириками и не было формулировано.

Должен отметить, что определение мажорности и минорности, в зависимости от направления тяготений, остается в силе и для звуков тоники и доминанты с их двойной направленностью: здесь надо говорить о преимущественном направлении, которым должно считаться направление к звуку с коэффициентом «5» (звуки «пятого круга»), которые исторически возникают ранее звуков с коэффициентом «6». Далее мы увидим, что тоника и доминанта являются философски изначальными представителями мажора и минора в системе.

Ясно, какой переворот в понимании мажорности и минорности ладов и созвучий вносит вскрытие подлинной сущности этих понятий. Переворот, однако, не в том смысле, что выработанные человечеством нормы приобретут обратное понимание либо обратный смысл. Отнюдь нет! Дело в том, что эти нормы предстанут перед нами в своей сущности лишь как частные случаи, порожденные общим строем закономерностей. Натуральные мажор и минор таковыми и останутся, равно как и тонические трезвучия мажора и минора. Не только не опровергаются эти представления, а, наоборот, лишь укрепляются. Однако, многое на «окраинах» этих нормативных явлений пересматривается и становится на свои места. Поскольку вскрыта мажорность и минорность отдельного звука, постольку мы можем всегда точно определить мажорность и минорность любого их комплекса — вне зависимости от той «конструкции», которую они приобретают при своем созвучии. Таким образом, упраздняется мажоро-минорный принцип оценки явлений мира музыкального языка чисто «конструктивный»: «мажорное» по конструкции трезвучие может быть по существу минорным — и наоборот. Таким образом, тот или иной лад не «натурального» типа может при «мажорном» тоническом трезвучии иметь прочие звуки бетные и, таким образом, при их общем, суммарном (в смысле суммы коэффициентов) преобладании быть по-существу минорным — и наоборот.

Преобладание коэффициентов соответствующей направленности именно и присуще мажорному и минорному тоническому трезвучию натуральных мажора и минора. Здесь дело обстоит благополучно, равно как и в общей сумме коэффициентов соответствующих «гамм» натуральных ладов. Прделанная музыкальным мышлением человечества работа оказалась верной, — да и не могла не оказаться таковой. Однако, теперь мы раздвигаем горизонты проникновения в сущность этих явлений. О большом трезвучии на 2-й пониженной ступени системы принято было говорить, что оно «мажорно». Оно оказывается сугубо минорным по-существу, ибо состоит из звуков  $6\beta$ ,  $2\beta$  и  $5\beta$ , чем объясняется и его историческое возникновение в миноре, и его применение в качестве «аккорда конфликта». Трезвучие третьей ступени мажора, минорное по конструкции, мажорно по существу, состоя из звуков  $4\alpha$ ,  $1\alpha$  и  $5\alpha$  и т. д. Здесь мы получаем в руки вернейший признак для определения данной эстетической сущности ладов и созвучий. Оценка тех из них, которые содержат и альфные и бетные звуки, несколько более сложна, относясь к законам скрытой гармонии, почему отсылаю читателя к следующей главе.

Должен высказать несколько мыслей в развитие настоящих положений.

Европейская теория музыки сделала ту ошибку, что обобщила частный случай совпадения конструкции трезвучия и мажоро-минорных характеристик, что обязательно только для тонических трезвучий и очень небольшого числа иных. Также это необязательно для всех ладов. Понятие мажорности и минорности оказалось несводимым к каким бы то ни было внешним признакам.

Ощущения мажорности и минорности, несомненно, сказались в продуктах музыкального мышления древних греков. Если и до сих пор наши теоретики рассуждают о просветленности мажора и затененности минора, если говорят о том, что с переменой терции мажорного трезвучия на минорную происходит «потемнение окраски», то, в сущности говоря, они не произносят при этом каких-либо новых истин и откровений. Древне-греческие теоретики строили множество (не дошедших до нас) ладов, как известно, различавшихся по «окраскам». Повидимому, «окраски» и соотносились с ощущениями мажорности и минорности, поскольку введение того или другого различным образом окрашенного звука и приводило к изменению «ок-

раски лада» (подобно тому, как это делается теперь при введении звука  $B\flat$  в мажор и звука  $B$  в минор). Все же настолько далеки ныне теоретики от понимания вопроса о греческих «окрасках», что некоторые из них считают это чем-то вроде легенды. Например, Э. Рихтер в «Учебнике контрапункта» замечает иронически: «Что касается «оттенков» (упоминаемых у греческих авторов. — А. О.), то таковые едва ли когда-нибудь применялись, и возникли они, вероятно, лишь вследствие стремления объяснить теоретически все возможное и невозможное» (стр. 106).

Надо отметить, что существуют ладовые недоразвитые формы, в которых не образуется вовсе терции к звуку тоники лада. Исходя из обычных европейских «норм» мажора и минора, всякий теоретик, крепко верующий в обязательность и непреложность этих норм, обязательно будет утверждать, что такие ладовые формы не имеют ничего общего с мажором и минором. Например, проф. Аракишвили выступает с таким утверждением относительно грузинской музыки с ее тоническим трихордом  $c-f-g$ , который по преобладанию минорных звуков несомненно минорен. Ибо, начиная с отдельного самого слабоокрашенного звука до любого их комплекса, существуют способы определения этих свойств звучащего материала. Вернее же будет сказать, что музыкальных звуков и звукосочетаний вне мажора и минора не образуется, ибо это есть субстанция музыкального звука. Следовательно, таковы и пентатоники любых форм, в том числе и не образующие тонических трезвучий, о чем мы скажем в специальных главах.

Категории мажора и минора представляют собою закономерные ощущения музыкального специфически порядка, возникающие в нашем ощущении, в музыкальном мышлении под воздействием первичных структурных закономерностей. Будучи непосредственно связана с кругом первичных музыкальных ощущений, проблема мажора и минора есть проблема динамизма музыкального изложения, его выразительности, а в конечном счете и содержания музыкальных произведений. Однако, надо оговориться, что вся эта проблема несводима только к проблеме мажора и минора. Последняя говорит только о первичных эстетических закономерностях. Лад, как таковой, является носителем определенных эстетических норм только на относительно невысоких ступенях развития музыкального искусства. Ниже я отмечу в главе «Проблема лада», что в музыке древних греков эти нормы соотносились именно к ладовым формулам, минуя вопросы музыкальной фактуры. Основное восприятие мажорных и минорных окрасок в сумме воздействия всего материала музыкального произведения может быть снято более сложными взаимодействиями фактурного порядка: ритмом, метром, агогикой и т. п. Поэтому есть сколько угодно бодрых пьес, написанных в миноре, и, например, похоронные марши, написанные в мажоре. Ибо здесь мы можем говорить только о п е р в и ч н ы х ощущениях, безотказно действующих во «внефактурном» плане, а в фактурном плане столь же неизбежно проявляющихся в музыкальном мышлении при прочих равных условиях. Вот почему именно на прошедших стадиях развития музыкального искусства — в особенности же в Средние века — возникали учения об эмоциональной стороне ладов. Именно тогда были склонны соотносить с этой их стороной все закономерности музыкального искусства.

Должен подчеркнуть, что наше мышление, наше восприятие либо способно отражать эти основные мажоро-минорные закономерности с той или иной степенью силы, либо неспособно отражать их вовсе. Это так же, как и вопросы тяготений, связано с музыкальностью или немзыкальностью субъекта. Прекрасное высказывание К. Маркса, притом редчайшее — о музыке, может иллюстрировать данное положение: «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха прекраснейшая музыка не имеет н и к а к о г о смысла, она для него не есть предмет, потому что моим предметом может быть только утверждение одной из моих существенных сил, и, следовательно, предмет может существовать для меня только так, как существует для себя, в качестве субъективной способности, моя существенная сила» (Соч., т. III, стр. 627). Мыслимым случаем может быть просто неверное и незаконное отражение этих сторон музыки в ощущениях. Для немзыкального человека мажоро-минорные напряжения не существуют вовсе, музыкальным улавливаются безотказно. И в голове мало-мальски музыкального человека, любящего музыку и чувствующего ее, данные первичные закономерности отразятся прежде всего в различении им мажора и минора, как неких

противостоящих друг другу категорий. Их индивидуальное восприятие не будет обязательно таким, каким обладает автор труда или отдельный его читатель: минор не обязательно будет восприниматься как носитель «печали», а мажор «веселья», не обязательно должно возникать представление о «просветленности» мажора и «отускленности» минора. Но представление о противоположности мажора и минора для музыкального человека неизбежно. Насколько не имеют всеобщности выработанные в Европе эстетические оценки этих категорий, свидетельствует тот факт, что киргизские лады типа нашего минора не воспринимаются киргизскими или татарскими музыкантами, как лады «печальные».

Должен отметить, что традиционная теория, т.-е. общечеловеческая теория музыки, шла верным путем, отслаивая свои нормы мажора и минора. Но зафиксированные ею частности отражают определенную стадию развития науки, не вышедшей еще из периода накопления наблюдений и попыток их систематизации. Поэтому-то они и излагались в виде догм.

Действие вскрытых здесь закономерностей не ограничивается периодом классического или романтического стиля в музыке. Поскольку прочие стили развиваются из вторичных элементов системы (как я покажу в спец. главах), то музыка не теряет еще музыкальных звуков в собственном смысле этого слова, а мажорное либо минорное качество **п р и с у щ е** всякому музыкальному звуку. В столь же обязательной мере это относится и к музыке народов земного шара, которая развивается повсюду по законам развития периодической тональной системы (хотя бы частные случаи темпераций и давали кажущееся несходство акустической величины интервалов по сравнению с теми, которые образуются в пределах квинтовой цепи). Даже и в системах, содержащих элементы «наслоений» (с точки зрения 12-звучной системы), действие этих закономерностей не снимается. Всякое развитие диезной стороны системы приводит к возникновению новых мажорных элементов, а бемольной — минорных. Мажора и минора нет там, где исчезают признаки тональной системы, — там, где музыка перестает быть музыкой.

Тональная система, таким образом, познается, как единство мажора и минора, являющихся в этом единстве полярными противоположностями. Вопреки воззрениям предыдущего этапа развития теории, которая фетишизировала найденные ею «нормы», считая что к этим нормам сводится сущность данных категорий, — мажор и минор не «о б ъ е д и н я ю т с я» в систему, а являются присущим ей качеством. Это качество является изначальным даже в первом квартовом скачке, где уже в эмбриональном состоянии они находятся, появляясь исторически синхронно появлению этого зерна развития тональной системы. В процессе ее развития эти качества только умножаются количественно, **в ы д е л я я с ь** из тональной системы во всех случаях музицирования. Развитие системы есть в то же время развитие мажора и минора.

В полюсах первоначального единства квартового комплекса тонов (который остается, как след зарождения системы в ее центре, в виде тоники и доминанты), — должны с течением времени концентрироваться, в силу его сущности, категории положительного и отрицательного начала в музыкальном искусстве. Действительно, во всей теории XVIII—XIX вв. тоника категорически считается носителем абсолютно положительного начала, а доминанта — отрицательного. Но и происхождение понятий мажора и минора оказалось бы немислимым вне порождающего их **н е к о е г о** единства, ибо эти понятия обладают всеми признаками полярности, а именно нераздельностью наряду с абсолютной противоположностью. Ибо так же нельзя понять мажор без минора, как нельзя понять слово «правый», если при этом не дано понятия «левый». Но в то же время правая сторона, например, может мыслиться и раздельно. Этим неким отправным единством и является первоначальное единство тонов квартового комплекса, модифицирующихся в музыке в единство тоники и доминанты. Таким образом, неизбежно происходит доселе укрытое от теоретической мысли генетическое совпадение одного из первоэлементов мажора либо минора — либо с тоникой, либо с доминантой. Тоника со всем прилежащим к ней бемольным отрезком системы представляет шкалу минорных элементов системы, а доминанта с соответствующим комплексом диезных тонов — шкалу мажорных элементов системы.

Концепция дифференциации мажорных и минорных элементов системы проли-

вает свет на вопрос, почему и каким образом были избраны в качестве норм мажора и минора именно формы их тонических трезвучий.

Квинтовый остов тонического трезвучия состоит из уравновешенных звуков системы. В качестве нормы мажора и минора должно было быть избранным среднее мажорное и среднее минорное напряжение. Тоника и доминанта, поскольку отбор производился эмпирически, не могли учитываться в связи с неуловимостью их напряжений, и избранным в результате длительного процесса эволюции оказалось среднее равнодействующее напряжение мажора и минора порядка четырех единиц, что ясно из того, что это напряжение является средним арифметическим из явно ощущаемых эмпирически напряжений.

Так с неизбежностью возникли в качестве норм мажора и минора тонические трезвучия. Точнее будет сказать, что именно **з в у к т е р ц и и** тонического трезвучия является этой нормой в **м у з ы к е**, развивающейся в полной тональной системе.

На примере этой основной для категорий мажора и минора нормы становится особо разительной недостаточность понимания сущности этих категорий в теории музыки. Эта норма, несомненно, «представляет» в музыке «от имени» этих категорий, однако даже в чисто умозрительном плане она является результатом взаимодействий напряжений звуков системы, возникая в качестве среднего напряжения из всех существующих. Пока мы только логически приходим к пониманию того, что эта норма является итогом взаимодействия напряжений, — следовательно, итогом длительного процесса развития музыкального искусства. Действительно, при рассмотрении этого процесса мы убедимся в том, что кристаллизация этой нормы была неизбежной. Но в то же время эта нормативность терции тонического трезвучия оказывается необычайно «коварной»: ее яркость и обусловила, в связи с ощущаемой для каждого музыкального мышления непререкаемостью, абсолютно некритический подход к ней. Действительно, два положения ярко определились в теории. Либо искали эту терцию как простую «данность» природы, находя ее в «природе звучащего тела» (цену этого мы уже знаем). Либо не задумывались над ее происхождением. Но таким образом она считалась «изначальной», и теоретическое изучение начиналось только с момента появления этих норм в мировом процессе, что и привело к игнорированию всего громаднейшего периода развития искусства до появления этих норм. Они обладали свойствами прокрустова ложа в том отношении, что необычайное многообразие дифференцированных проявлений мажора и минора было сведено только к нивелировочным их представителям, к некоему безликому среднему напряжению (его даже подчас и не ощущали, объявляя терцию ненапряженным «устоем»). Таким образом оперирование этими категориями с их сверхвыразительностью осталось в удел только «ощути» интуиции. Не будучи осознаны и сформулированы, эти важнейшие явления не сделались предметом поступательного и преемственного развития, что во многом обусловило явления декаданса в музыкальном искусстве современности с его неизбежными спутниками — эпигонством и эклектизмом в творчестве, при полной беспомощности теории и критики в объективном определении степеней ценности явлений современного музыкального искусства.

Зерно объективной истины все же в подходе к оценке нормативности терции тонического трезвучия в теориях, не порывавших связи с традиционными представлениями, было: норма, действительно, оказалась нормой, но круг неосознанных явлений оказался не только необычайно широким, но и всепоглощающим по отношению к проявлениям категории музыкального, ибо музыкальное мажорно или минорно; вне этих категорий невозможно произнести ни одного музыкального звука. Этого круга явлений теория до сих пор «не заметила».

## ГЛАВА 9

# УЧЕНИЕ О СКРЫТОЙ ГАРМОНИИ

Рассмотрим здесь вопрос о том, какие явления должны возникать в музыкальном восприятии при созвучании различным образом «окрашенных» музыкальных звуков. Здесь мы говорим о единовременном созвучании, а также последовательном — поскольку второй звук (или несколько звуков) вступают в то время, когда в восприятии остается еще достаточный и неизгладившийся след от прозвучавшего только что звука (или нескольких звуков).

Совершенно ясно, что созвучание только мажорных или только минорных звуков способно лишь усилить восприятие мажорности либо минорности и содействует интенсификации соответствующих окрасок.

Что же должно происходить при одновременном созвучании мажорного и минорного звука? Поведем наше рассуждение применительно к созвучанию двух звуков равных напряжений — мажорного и минорного. Ясно, что одновременное созвучание таких звуков и мажорно, и минорно в одно и то же время. Но оно в то же время и не мажорно, и не минорно, ибо восприятие не может раздвоиться в ощущении единого по существу звучания. Действительно, в силу природы мажора и минора, такое созвучание представляет временное единство элементов, находящихся в постоянной борьбе по с а м о й с в о е й п р и р о д е. Таким образом, окраски этих двух звуков в музыкальном восприятии должны слиться («смешаться» — было бы неправильно сказать), но не исчезнуть. Порождается, следовательно, нечто новое. Как мы его должны характеризовать и как разобраться в сущности происходящего процесса, который прежде всего характеризуется как борьба противоположно направленных напряжений?

Для этого мы вновь должны обратиться к понятию динамиса у древних греков и к пониманию ими термина «гармония». Последнее понятие означало соразмерность частей, входящих в состав целого. Однако, греки не знали гармонии в нашем смысле слова, как единовременного созвучания звуков и «интервального» благозвучия. Мы ныне требуем единовременного созвучания, чтобы иметь возможность говорить о г а р м о н и и. Греки не могли ничего подобного разуметь в этом понятии, главным была соразмерность. Под соразмерностью может подразумеваться только равная мера разных частей, входящих в состав целого. В применении к музыкальным звукам здесь могла подразумеваться только соразмерность динамисов. При нашем раскрытии этого понятия, при вскрытии его измеримости, при определении различий в тяготениях по их направленности мы именно видим, в чем могла состоять разница между теми или иными динамисами и в чем могло заключаться их равенство. Различие состоит в различной направленности тяготений, а равенство образуется у звуков с одинаковыми коэффициентами альфных и бетных напряжений. Таким образом, надо полагать, что у греков гармонию составляли два динамиса, равных по напряжениям и различных именно по различной своей направленности. Но это именно и соответствует рассматриваемому нами созвучанию мажорного и минорного звука равных степеней интенсивности. Мы вправе назвать их слияние гармоничным; иначе говоря, созвучание двух звуков с равными бетным и альфным коэффициентом рождает г а р м о н и ю. Но это — гармония не в теперешнем обычном пока в европейской теории музыки понимании, а в возрождаемой на новой основе гармонической концепции древних греков. Эта гармония никак не относится к ясно осязаемому «на глаз» интервальному составу. Она н е я в н а. Действительно, интервальный принцип здесь не при чем. Например, гармоничным с этой точки

зрения является созвучание двух звуков с коэффициентом 4, т.-е. звуков *e* и *es* в *C-dur*'е, с интервальной точки зрения «диссонанс». Но недаром, повидимому, этот «диссонанс» прочно входит в творческую практику композиторов последнего времени в виде мажорной и минорной терции в тонических трезвучиях одновременно. Здесь гармония, как я сказал, не обнаруживает себя явно, она является гармонией скрытой, но, тем не менее, безотказно действующей — и, действительно, более сильной, чем явная, ибо сила ее коренится в природе вещей, в природе тональной системы. Восстанавливая концепцию древних греков, мы именно у выдающихся мыслителей этого народа находим мысли, целиком философски подтверждающие данные открытия и абсолютно раскрывающие свой смысл в применении к музыке.

В своих гениальных фрагментах Гераклит Темный утверждает, что «из различных рождается прекраснейшая гармония». Именно этот мыслитель представлял себе гармонию, как б о р ь б у п р о т и в о п о л о ж н о н а п р а в л е н н ы х н а п р я ж е н и й. Именно он, устанавливая происхождение гармонии из противоположностей, сказал, что «скрытая гармония сильнее явной». В музыке скрытая гармония, рождающаяся под покровом явной из соединения, слияния, сплавления одинаковых мажорных и минорных напряжений, оказывает решающее воздействие при выборе средств на интуитивное музыкальное мышление композитора.

Действительно, возьмем такой, казалось бы, простой интервал, как малая терция. Как *d-f* этот интервал состоит из двух звуков равной альфной и бетной напряженности и, таким образом, идеально гармоничен. Вспомним, какую он играет роль хотя бы в теме пятой симфонии Бетховена. «Та же» малая терция как *fis-a* чрезвычайно мажорна, порядка  $9\alpha$ . «Та же» малая терция как *f-as* очень минорна, порядка  $7\beta$ , — ибо первая из них состоит из двух мажорных звуков, вторая — из двух минорных и т. д. На «глаз» — как малые терции — эти интервалы, как гармонии явные, идентичны, но по гармонии музыкальной, скрытой, тайной они не адекватны.

Если звучат два звука, из которых один сильнее другого, — либо мажорный сильнее минорного, либо наоборот, — что произойдет тогда? Ясно, что, если более слабый звук в процессе слияния сплавится в единство нацело, то у более сильного звука излишек напряжения не подвергнется сплавлению и должен высвободиться. Таким образом, наряду с появившейся скрытой гармонией остается непогашенный остаток более сильного звука, который оказывает прямое мажорное либо минорное воздействие. Это будет иметь свое значение и при одновременном созвучании большого количества звуков. Количество сплавившихся коэффициентов составляет в е с о м о с т ь скрытой гармонии. Таково протекание этих процессов восприятия в общих чертах. Но поскольку мы придали этим категориям измеримость — мы можем совершенно точно показать протекание этих процессов, учесть их со скрупулезной точностью.

Точный метод фиксации этих процессов заключается в следующем. Напряжения двух звуков гармонии сопоставляются. Равное количество разных коэффициентов выводится за скобки и принимается равным скрытой гармонии (на письме мы обозначаем процесс при помощи плюсования). Остающееся от более сильного звука напряжение, после выведения за скобки погашенной части, представляет собою высвободившийся остаток. Для обозначения скрытой гармонии нами введен греческий термин  $\alpha\rho$  (сокращение от слова « $\alpha\rho\mu\omicron\nu\alpha$ » — гармония). Цифра при  $\alpha\rho$  обозначает количество сплавленных коэффициентов, представляя собой весомость гармонии. Эту цифру мы назовем показателем весомости. Высвободившееся избыточное напряжение приплюсовывается к показателю скрытой гармонии.

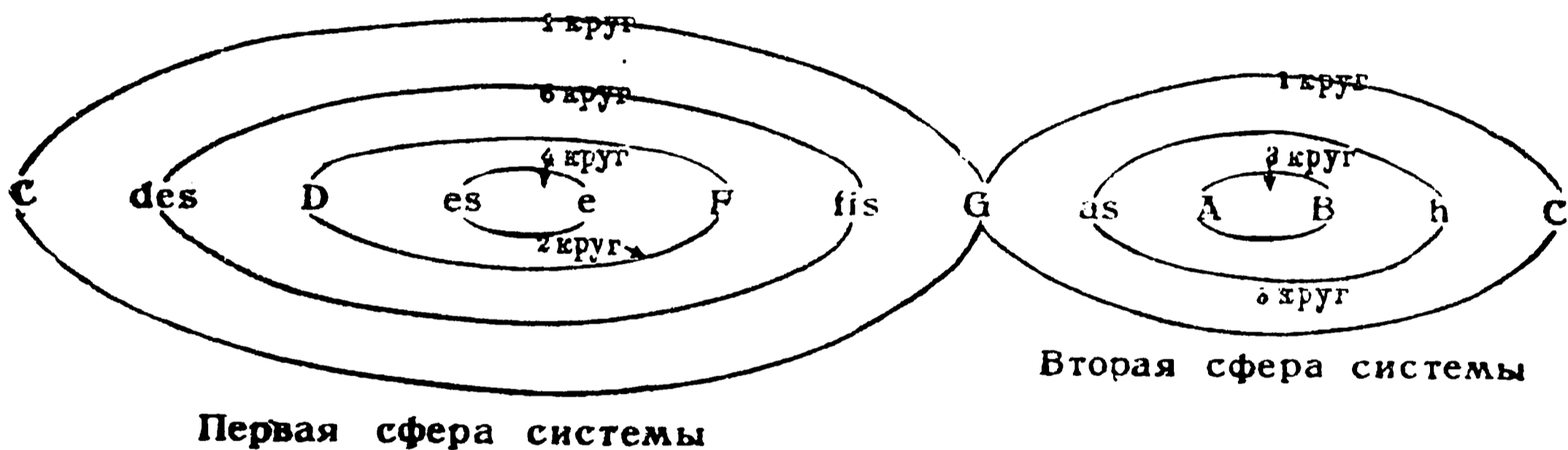
Возьмем для примера простейший случай в системе «С» интервал *d-as* в данных измерителях напомним как  $2\alpha + 5\beta$ . Двойка выводится за скобки, представляя собою два нацело сплавившихся коэффициента мажора и минора, что мы обозначаем как  $\alpha\rho_2$ . У звука *as* остается не сплавившихся  $3\beta$  — так называемое высвобождающееся напряжение. Результат процесса предстанет перед нами как  $\alpha\rho_2 + 3\beta$ . Легко представить себе этот процесс при взаимодействии сколь угодно большого количества звуков.

Рассмотрим теперь систему с точки зрения противостояния одинаковых по коэффициенту элементов.

Должен предпослать следующее замечание. Коэффициент напряжения мы должны рассматривать так же, как коэффициент в ы р а з и т е л ь н о с т и. Иначе

говоря, чем более напряжен тот или иной звук — тем более он пригоден быть компонентом выразительной интонации. Таким образом, ясно, что возрастание выразительности музыки, как таковой, являясь процессом историческим, не может не быть связанным с постепенным появлением звуков, начиная от менее напряженных — к более напряженным. Следовательно, порядок возрастания коэффициентов является историческим порядком возникновения компонентов системы. Вне зависимости от того, правильно ли выражены напряжения в абсолютных цифрах, — эти цифры, как порядковые категории, безусловны. Здесь, таким образом, концепция скрытой гармонии позволяет нам усматривать в противостоящих друг другу первоэлементах системы с одинаковыми коэффициентами, сплавлиющихся последовательно в показатели весомости от одного до шести, к р у г и р а з в и т и я тональной системы в историческом плане. Каждый из этих кругов, таким образом, вполне характеристичен, и основное значение в музыке звуков того или иного круга обратно пропорционально величине коэффициента. Следовательно, основное значение в практике искусства должны иметь, например, звуки с коэффициентом 1, которые, в действительности, и являются таковыми, представляя собою тонику и доминанту системы и всякого образующегося в ее пределах лада.

Хотя мы и рассматриваем эти вопросы в дальнейших главах, — однако, рассмотрим здесь бегло противостояние этих элементов в системе и уясним себе, какое они имели общее значение в выработке норм мирового музыкального искусства, оказывая по мере своего возникновения решающее влияние на процессы музыкального мышления. Приведу систему с обозначенными кругами (см. чертеж № 8).



Чертеж 8

$1\beta$ — $1\alpha$  — центральная квинта (кварта) системы. Носитель гармоничности во всех известных теориях, древне-греческой, арабской, средневековой. Это обусловлено тем, что данный круг появляется ранее других и поэтому осознается первым. Роль этих звуков, как тоники и доминанты, общеизвестна.

$2\alpha$ — $2\beta$  — малая терция. Комплекс звуков первых двух кругов — основа возникновения квартовых тоник русской, грузинской и др. нар. музыки. Это в то же время и звукоряд древнейшей лиры Орфея.

$3\alpha$ — $3\beta$ . Малая секунда. Должен отметить, что гармоническим представителем трех кругов развития будет септаккорд  $b-d-f-a$ , который является архаической формой, предшествующей вводному уменьшенному септаккорду. Он абсолютно гармоничен с весомостью порядка пяти ( $3\beta + 2\alpha + 2\beta + 3\alpha = a_{p_5}$ ). Звуки двух кругов развития с прибавлением попеременно то альфного, то бетного представляют основные формы пентатоники.

$4\beta$ — $4\alpha$ . Увеличенная прима. Как я говорил, основа возникновения гармоничных мажоро-минорных тоник современной музыки. Весь комплекс звуков четырех кругов  $c-d-es-e-f-g-a-b-c$ , — представляет собою встречающийся в развитой народной музыке восьмизвучный лад с переменной терцией трезвучия и с натуральным вводным тоном.

$5\beta$ — $5\alpha$ . Увеличенная секунда. Эти звуки являются основой гармоничнейшего уменьшенного септаккорда на седьмой ступени  $h-d-f-as$ . Его показатель весомости равен семи ( $5\alpha + 2\alpha + 2\beta + 5\beta = a_{p_7}$ ). Сам по себе этот интервал представляется наиболее характеристичным в так называемых гармонических ладах — мажоре и миноре.

Весь комплекс пяти кругов, это — звуковой состав так называемой «десятитонной системы» Геварта.

6 $\beta$ —6 $\alpha$ . Увеличенная терция, замыкающая систему. Ныне вскрывается, как наиболее напряженный интервал. Ранее отбрасывался теорией, ибо его «можно спутать с квартой».

Сказанного пока достаточно, чтобы пока еще, правда—не с полной, но все же с достаточной ясностью, представить себе общую перспективу развития системы.

Это все касалось интервалов и гармонических комплексов. Но необходимо с этой точки зрения рассмотреть и те звуковые нормы, которые отслоились в искусстве. Я говорю здесь о трезвучиях. (Это же можно распространить далее и на область септаккордов и более сложных звуко сочетаний).

Возьмем трезвучия большие и аналогичные им по «конструкции» сочетания (ложные трезвучия), образующиеся в системе:

*d-fis-a* — мажорное трезвучие, состоящее из  $2\alpha + 6\alpha + 3\alpha = 11\alpha$ ; *g-h-d* — мажорное трезвучие:  $1\alpha + 5\alpha + 2\alpha = 8\alpha$ ; *c-e-g* — мажорное трезвучие с образующейся минимальной весомостью, состоящее из  $1\beta + 4\alpha + 1\beta = a\rho_1 + 4\alpha$ . Далее идет гармоническое трезвучие *f-a-c*, состоящее из  $2\beta + 3\alpha + 1\beta = a\rho_3$ . Далее возникает трезвучие с небольшой гармонической весомостью порядка двух: *b-d-f*,  $3\beta + 2\alpha + 2\beta = a\rho_2 + 3\beta$ , но по существу минорное в связи с высвобождением трех бета. Затем идет более минорное трезвучие с самой незначительной гармонической весомостью *es-g-b*  $= 4\beta + 1\alpha + 3\beta = a\rho_1 + 6\beta$ . Далее идут два чисто минорных трезвучия: *as-c-es*,  $5\beta + 1\beta + 4\beta = 10\beta$  и *des-f-as*,  $6\beta + 2\beta + 5\beta = 13\beta$ . Как мы видим, это все или ярко мажорные или ярко минорные трезвучия, а также смешанные, где показатель весомости очень незначителен (только 2 и 1). Здесь всего одно лишь гармоническое трезвучие, но тоже с показателем ниже средней черты, равным трем. Область ложных трезвучий дает уже более высокие показатели весомости, что определило их меньшую употребительность — и только спорадическую в позднейшее время в связи с их насыщенностью и «беспокойностью», не вязавшейся с поисками «гармонического благозвучия». Да к тому же надо сказать, что они обычно заменялись трезвучиями простой формы с ангармоническим замещением тонов, отступающих от терцовой конструкции. Только композиторы с очень ярким чувством лада прибегали к употреблению этих звуко сочетаний в их подлинной форме. Назовем, например, прием, употребленный Сергеем Прокофьевым в 1-й части сюиты «Александр Невский», где он строит на терции системы «C», т.-е. на звуке *e* в басу аккорд как бы доминантовой формы *a-moll'* я, но пишет его как *e-as-h-d*, а отнюдь не как *e-gis-h-d*, вследствие чего тональность «C» не покидается ни на один момент. Встречные движения: баса по ступеням *e-f-g* и интонации *as-g* в верхнем голосе приводят к доминанте системы «C». Знаменит прием использования Вагнером ложного «малого» трезвучия типа *as-h-es* в лейтмотиве судьбы в тетралогии «Кольцо Нибелунгов». Но, повторяю, такие откровения в литературе редки. Итак, четыре «ложных» трезвучия таковы: *fis-b-des*  $= 6\alpha + 3\beta + 6\beta = a\rho_6 + 3\beta$ . Далее *h-es-fis*,  $5\alpha + 4\beta + 6\alpha = a\rho_4 + 7\alpha$ , следующее: *e-as-h*,  $4\alpha + 5\beta + 5\alpha = a\rho_5 + 4\alpha$ . Наконец, последнее: *a-des-e*,  $3\alpha + 6\beta + 4\alpha = a\rho_6 + 1\alpha$ .

Рассмотрим малые трезвучия. Здесь мы найдем 12 антиподов по скрытой гармонии рассмотренным большим трезвучиям. Не будем для сокращения изложения выписывать показателей. Мажорные трезвучия: *h-d-fis*, *e-g-h*. Гармоническое трезвучие *g-b-d*. Смешанные трезвучия с небольшим показателем гармонической весомости: *a-c-e*, *d-f-a*, *c-es-g*. Минорные трезвучия *f-as-c*, *b-des-f*, смешанные трезвучия с большим показателем весомости — «ложные трезвучия»: *es-fis-b*, *as-h-es*, *des-e-as*, *fis-c-des*.

С несомненностью устанавливаются «колористические» свойства любых гармоний во внеинтервальном, внеритмическом — проще говоря — во внефактурном плане. Привлекая фактуру, композитор может усиливать эти природные свойства гармоний. Именно эти присущие данным гармониям конститутивные признаки обусловили большую употребимость одних, меньшую — других. Они же обусловили типические последования гармоний в каденциях в классическом стиле, как мы это ниже покажем. Да и не только в каденциях, но и в отдельных последованиях во всяком изложении. Именно эти присущие гармониям свойства оказали мощное воздействие на музыкальное мышление в отобрании последним тех или иных вы-

разительных средств как в качестве художественного материала в отдельных случаях, так и в массовом применении средств, приведших к отбору нормативных формул, наиболее типических в силу своей органичности, в силу логики последования, зиждущейся на невыразимой до сих пор словами музыкальности своей природы, своего воплощения в звучании. Например, конечно же, из трех малых трезвучий семизвучного мажора должно было более других употребляться трезвучие второй ступени, как наиболее гармоничное  $ap_2 + 3a$ . Менее употребимым должно было оказаться трезвучие третьей ступени в связи со своей, я сказал бы, «крикливостью», оно содержит 10 коэффициентов одностороннего мажорного напряжения. В крупном плане надо отметить, что я уже говорил в «Основах», что «крикливость» подобных звуко сочетаний может быть музыкально ослабляема не только путем выпускания особо напряженных звуков для понижения суммы односторонне действующих коэффициентов, но ослабляется она и при помощи добавления в гармонию звуков противоположной стороны, приводящих к погашению этой «крикливости» путем сплавления излишних коэффициентов в повышенный показатель гармонической весомости. Такой прием приводит к смягчению гармонического эффекта наряду с приданием гармонии насыщенности. Значение скрытой гармонии в вопросах удвоения звуков мы осветим в отдельном параграфе.

Должен отметить, что в связи с открытием скрытой гармонии несомненно лишается своей гегемонии принцип интервальной «вертикали», как конструктивно понимаемой гармонии. В связи с этим детерминирован уход музыкального мышления современности в сторону «линеаризма», но отнюдь не в западно-урбанистическом понимании этого термина, как «игры» и сочетания выхолощенных атональных линий. Полное музыкально-ладовое осмысление каждой линии является основным принципом, при котором музыкальное мышление останется в пределах художественности изложения. Вертикализм нужен лишь в смысле создания между данными линиями тех свободных акустических пространств, при которых остается гарантированной четкость восприятия каждого звука. Но принцип оценки звучащих масс по явно гармонической конструкции, по интервальному строению, если придавать интервалам только порядковые значения (терции, кварты и т. п.), в музыке должен отживать, поскольку найдены не «глазные» и пр. ассоциативные измерители, а чисто музыкальные, из природы языка музыки вытекающие.

Остановлюсь кратко на вопросе о том, имеет ли какое-нибудь значение (точнее — может ли иметь) вопрос именно данного измерения напряжений в их абсолютных значениях. Отвечаю — не имеет. Важна лишь градация их по степени интенсивности, но отнюдь не вопрос о величине ступеней этой градации. Если напряжения двух звуков данного круга развития одинаковы (что при всех условиях является законом), то решительно безразлично, в каких абсолютных цифрах выражено это напряжение, ибо оно сплавляется без остатка, каким бы оно по абсолютной величине ни было. Если при этом один из звуков более напряжен, то излишек напряжения высвобождается, в каких бы абсолютных цифрах он ни выражался. В восприятии при слушании музыки, при ее сочинении не происходит никакой цифровой работы, но совершается процесс интуитивного сравнительного различения дифференциации напряжений. Наша концепция стоит над восприятием, определяя в точных измерениях его градации и идя здесь гораздо глубже голого эмпиризма, которому не дано многого непосредственно ощутить. Но зато мы и можем вывести все законы в этой области, которые не были уловимы и определимы до тех пор, пока на помощь восприятию не было, наконец, мобилизовано мышление. Значение **п о р я д к о в о е** сравнительное сохраняется для самого грубого **м у з ы к а л ь н о г о** восприятия.

В заключение главы покажем, какое воздействие оказали эти закономерности на выработку наиболее стандартизированных формул гармонического музыкального мышления. Многие из этих главнейших формул подчиняются законам либо полного сплавления напряжений, либо же развиваются вокруг нормативных мажоро-минорных напряжений системы порядка  $4a$  и  $4\beta$ . Если септаккорд седьмой ступени гармоничен, то два других уменьшенных септаккорда системы — на 4 в. ступени и 3 ступени имеют высвобождающееся напряжение порядка четырех единиц:  $fis-a-c-es = 6a + 3a + 1\beta + 4\beta = ap_5 + 4a$ ;  $e-g-b-des = 4a + 1a + 3\beta + 6\beta = ap_5 + 4\beta$ . Но особенный интерес приобретают формулы каденций.

Последование субдоминанты, доминанты и тоники в виде трезвучий пред-

ставляет собою последование 1) гармонического аккорда при показателе порядка трех, затем 2) идет доминантовое трезвучие с показателем  $8\alpha$ . Прозвучало два аккорда. Общая сумма звучания по высвободившемуся напряжению  $= 8\alpha$ . На каждый из 2 звучащих аккордов приходится  $4\alpha$ . В итоге в каденции и возникает мажорное тоническое трезвучие с высвобожденным напряжением  $=$  именно  $4\alpha$ . Показатель весомости 3 не делится нацело, в кадансовом итоге все же около половины этого напряжения ( $\alpha\rho_1$ ). Формула:  $\frac{\alpha\rho_3 + 8\alpha}{2} \cong \alpha\rho_1 + 4\alpha$ .

Необычайно интересны септаккордовые сопоставления в мажоре и миноре. В мажоре субдоминантовый септаккорд имеет динамизм:  $d=2\alpha, f=2\beta, a=3\alpha, c=1\beta$ , — общий показатель  $\alpha\rho_3 + 2\alpha$ . Общий показатель доминантаккорда  $\alpha\rho_2 + 6\alpha$ . Сплавляется нацело 8 единиц высвободившегося альфного напряжения. Итог от деления на 2 равен  $4\alpha$  — мажорной терции (показатель весомости итоговый несколько меньше, но лежит за пределами эмпирического ощущения). В миноре же скрытые гармонии субдоминантаккорда  $d-f-as-c$  ( $\alpha\rho_2 + 6\beta$ ) и доминантаккорда ( $\alpha\rho_2 + 6\alpha$ ) сплавляются нацело, и, таким образом, одинаково возможен каданс в виде мажорного и в виде минорного трезвучия. Это, безусловно, содействовало внедрению в практику преподавания гармонического мажора с данной последовательностью кадансовых аккордов. То же сплавление скрытых гармоний нацело происходит у минорного субдоминантового трезвучия (общий показатель  $= 8\beta$ ) и доминантового трезвучия (тот же показатель  $= 8\alpha$ ). Таким образом, здесь во всем решающей явилась безусловно главная в этом процессе скрытая гармония, без вскрытия которой какие бы то ни было попытки связно объяснить эти формулы с музыкальной точки зрения являлись в принципе бесплодными.

Этим не ограничивается огромная область явлений скрытой гармонии. Отмечу, например, что нормативное напряжение терции тонического трезвучия может быть в художественном плане противопоставлено всей противоположной шкале реально данных оттенков. Действительно, ведь среднее напряжение этих оттенков должно, в конечном счете, конкретизироваться в соответствующем тоническом трезвучии. Так, в последних тактах коды 4-й части 7-й симфонии Шостаковича дана вся шкала минорных оттенков; этот массив «прорезается» фанфарами мажорного трезвучия. Невзирая на то, что здесь «очень много» минорных напряжений, а мажорных всего «одно», однако в художественном отношении тут происходит противостояние среднего минорного напряжения (как слуховой итог) среднему же мажорному, реально данному, что и приводит к гармоничному в принципе завершению произведения.

Многие гармонии избираются в силу высвобождения в них нормативного напряжения; таковы, например, ум. септаккорды на 3-й и 4-й повышенной ступенях системы. Новейшие композиторы часто интуитивно избирают подобные гармонии из числа других возможных неопределенного конструктивного состава. Такое явление отметим в главе 39 при рассмотрении «Весны Священной» Стравинского.

Таково же значение скрытой гармонии в ладовых формациях, где мы встретим, например, в основном минорные лады с мажорным тоническим трезвучием, и наоборот, поскольку напряжение этой терции подавляется избытком напряжений противоположной стороны в прочих звуках лада.

Скрытая гармония сильнее явной, но не отменяет ее вовсе и не подавляет ее. Мы относим интервальные моменты к явным гармониям. Именно в связи с особой силой напряженности различных интервалов, которая при явном их оформлении зависит от соотносительной напряженности их звуков, — одна и та же скрытая гармония не создает музыкальной адекватности: это ясно, например, из того, что скрытым напряжением порядка семи альфа в системе  $C$  обладают такие принципиально разные интервалы, как м. терция  $h-d$ , квинта  $a-e$ , м. секунда  $fis-g$ . Следовательно, важны еще и относительные напряжения в звукокомплексах. Интервальные координаты рассматриваем далее.

## СИСТЕМА ИНТЕРВАЛЬНЫХ КООРДИНАЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ

Взаимодействия звуков системы несводимы только к их порядковым сочетаниям. В нашем музыкальном мышлении совершаются постоянно процессы, воспроизводящие, если можно так выразиться, его историю. Мы говорим тут о том, что от оценки единичных музыкальных звуков с несколько большим трудом мышление переходит к их попарной оценке (интервалы), с еще большим затруднением оно оценивает тройные, далее четверные и т. д. звуко сочетания. В этом сказывается наша способность к постепенному осознанию количественных, прежде всего, взаимодействий. Вся история человеческого, хотя бы математического, мышления показывает, что человек очень долго приходил к выделению единицы из множества, что столь же долгим было выделение числа два, что на этой стадии развития мышления задерживалось очень долгие периоды (остатки этого периода — в виде «двойственного числа» в склонениях), что выделение числа три — это был огромный культурный скачок. К этому мы еще возвратимся. Наблюдения над психикой дикарей, наблюдения над обучением счету детей прекрасно вскрывают эти особенности развития мышления. Способность к выделению прежде всего наименьших количеств соединений различных элементов целого (в данном случае — музыкальных звуков системы) присуща человеческому мышлению. Отсюда именно идет столь большое значение интервалов для музыкального мышления, ибо прежде всего, за освоением отдельных звуков, музыкальное, в частности гармоническое, мышление развивается по линии освоения интервальных, т.-е. попарных координаций, и его основа всегда покоится на осознании именно интервальных взаимодействий прежде всего и главным образом. Это было законом в многоголосном контрапункте.

Фактически «порядковый» счет предоставляет в распоряжение музыкального мышления только семь порядковых названий интервалов (от примы до септимы включительно), прочие более высокие порядковые обозначения мыслятся как производные от основных (октава, нона и т. д.).

Если мышление представляет, что сущность интервалов сводится к их порядковым обозначениям (а это — общераспространенный в современной теории взгляд), то оно, в действительности, в свою очередь, сводится к элементарному арифметическому мышлению в его зачаточном состоянии. Вопрос же собственно музыкального мышления в области интервалов заключается в оценках музыкальной сущности интервалов с точки зрения взаимодействия их напряжений, что в пределах системы вводит в орбиту музыкального мышления отнюдь не семь выхолощенных безликих арифметических соотношений (различаемых в некоторых случаях опять - таки по величине — в данном случае акустической, соотносимой с измерениями «меньше» и «больше», т.-е. к названиям при интервалах: «малый», «большой» и т. п.). Музыкальное мышление в простейшей, в сущности, интервальной области имеет дело, не считая унисонов и октав, с шестьюдесятью шестью вполне закономерно образующимися музыкальными категориями - интервалами различного звукового состава, каждый из которых строго индивидуален и неповторим по своему динамизму (кроме того, 66 обращений этих интервалов, из которых большинство имеет обратный динамический смысл). Романтическая музыка с ее 15 звуками в пределах системы (см. выше об орфографии хроматической гаммы, а ниже — главу о стадиях развитии музыки на стр. 104) имеет 105 таких координаций и столько же обращений.

В очень сжатом виде изложим здесь учение об интервалах в его наиболее ответственных звеньях. Начало этому учению положено нами в «Основах».

Приходится от некоторых теоретиков слышать недоумения по поводу того, что, мол, теории интервалов не может существовать, ибо имеется всего 7 интервалов; какую же здесь «сочинять» теорию, если здесь безо всякой теории все ясно. Секунда есть секунда, а терция есть терция и т. д. К сожалению, этого взгляда придерживаются все те теоретики, музыкальное мышление которых в принципе не выходит за пределы норм «строгого стиля», являющегося к нашему времени анахронизмом и мышление в пределах которого обеднено до средневековых пределов.

Надо предпослать систематическим замечаниям еще одно замечание. За недостатком места мы не будем рассматривать здесь обращений интервалов, беря каждую их группу в акустически меньших расстояниях (не септиму, а секунду, не сексту, а терцию, и т. д.). Но помимо кинематизма (см. главу 13) обращения обладают тем свойством, что перенесение звука интервала вверх превращает интервал с центростремительными тяготениями (например, ум. кварта *h-es*) в интервал с тяготениями центробежными (в ув. квинту *es-h*) — и обратно.

Интервала унисона не рассматриваем, ибо в музыкальном мышлении эта координата является повторением той же категории.

Следующий интервал кварта (квинта). Он обладает тяготениями обоих звуков в одну сторону, за исключением гармонической тонической кварты *c-g*. Тяготения обоих звуков интервала в одном направлении означают, что интервал, по своей сущности, является либо мажорным, либо минорным.

Оговариваюсь, что в смысле направления тяготений, по мере перехода от простейших к более сложным интервалам, наблюдается вполне закономерное возникновение интервалов с разнонаправленными тяготениями. Звуки тоники и доминанты, участвующие в производстве интервалов, обладают тяготениями, направленными в разные стороны. Это мы будем учитывать. Однако в данном разделе мы будем из методических соображений принимать во внимание преимущественное тяготение каждого из этих звуков. Интервалы с разнонаправленными тяготениями все являются в той или иной мере гармоническими.

Надо также предуказать для лучшего усвоения предстоящего, что интервалы квинтового строения по мере возрастания сложности обнаруживают тенденцию к проявлению центробежных тяготений, полностью утверждающихся во всех интервалах высших порядков. Интервалы же квартового строения развиваются в сторону центростремительных тяготений. Количество интервалов определенного вида, по мере перехода от простых к более сложным, равномерно убывает. Мы имеем в системе 12 унисонов, 11 квинт, 10 б. секунд и т. д. до одной ув. терции включительно. В той группе интервалов, которая выражена числом нечетным, в центре группы образуется один гармонический интервал, состоящий из двух звуков определенного круга системы. В группах с четным количеством гармонических интервалов не образуется. Чем выше интервал по порядку, тем он более напряжен и тем более выразительное значение может он иметь в качестве мелодического ингредиента тематических образований.

Перехожу к систематическому изложению. Звуки большой секунды в принципе являются направленными по тяготениям в одну сторону. Только у двух секунд, находящихся в центре, еле-еле обнаруживаются тенденции к тяготению в разные стороны (*f-g* и *c-d*). Но и у них, если принимать во внимание двойное тяготение звуков тоники и доминанты, остается и одинаковая направленность. Тем более смешны заявления теоретиков (с легкой руки схоласта Г. Римана), что «голоса секунды (какой? — А. О.) стремятся разойтись врозь». Тем более нелепы заявления, что «секунда, это интенсивно напряженный интервал». Напряжения здесь чуть-чуть обозначены, находясь почти за пределами восприятия. Цену воззрениям, что «мелодические свойства большой и малой секунды одинаковы», рассмотрим в разделе о малых секундах системы.

Напряжения начинают ощущаться только в интервалах малой терции в виде особого присущего музыкальному мышлению ощущения, как его называют «терцового наполнения». Здесь оно приобретает уже осязаемую остроту и твердость. Именно в силу отсутствия всякого напряжения интервал унисона и октавы будет всегда к а з а т ь с я пустым, а интервалы большой секунды наполненными некоей «плавно-

стью». (Говорю здесь о одновременном созвучии звуков интервала). В стоящем между ними интервале квинты также ощущается пустота, правда, не такая полная, как в октаве, — она здесь имеет некоторый привкус, который обычно у эмпириков носит название «жесткости». Таковы объективные основания этих массовых ощущений музыкантов. Надо отметить в заключение раздела, что звуки большой секунды в силу своей направленности естественнее всего переходят параллельно по полутонам в звуки большой же секунды. В новейших сочинениях (Прокофьев, 2-я соната и др.) с неизбежностью будут такие органические образцы. Вот пример возникновения «норм музыкального мышления» по от него «не зависящим обстоятельствам». Это детерминировано логикой развития тональной системы, логикой развития тонально-ладовой музыки, логикой развития в музыкальном мышлении новых и новых выразительных средств.

Далее идет интервал малой терции. Их всего 9 в системе. Следовательно, имеется одна гармоническая. Это:  $d-f$ . В этой терции уже ясно обозначена центростремительная направленность звуков. В двух соседних терциях с каждой стороны от этой центральной проявлены тенденции центростремительности, а прочие м. терции мажорны либо минорны. Приводим их все:

$$\begin{array}{ccccccc} \overrightarrow{fis} - 6\alpha & \overrightarrow{h} - 5\alpha & \overrightarrow{e} - 4\alpha & \overrightarrow{a} - 3\alpha & \boxed{\overrightarrow{d} - 2\alpha} & \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta & \overrightarrow{f} - 2\beta & \overrightarrow{b} - 3\beta \\ \overrightarrow{a} - 3\alpha & \overrightarrow{d} - 2\alpha & \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta & \boxed{\overrightarrow{f} - 2\beta} & \overrightarrow{b} - 3\beta & \overrightarrow{es} - 4\beta & \overrightarrow{as} - 5\beta & \overrightarrow{des} - 6\beta \end{array}$$

Отмечу, что ход по тонам малой терции в в е р х связан с возрастанием минорного напряжения. Разница между напряжениями звуков интервала терции, с которой он начинает эмпирически ощущаться с полной ясностью, равна трем коэффициентам. (В квинте была равна одному, в б. секунде — двум). Эта разница означает собою коэффициент напряженности интервала. Этот коэффициент возрастает по мере возрастания сложности интервалов, доходя до одиннадцати в интервале ув. терции — высшем интервале 12-звучной системы.

Напряженность следующего интервала — большой терции — равна четырем коэффициентам. Это — как мы указывали — является характеристическим напряжением для всей системы. В системе образуется 8 б. терций, из них две центральные с определенной центробежной направленностью, две крайние — мажорная и минорная.

$$\begin{array}{cccccccc} \overrightarrow{fis} - 6\alpha & \overrightarrow{h} - 5\alpha & \overrightarrow{e} - 4\alpha & \overrightarrow{a} - 3\alpha & \overrightarrow{d} - 2\alpha & \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta & \overrightarrow{f} - 2\beta \\ \overrightarrow{d} - 2\alpha & \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta & \overrightarrow{f} - 2\beta & \overrightarrow{b} - 3\beta & \overrightarrow{es} - 4\beta & \overrightarrow{as} - 5\beta & \overrightarrow{des} - 6\beta \end{array}$$

Не только различный коэффициент напряженности, но и абсолютная противоположность направленности тяготений делает интервалы б. и м. терций абсолютно несходственными в гармоническом и мелодическом отношениях. Контрапункт строгого стиля не делает между ними никаких различий, а теоретики новейшего времени проводят между ними полный знак равенства, утверждая, что свойства их одинаковы.

Еще более выявлена эта разница между интервалами больших секунд и малых секунд, которых образуется в системе всего семь:

$$\begin{array}{ccccccc} \overrightarrow{fis} - 6\alpha & \overrightarrow{h} - 5\alpha & \overrightarrow{e} - 4\alpha & \boxed{\overrightarrow{a} - 3\alpha} & \overrightarrow{d} - 2\alpha & \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta \\ \overrightarrow{g} - 1\alpha & \overrightarrow{c} - 1\beta & \overrightarrow{f} - 2\beta & \boxed{\overrightarrow{b} - 3\beta} & \overrightarrow{es} - 4\beta & \overrightarrow{as} - 5\beta & \overrightarrow{des} - 6\beta \end{array}$$

Как мы уже говорили, голоса малых секунд направлены один к другому, чем обуславливается их состояние «замкнутости» в системе. Все они имеют центростремительные тяготения, за исключе-нием тех из них, в состав которых входят звуки тоники и доминанты и где еще сох-ранены тенденции к параллельной направленности тяготений. Мелодические ходы по тонам б. секунды всегда связаны с интенсификацией или дезинтенсификацией одно-сторонне направленного напряжения, ходы же по малым секундам в принципе суть пер-ходы из области напряжения одного порядка

в область напряжений другого порядка. Голоса малых секунд не только не стремятся «разойтись врозь», а, наоборот, — стремятся один к другому. А указанное их свойство перехода из одного напряжения в другое делает их мелодические свойства не только не сходными, как о том утверждают теоретики с, по сути дела, средневековым уровнем воззрений, но прямо противоположными. Тенденции же к параллельной направленности, остающиеся у крайних секунд, ведут к возникновению произведений с голосоведением в параллельных б. септимах.

Далее идет интервал уменьшенной квинты. Здесь центростремительные тяготения обнаруживаются с еще большей силой. Ум. квинт всего в системе 6:

$$\begin{array}{cccccc} fis - 6\alpha & h - 5\alpha & e - 4\alpha & a - 3\alpha & d - 2\alpha & g - 1\alpha \\ \overrightarrow{c} - 1\beta & \overrightarrow{f} - 2\beta & \overrightarrow{b} - 3\beta & \overrightarrow{es} - 4\beta & \overrightarrow{as} - 5\beta & \overrightarrow{des} - 6\beta \end{array}$$

Принято думать, с легкой руки теорий тяготения, что в системе всего одна ум. квинта. При этом преимущественное разрешение этого интервала по тонам внутрь, эмпирически подслушанное, постулировано в качестве некоей аксиомы, догматизировано и возведено в абсолют. Горестное заблуждение! Первый же из этих «тритонов», как их называют в этой теории (это название обычно только для ув. кварты, вернее — не обычно, а законно), с абсолютной непререкаемостью разрешается в кварту, ибо звук *c* остается на месте при том условии, что звук *fis* идет на диатонический полутон вверх. Та же коллизия с тритоном *des-g*, разрешающимся в квинту при неподвижном звуке *g* и при ходе звука *des* в *c*. Во всяком случае, ясно одно. Начиная от тритона, мы попадаем уже в область интервалов с высшими напряжениями — напряженность тритона уже равна шести, т.-е. тому напряжению, которое у единичного музыкального звука является максимальным. При этом, начиная от этого интервала, простейшие разрешения, т.-е. увод звуков по направлениям тяготений в звуки ближайших полутонов, дает в результате интервал с меньшей напряженностью, нежели первый. Таким образом, тритон (не один, а шесть) является не «венцом диссонантности», не «абсолютным диссонансом», не абсолютотом (Яворский), своего рода *causa finalis* музыки, не концом, — а лишь первым шагом в область высшей выразительности. (Данный абзац надо иметь в виду при чтении главы «Теории тяготения»).

Должен здесь же указать, что ход голосов интервалов по линиям естественных разрешений нельзя в принципе абсолютизировать и потому, что при требовании признать его единственным выводом из музыкальных тяготений мы фактически провозгласили бы догму о подмене музыкального мышления «самодвижением» внутри тональной системы. Это только один из способов музыкального ведения звуков, всего лишь более других соответствующий природе вещей и существующий наряду со столь же в принципе законными способами увода звуков по линиям ближайших мелодических связей б. секунд, хроматических полутонов и т. д. — вплоть до любых скачков. Надо лишь уметь оценивать все эти ходы и понимать их существо с точки зрения основных закономерностей становления тональной системы.

Следующий интервал — увеличенная прима — «хроматизм», т.-е. хроматический полутон. Их всего пять в системе:

$$\begin{array}{cccccc} fis - 6\alpha & h - 5\alpha & \boxed{e - 4\alpha} & a - 3\alpha & d - 2\alpha & \\ \overrightarrow{f} - 2\beta & \overrightarrow{b} - 3\beta & \boxed{es - 4\beta} & \overrightarrow{as} - 5\beta & \overrightarrow{des} - 6\beta & \end{array}$$

Средний из них абсолютно гармоничен. Все это — ярко центробежные интервалы. Здесь уже мы вступаем в область напряженности интервалов, превосходящую единичное существующее в системе напряжение. Она равна у ув. примы с е м и коэффициентам. Вот, действительно, перед нами интервал, голоса которого (а вовсе не голоса «секунды») стремятся разойтись врозь. Этот интервал находится за пределами образования семизвучных ладовых прототипов, вернее же выпадает из орбиты «семизвучного» музыкального мышления (см. главу 23-ю). Поэтому он совершенно не понят «диатонистами» и современными теоретиками. Стоит только появиться в музыкальном изложении хроматизму, как Риман изобретает теорию эллипсиса: не пони-

мая хроматизма, он старается примыслить к «промежутку» между тонами хроматизма некий якобы пропущенный оборот. Поскольку же никакого промежутка нет, а Риман разлагает непонятую им сумму на доступные его уму слагаемые, он просто забивает клин в хроматизм и, раздробляя его, демонстрирует только ту истину, что «если мы не понимаем явления, то оно не существует для нас». Стоит появиться вполне закономерной ув. приме в Баховском произведении, как политоналист показывает изумленному читателю пример полигональности: надо лишь посмотреть примеры в работах Казеллы, Тюлина и др., чтобы убедиться в этом. Атоналист просто заявляет, что эта «орфография неудобна» и, ничтоже сумняшеся, заменяет хроматизм диатоническим полутонном. Для него это все равно, так как он верует в то, что существует только 12 равновеликих полутонов, равно безликих, равно аморфных, звуки которых не являются музыкальными в собственном смысле этого слова, а лишь акустически полноценными. Интервал увеличенной примы категорически запрещался в созвучании руководствами по гармонии, как «ложный». Он был за пределами «диатонического» звуковоззрения и не был понят. В то же время, начиная с периода романтизма, он в виде обращения ум. октавы служит «оболочкой» весьма динамических гармоний, почитавшихся по причине своей непонятости «случайными сочетаниями» (исчерпывающе классифицированы мною в «Основах»).

Далее идут четыре уменьшенные кварты:

$$\begin{array}{cccc} fis - 6\alpha & h - 5\alpha & es - 4\alpha & a - 3\alpha \\ \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} \\ e - 3\beta & es - 4\beta & as - 5\beta & des - 6\beta \\ \xleftarrow{\quad} & \xleftarrow{\quad} & \xleftarrow{\quad} & \xleftarrow{\quad} \end{array}$$

Это — еще более напряженный интервал, его напряженность равна в о с ь м и. Правильное познание динамизма этого интервала с особой ясностью вскрывает коллизию между подлинно музыкальным мышлением и антимзыкальным мышлением акустиков. В самом деле, если мы возьмем «акустическое оформление» ум. кварты именно в том «пифагорейском ряду», в котором оказалась забракованной акустическими б. терция, как якобы «диссонирующий» интервал, то именно ум. кварта представляет чистейший консонанс (с акустиковских точек зрения!). Она равна 384 центам при равенстве пятого обертона 386 центам. Но почему же ее не избрали акустики в виде консонанса? Для немусыкантов-акустиков этот интервал, выходя за пределы диатонизма, был непонятен. Для тех же из них, кто отличался музыкальностью, интуитивно было ясно, что этот интервал слишком напряжен, чтобы быть «консонансом». А это обстоятельство именно и связано с динамизмом интервала, нами вскрытым.

Обращаю внимание читателя на то, что в состав ум. кварт не входят уже звуки порядка двух коэффициентов, так же как в состав хроматизмов уже не входили звуки первого круга. Малонапряженные звуки уже исчезли в этом интервале высшего порядка. Далее в ув. секундах исчезнут звуки третьего круга, в ум. терциях исчезнут звуки четвертого круга, а последний интервал — ув. терция — будет состоять только из звуков шестого круга.

Разрешение высших интервалов всегда менее напряженно, нежели исходный интервал. Результатом разрешения ум. кварты является интервал б. секунды — «диссонанс» с точки зрения официальной теории. Последняя точка зрения, как мы увидим ниже, не имеет всеобщего значения: в музыке ряда народов б. секунда играет «консонантную» роль. Ум. кварта в мелодическом плане вместе со звуками своих разрешений является основой громадного количества тематических образований, из коих поистине классическим образцом следует признать 1-ю тему фуги Баха № 4 из «W. К.» № 1. Примеров не приводим, любой читатель, вдумавшись в этот несложный комплекс, найдет много примеров из народной муз. литературы и проф. музыки XVIII—XX вв. Коллизия сочетания двух скрытых гармоний — интервала (+8) и разрешения (+2) особенно ярко начинает проявляться у интервалов высших порядков, начиная с ум. кварты. Тритон далеко не столь ярок.

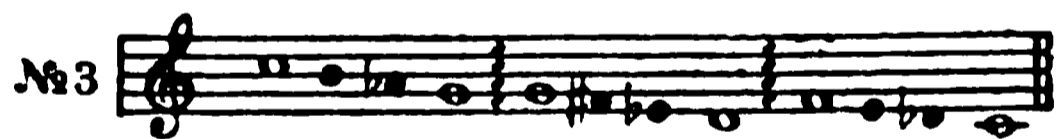
Три увеличенных секунды очень динамичны:

$$\begin{array}{ccc} fis - 6\alpha & \boxed{h - 5\alpha} & e - 4\alpha \\ \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} \\ es - 4\beta & \boxed{as \quad \beta} & des - 6\beta \\ \xleftarrow{\quad} & \xleftarrow{\quad} & \xleftarrow{\quad} \end{array}$$

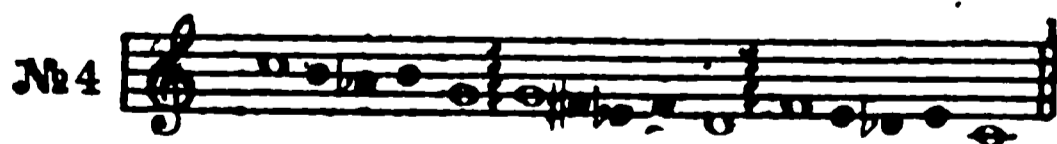
Они разрешаются в кварты. Их разрешения в системе — три кварты (у ум. септим — квинты) остоны трех главных трезвучий системы. Здесь с еще большей наглядностью проявляется сочетание интервала, чрезвычайно напряженного, порядка девяти коэффициентов, и абсолютно ненапряженного интервала кварты. Эта коллизия безусловна во всем музыкальном искусстве. Что может сказать всякий читатель книги, если он встретит теоретика, утверждающего, что, мол, напряженная кварта разрешается в ненапряженный интервал уменьшенной секунды? Лишь то, что он: 1) либо немусыкален и ничего не понимает в музыке, 2) либо, если такой теоретик рассуждает о тяготениях, то он ничего именно в них не понимает. Третьего не дано.

Покажу, как в музыке эти именно три интервала, образующиеся в системе, влияют на образование музыкальной темы, не выходящей за пределы системы. При этом здесь проявляется осознание музыкальным мышлением всей системы без членения ее на диатонические «гармонические» лады. Современное гармоническое мышление так вышколено, что в разрешении верхнего звука любой ув. секунды видит тонику лада. Таким образом, например, современному музыканту, когда он пробует мыслить тонально, невозможно представить себе ув. секунду *des-e* в *C-dur*'е, он обязательно будет мыслить здесь *f-moll*. Столь же трудно понять ув. секунду *es-fis*, она кажется обязательно принадлежащей *g-moll*'ю.

Итак, в тематических образованиях возможно любое последование звуков интервала и разрешения. Музыкальное мышление избирает — в зависимости от художественной цели — любое из них. Предположим, что избрано последование звуков этого комплекса сверху вниз *c-h-as-g*. Мы ясно видим, что тут вначале стоит уравновешенный звук, затем два напряженных, далее опять уравновешенный. Его музыкальный смысл заключается в том, что динамическое ядро как бы «спрятано» во временном процессе изложения комплекса, ибо первое впечатление связано со звуком спокойным, последнее — также. Таким же образом, поставив перед собою цель дать сопоставление всех трех комплексов, мы вольны избрать любой порядок их чередования (условно перенумеровав их, мы видим возможность чередований 1—2—3, 1—3—2, 2—1—3, 2—3—1, 3—1—2, 3—2—1). Ради соблюдения принципа единообразия выберем последний порядок чередования, поскольку мы показали звуки комплекса снизу вверх — придадим тот же порядок следования трем группам ув. секунд с их разрешениями. Если мы их покажем тоже снизу вверх — это будет музыкально означать, что ранее мы даем гармоническую секунду, а затем гармоническую с мажорной окраской и гармоническую с минорной окраской. Таким образом, мы получим последование (см. пример № 3).



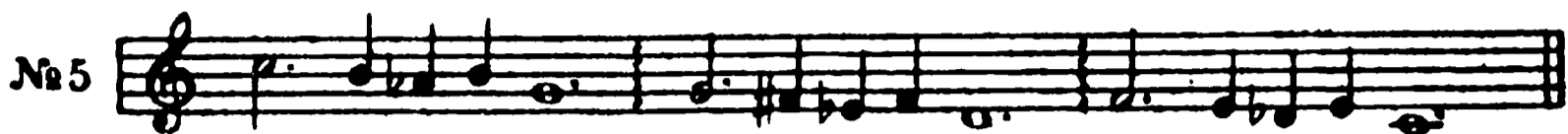
В данной мелодической схеме, прямо соответствующей закономерностям тональной системы при выделении генерирующихся в ней ув. секунд, — мы можем применить художественный прием подчеркивания «спрятанной» в каждом отдельном комплексе ув. секунды. Наиболее простым по лаконичности приемом будет акцентирование внимания путем повторения верхнего звука ув. секунды (пример № 4).



Логика построения требует членения данной схемы на три части путем придания особой протяженности каждому заключительному звуку каждого комплекса, что лучше всего будет сделать, если метрически эта «нота» будет столь же протяжной, сколько все остальные предыдущие звуки комплекса занимают времени вместе. Но ведь тогда отчленяется впереди подгруппа из четырех нот, где противостоят друг другу с одной стороны звук «рамки» разрешения, с другой — трижды произнесенные звуки ув. секунды. И принцип противостояния, и тот факт, что второй звук рамки очень протяжен — заставляет нас разделить по времени в качестве наиболее логического деления — первую подгруппу между двумя равными длительностями,

из которых первая целиком отдается звуку «рамки», а вторая — ув. секунде.

Таким образом, мы получаем одно из весьма органических решений задачи превращения трех ув. секунд с их разрешениями в осмысленную тему. Это решение является единственно художественным и правильным при условии следующих установок: 1) нисходящего расположения как звуков каждого комплекса, так и самих комплексов, 2) акцентировки внимания на звуках ув. секунд при помощи лаконического приема, 3) наилучшего способа расчленения всего тематического образования на части в строгом соответствии с особым смыслом каждого комплекса. Это решение таково (см. пример № 5):



Здесь мы узнаем остов одной из самых ярких и впечатляющих тем «Кармен» Бизе, действительно сверхвыразительной в связи с использованием интервалов высшего порядка, состоящих из наиболее напряженных звуков системы и обладающих громадной музыкальной напряженностью порядка девяти коэффициентов (пример № 6).



Эта сверхнапряженность самих ингредиентов темы и их суммы позволяет видеть при подходе к попыткам вскрытия содержания этой темы — тему рока, зловещей судьбы. Таким образом, на этом примере мы уже сталкиваемся с проблемой выразительности (=напряженности) и содержания музыки. Основа темы покоится на структурных закономерностях системы, вернее — просто и ясно воспроизводит их, развертывая во времени. В этом залог вечной свежести и неувядаемости этой темы, ибо, если так можно выразиться, это — правда природы вещей, воплощенная средствами искусства. Вопрос ее стилистической приемлемости и неприемлемости с точки зрения отдельных музыкальных вкусов, это — вопрос уже о том, что мы больше любим и больше умеем постигать из закономерностей тональной системы. Самые интервалы ув. секунды могут не нравиться либо в силу того, что музыкальное мышление не доразвито до предела шести кругов, либо потому, что данному лицу не по вкусу слишком явное обнажение напряженных комплексов системы и т. д. Но это индивидуально-избирательный момент, к существу дела не относящийся.

Две уменьшенные терции системы обладают чрезвычайной напряженностью и состоят из наиболее напряженных звуков:

$$\begin{array}{cc} fis - 6\alpha & h - 5\alpha \\ \rightarrow & \rightarrow \\ as - 5\beta & des - 6\beta \\ \leftarrow & \leftarrow \end{array}$$

Наиболее естественное их разрешение — в унисоны тоники и доминанты, к которым они тяготеют с громадной интенсивностью. Мимо этих разрешений не сумела пройти и традиционная школа, которая постулировала либо их, либо разрешение увеличенной сексты в октаву (что равнозначает) в качестве обязательного. Таким образом, мы можем уподобить их как бы напряженным «облаткам», в которых в системе покоятся звуки тоники и доминанты. Нехитрый арсенал внезапных модуляций, догматизированных традиционной школой, сводится к тому, чтобы превратить любую малую септиму (обычно в доминантсептаккорде) в увеличенную сексту путем энгармонического изменения ее верхней ноты с бемольного энгармонического значения на диэзное. Таким образом, и получается неимоверно заряженная ув. секста, которая прямоком по догме, «как из пушки», стреляет в октаву. А эта последняя

и принимается в качестве тоники либо доминанты новой тональности. Вот наибольшая премудрость, на которую отважилась до сих пор традиционная школа, которая, изложив эту последнюю истину, во всем остальном предоставляет ученика самому себе, пуская его в призрачный мир «ложных» последований и на страшные просторы среди отовсюду подстерегающих его мышление «случайных» «сочетаний». Ученик чувствует себя совсем неуверенно, но по неписанному всеобщему договору, принято полагать, что музыкальное мышление ученика получило достаточную школу, достаточное основание.

Последний интервал — увеличенная терция. Напряженность ее равна одиннадцати коэффициентам, это  $des=6\beta + fis=6\alpha$ . Разрешение — тоническая квинта. «Диссонантность» этого интервала в темперации срезана, ибо здесь уже разница между подлинным и темперированным интервалом достигла почти 24 центов (одной восьмой тона). Таким образом, его внешнее оформление таково же, как у кварты. Я дал исчерпывающую классификацию аккордов с ув. терцией в «Основах». У тонально мыслящих композиторов они встречаются. Это — последний интервал «строгой системы» (без наслоений).

В пятнадцатизвучной системе романтиков появляется три вида еще более высокого порядка интервалов. Это — три энгармонизма, две дважды ум. кварты и один дважды увеличенный унисон, играющий деятельную роль в возникновении целого куста ув. гармоний, которые сильно заявили право на существование в начале XX века, но потом быстро приелись. Об этом будем говорить ниже.

Три звука наслоений приводят к тому, что «старых» интервалов становится на три больше по каждому их виду. Таким образом, необычайно возрастает область особо напряженных выразительных взаимодействий звуков. Обратим наше внимание только на область сверхвыразительных интервалов: ув. секунд будет не 3, а 6; ум. терций не 2, а 5; ув. терций не 1, а 4 (а затем прибавляется несколько новых по природе интервалов). Таким образом, не только в «хроматической гамме» дело, а в расширении области выразительного интонирования. Если мы возьмем продолжение приведенного примера из Бизе, то в кажущейся модуляции в *F-dur* возникает как раз три новых ув. секунды, предписываемых 15-звучной системой. Случайности здесь исключены. Очень деятельную роль в музыке XIX века играет ум. терция вокруг терции мажорного тонического трезвучия, — этой ум. терции еще нет в строгой 12-звучной системе. Все эти моменты рассматриваем в 39 главе.

Отмечу следующие принципиальные моменты в «надсистемной» области. Энгармонизм всегда связан у нас с представлением о модуляции: в расширяющейся системе появляется три энгармонизма без модуляции. Соединение дв. ум. квинты с м. терцией, как результатом разрешения, проистекает из природы расширенной системы и известно традиционной школе, правда, только догматически. В современной музыке оно часто встречается. О дважды ув. приме не повторяем сказанного, к ней мы еще возвратимся.

---

## АСИНХРОННОСТЬ РАЗВИТИЯ ОТДЕЛЬНЫХ СТОРОН МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Последовательность появления в музыке средств музыкального выражения по степени их сложности строго детерминирована развитием системы по кругам, о котором скажем в особой главе. Эти выразительные средства в масштабе мирового музыкального процесса появляются именно в той последовательности, которая усматривается из порядковых обозначений кругов тональной системы. Но формы музицирования не развиваются синхронно. Я говорю здесь о том, что отдельные стороны развития музыкального мышления, выражаемые в музыкальном языке, отстают от других. Гармоническое мышление отстает от мелодического — и в этом смысле мы вправе говорить об асинхронности развития музыкального мышления.

Учтем только три стороны — и это станет нам ясно. Учету подлежат собственно ладово-мелодическая сторона, гармоническая (в обычном понимании этого слова — как единовременное употребление нескольких звуков системы) и теоретическое осознание этих явлений.

Несколько примеров в начале изложения пояснят этот вопрос с достаточной ясностью. Обратимся к давно прошедшим временам. В Средние века мы видим такие моменты, — например, в XIII—XV веках, — когда в бесписьменном искусстве происходит (например, в «дисканте») несомненный интонационный штурм шестого круга развития (ведь свободное употребление в импровизации лидийского либо фригийского лада уже обеспечивало этот момент). В профессиональной композиции мелодика доходит только до четвертого круга с его единственным хроматическим полутонном, вариирование которым создает, как мы покажем ниже, две формы ладов — дорийский и миксолидийский. При этом, сопровождаемые массой предосторожностей, как бы случайно появляются элементы пятого круга — вводный тон, который еще часто (например, у Дюфе) не «ведет себя» как вводный тон в нашем понимании его «стремления» к тонике лада. Гармония же, как таковая, под видом полифонических плетений робко вступает в четвертый круг, не приемля его характерных интервалов в «чистом виде». Теория же в это время цепко держится за третий круг развития, не выпуская оттуда (сольмизация) теоретическую мысль ни на один шаг.

Развитие музыки древних греков и арабов дает замечательное подтверждение явлению асинхронности развития. Мелодическое развитие достигает в музыке этих народов значительного предела. Вспомним несколько родов пения у греков, их развитую систему ладов. Вспомним систему с третями тонов у арабов и их богатые лады, а также сведения о развитии мелоса. От той и другой музыкальной культуры наряду с этим остались в области гармонии только простейшие интервалы первого круга — в виде октав, кварт, квинт. То же наблюдается и в раннем средневековье, от которого остались те же гармонии, но в то же время история хранит запрещения церковников, направленные на недопущение хроматизма в церковное пение, что свидетельствует о превзойденном мелодическим мышлением диатоническом круге мышления. Не менее разительную картину представляет относительно новое и новейшее время. В самом деле, первые терцовые гармонии, не выходящие еще за пределы диатонизма, появляются в то время, когда в мелодике давно и прочно композиторы овладевают хроматикой. В XIX веке общее развитие музыки — интонационное — шагает столь далеко, что на практике раздвигаются границы 12-звучной системы; появляются наложения, запечатленные догматикой педагогики как «орфография хроматической

гаммы». А в то же время в гармонии только намечается использование ее некоторых характерных комплексов, причем она не выходит еще за пределы пятого круга развития. Говорю о «ложном» трезвучии *as-h-es*, использованном Вагнером в лейтмотиве судьбы в его оперной тетралогии. Сергей Прокофьев в качестве вызывающего восхищение гармонического новшества употребляет в «Александре Невском» упомянутый нами ложный септаккорд *e-as-h-d* — также, как видим, только пятого круга развития. Это уже 40-е годы XX века.

Отставание теории настолько велико, что ни по оставшимся в истории трудам, ни по писанным в наше время мы не можем судить о развитии практического искусства. От теоретиков древней Греции, от арабов остались сведения о простейших интервальных соотношениях, допускавшихся в музыке. Значит ли это, что более высоких интервалов и гармонии не было в практике искусства? Отнюдь не значит, они могли существовать. Ведь до чего же отстала наша теория! 12-звучная система подходит к граням своего исчерпания, а в теории на все лады — и достаточно безуспешно — занимаются обоснованием семиступенного мажора и такого же минора. Хроматизм остается непонятым. Достаточно вспомнить в этой связи теорию Римана об эллипсисе, о которой я упомянул.

Надо особо отметить, что мелодическое мышление не минует ни одного этапа развития, строго следуя его логике системного усложнения. Гармоническое развитие может перешагивать через ступеньки. Например, гармоническое мышление может пробудиться в то время, когда мелодическое развитие уже очень шагнуло вперед. Тогда, например, возможен шаг непосредственно к развитию терцового мышления, минуя квартово-секундное, которое является функцией системы, не перешагнувшей третьего круга развития. Либо же, не перешагивая через ступени развития, гармония может делать в этом отношении очень быстрый ход по первым ступеням. Тогда следы этих быстрых шагов, отмирая, могут оказаться вовсе не зафиксированными. Здесь возможны три типические явления.

1) Развитие данной музыкальной культуры пресекается историческими условиями, причем музыкальное искусство находится на относительно невысокой ступени развития. Тогда-то в истории и могут оставаться сведения о гармоническом развитии, не захватывающем больших высот (греки, арабы). Повторяю, что на практике возможно более высокое развитие, нежели усматриваемое по теоретическим трактатам.

2) Мелодическое развитие данной культуры стойко консервируется на невысоком уровне, причем — в течение длительного времени. Тогда гармоническое развитие подтягивается к мелодическому и может исчерпывающе развиваться в пределах именно этого уровня, не затрагивая более высоких формаций. Тогда и возникают в музыке данного народа квартово-секундные гармонии при отсутствии терцовых («фальшивых» с точки зрения местных музыкантов).

3) Мелодическое развитие не консервируется на уровне промежуточных кругов тональной системы. Гармоническое развитие также с течением времени захватывает высшие круги системы. Тогда в искусстве остаются лишь следы архаических гармонических формаций, ибо их возникновение относится к эпохе бесписьменного искусства, и устная традиция не имеет оснований к их стойкому удержанию в практике искусства, поскольку имеются средства более высокой музыкальной выразительности. Это характерно для современной нашей музыки.

Теория музыки, поскольку мы уж говорим о современной музыке, оказалась бессильной вскрыть эти следы. Поскольку же она их обнаруживает (в порядке непосредственных наблюдений) в виде неких «аномалий», каковы, например, «камбиаты», т.-е. большие секунды в старинной музыке, брошенные скачком, нарушающие традицию «разрешения диссонансов», — она столь же бессильна их понять и объяснить. Эта беда вызвана тем, что теория, повторяю, ничего не видит исторически ни ранее, ни позже возникновения мажора: «Теория, преобладающая в наше время, столь же чужда практике всех школ, действовавших более 200 лет тому назад, как и практике настоящей минуты... Она не видит ни вперед, ни назад... Мы можем считать музыку, как искусство нам доступное и понятное, с установления трезвучия, большого и малого» (Г. Ларош, Сборник статей, стр. 246—247).

Поэтому-то, когда любой из историков обращается «назад», он попадает в пределы своей темы, как в заколдованный круг, никак не будучи в состоянии выйти за пределы данного этапа и установить его связи с ближайшими этапами и современ-

ной музыкой. За пределы эмпиризма и общеисторических рассуждений (минуя, увы, самый субстрат истории музыкального искусства) ему не дано выйти никуда. С точки зрения ретроспективной остаются в распоряжении только достаточно туманные гипотезы, ибо существо данного далекого этапа непонятно. С точки же зрения перспективной — преемственности данного этапа с периодом дальнейшей эволюции — нет возможности перешагнуть ту стену, которую до сих пор не одолела теоретическая мысль.

Если развитие мелодическое, гармоническое и теоретическое не асинхронно, то, тем не менее, развитие каждой из этих сторон строго последовательно в своем поступенном ходе. В мелодии, как таковой, выявляются постепенно и одна вслед за другой усложненности, зависящие от развития системы и ее осознания. То же происходит в гармоническом мышлении, то же — в теоретическом. Это касается мирового процесса. Отдельные периоды и у отдельных народов возможны отклонения от линии развития — хотя бы в смысле преждевременного проявления некоторых закономерностей (как, например, в европейской музыке выявление ум. терции гармоническое ранее, чем до конца осознана ум. секунда мелодически); но на ход развития это не влияет. Асинхронность четко формулируется: уровни развития отдельных сторон музыки не совпадают в каждый данный период ее развития.

В заключение надо оговориться, что в пределах одной исторической стадии и даже в пределах одной страны мы можем встретить неравномерное развитие в пределах каждой отдельной стороны. Достаточно сравнить иногда сочинения двух композиторов-современников, достаточно сравнить иногда два каких-либо теоретических труда, вышедших в одно время, но, по сути дела, отражающих различный уровень развития. Однако и эти отклонения не влияют на закономерности развития мирового искусства, ибо оно учитывает вершинные точки, а прочие, одновременно с последними существующие, остаются втуне как анахронизмы.

Это асинхронное развитие отдельных сторон музыки чрезвычайно затрудняло до сих пор работу исторической и теоретической музыкальной мысли. В современном собственно музыкальном мышлении можно считать преодоленным разрыв между гармонической и мелодической стороной музыки: оно свободно может оперировать всей системой квинтовых соотношений во всяческих их сочетаниях. Однако, они представляются данными как бы на одной плоскости, ибо они кажутся равно доступными. И все же в силе для правильно действующей интуиции остается такая «иерархия» расположения средств музыкального выражения по степеням их усложнения, которая соответствует их истории, порядку их возникновения. Более рано возникающие «слои», более старые и более простые, больше находятся «на поверхности» мышления, самая организация которого не может не соответствовать ходу мирового музыкального процесса. Именно в соответствии со степенями своего возникновения располагаются в фактуре музыкального сочинения элементы тональной системы в своей функциональной типической роли. При этом степень «базисности», если так можно выразиться, средств выражения зависит от старшинства этих средств, как оно устанавливается в историческом процессе. Ярким примером является органнй пункт с его старшинством и его объективной ролью в сочинении. Только правильно движущееся музыкальное мышление четко выделяет эти разные исторические слои, только для него они даны в своеобразной перспективе, а не на плоскости.

Если асинхронность развития отдельных сторон музыки и преодолевается музыкальным мышлением, то она, как явление истории, оставляет свой след в творческом процессе и в развитии теории. Четкое представление о наличии этого явления позволит нам снять его в процессе исследования и устранить те помехи, которые могли бы оказаться непреодолимыми.

## ЛОГИКА УДВОЕНИЙ ГАРМОНИЧЕСКИХ ГОЛОСОВ

В учебниках гармонии мы встречаем множество указаний по вопросу о том, какие голоса, в каких гармониях «следует» и какие «нельзя» удваивать. Все эти запрещения и рекомендации излагаются сухо догматически: «можно», «нельзя». Иногда встречаются попытки объяснений, но всегда равно произвольные и недостоверные, лишенные всякого научного основания. Такие «объяснения», что такое-то удвоение либо «противоречит музыкальному чувству», либо «обостряет звучание», либо «несогласно с требованиями хорошего вкуса», «слуха» и т. д. — ровно ничего не доказывают.

Надо оговориться, что не все в этих правилах верно и правильно, но для какого-то уровня развития музыкального мышления каждое из этих правил отвечало существованию познанного круга закономерностей и имело свой смысл. Я преследую здесь цель не заниматься эстетической «сортировкой» этих правил (хотя теперь и это стало доступным), но лишь вскрыть логику их возникновения и то объективное основание, на котором они, в подавляющем большинстве, если не все поголовно, покоятся. Я сказал здесь о б о л ь ш и н с т в е, ибо в том круге научного мышления, в котором отслаивались эмпирически эти правила, легко могли найти себе место любые антинаучные измышления досужих педагогов. Неверность этих измышлений нельзя было доказать ровно настолько же, насколько нельзя было доказать правильность верных правил. Ныне пришла, наконец, пора в этом исчерпывающе разобраться.

Причин возникновения этих правил две, но они, в конечном итоге, сводятся к одной. Первая из них представляет собою причину исторического порядка, кроющуюся в природе вещей. Здесь на помощь в полном вскрытии существа этого явления приходит понятие «старшинства» музыкальных звуков. При развитии системы по кругам постепенно возникали в рамках каждой отдельной музыкальной культуры все новые и новые звуки системы, старшинство коих мы узнаем по принадлежности звука к тому или иному кругу. Легко себе представить, что ко времени возникновения нового звука старые уже освоены и могут удваиваться. Новый звук, возникающий ранее как бы случайно, затем просто «терпимый» массовым музыкальным мышлением, вначале мог употребляться только в одиночку — и при этом, подчас, с массой предосторожностей. Об его удвоении в гармониях не могло быть и речи. Таким образом, отсюда — общая тенденция правил об удвоениях: «младшие» звуки гармонии не удваиваются, т.-е. не удваивается в первые периоды употребления гармонии звук с относительно высоким коэффициентом напряжения. Другая причина заключается в стремлении к наибольшему коэффициенту скрытой гармонии в одновременно звучащих звуковых комплексах, в стремлении избежать перенасыщения высвобождающимися напряжениями и по этому также — к избеганию удвоения звуков с высокими коэффициентами напряжения. Здесь уже для музыкального мышления история развития тональной системы остается как бы втуне, оно оценивает ее ресурсы, как просто «предоставленные». Нет сомнения в том, что все излагаемые по этому вопросу правила держатся именно этой линии. При применении той или иной гармонии в художественных целях мы именно можем, с целью добиться определенного сугубо мажорного эффекта, удвоить наиболее мажорный звук данной гармонии, для достижения минорного — удвоить наиболее напряженный минорный звук. Но цели учебного процесса требовали в этих отношениях «золотой середины» — пожалуй, за исключением хоральных каденций, где требовалось всячески удваивать и утраивать

вать именно звук терции: несомненно для того, чтобы всячески подчеркнуть ее нормативность для данного лада.

После сказанного нет нужды особенно подробно исследовать излагаемые в руководствах правила. Ясно, что, например, возникший именно в м и н о р е в связи со своей собственной минорностью аккорд «неаполитанской сексты» (т.-е. трезвучие 2-й н. ступени) возникает в виде секстаккорда с удвоенной терцией. Бас секстаккорда, это — наименее напряженный звук этого трезвучия:  $f-2\sharp$ . В трезвучии 1-й ступени обязательно потребуется удваивать бас, ибо терция с ее коэффициентом, равным 4, удваиваться не должна, а удвоение квинты перенасыщает аккорд альфами. Однако, в трезвучии 6-й ступени — мажора и минора — правила обязательно потребуют удваивать терцию, ибо это наименее напряженный звук, в мажорном это единственный четный звук, а в обоих трезвучиях — наиболее старый. В трезвучии седьмой ступени и во всяких созвучиях (в пределах диатоники) с «вводным тоном» правила всячески будут запрещать удваивать именно вводный тон. В новейших «альтерированных» гармониях правила не позволят удваивать звуков, характеризованных нами, как «наслоения», т.-е. в любом ув. трезвучии *c-e-gis*, *f-a-cis*, *g-h-dis* — теоретики не разрешат удваивать звук увеличенной квинты.

Нам здесь надо определить значение самой проблемы удвоений гармонических голосов. В зависимости от тех или иных художественных задач возможны любые удвоения. Нет «правильных» и «неправильных» удвоений. Такие «неправильности» существуют только с точки зрения строгого стиля с его высшей философией в виде «гармонического благозвучия», со стремлением к избежанию перенапряжений в гармонии. Отсюда — самая возможность возникновения таких правил, которые, однако, оказываются очень важными в системе познания явлений искусства и его истории, ибо в них содержатся объективные следы процесса развития. Из логики процесса мы познаем сущность этих следов и, обратно, из следов — сущность процесса.

В самых этих правилах наблюдается примечательная двойственность. «Нельзя удваивать звука терции», — требуют догматики. «Надо утраивать звук терции в каденциях», — требуют они же, как будто забывая свое основное требование. Это противоречие было необъяснимым. Однако самого противоречия здесь нет. Есть только разная основа этих правил, коренящаяся в сущности гармонического процесса. Основа первого правила — требование «благозвучия». Второе правило проистекает из традиционного ощущения терции как норматива мажора и минора, — этот норматив и усиливается в каденции в качестве «паспортного» напряжения.

Именно из ощущений благозвучия, из инстинктивного ощущения логики процесса проистекают в правильно организованном мышлении запрещения об удвоениях более молодых звуков. Новый «пришелец» в каждом случае появлялся в виде отдельного ростка нового и запрещения его удвоения были вполне естественны. Произошло целое напластование таких запрещений, однако перспектива была утеряна, и возраст этих напластований был неясен. Запрещения удвоений наиболее молодых и резких звуков представлялись музыкальному мышлению само собою разумеющимися. Самая поздняя догма в этом отношении разыскана мною в «Руководстве к изучению гармонии» Чайковского. На стр. 112 он говорит: «Само собою понятно, что квинта (увеличенного трезвучия — *A. O.*) ни в коем случае удвоена быть не может». Для автора совершенно ясны внутренние побуждения к запрещению; они с точки зрения стиля и истории аксиоматичны, но мыслящему сознанию автора это все же осталось неясным, как, впрочем, и всей теории вплоть до настоящего времени. На тех же основаниях и так же возникали и все предыдущие догмы, которые все сплошь отвечают природе вещей и являются порождением величайших умов. Даже такая «унылая» догма, как требование не удваивать бас в секстаккордах, ведет нас прямо к феномену напряженности терции; она перекликается с термином «фобурдон» (стр. 114), и она же содействует раскрытию существа явлений.

## ГАРМОНИЧЕСКИЕ И МЕЛОДИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МЕЖДУ ЗВУКАМИ СИСТЕМЫ

Гармонические взаимодействия звуков системы достаточно ясны из предшествующего изложения. Однако существо мелодических связей еще нами не рассмотрено. Теория начала уже смутно подходить к тому взгляду, что важно в мелосе не последование звуков, а самый «момент перехода одного тона в другой» (Курт). Но мысль эта выражалась все же еще достаточно туманно для того, чтобы быть точной научно. Однако же именно момент перехода, как таковой, в мелодии очень важен. Действительно, поскольку каждый музыкальный звук обладает точно выражаемой в измерении динамической нагрузкой, постольку именно момент смены напряжений двух звуков, следующих один за другим, и является в мелодике решающим.

Если мелодику определяли до сих пор, как соединение музыкальных звуков в последовательности, а гармонию — как соединение звуков в одновременности, то, как мы видели, для гармонии это определение оказалось узким и внешним. Для мелодии это определение также явится узким и внешним, ибо под это определение подходило и всякое «линейное» последование выхолощенных звуков, мелодическая слуховая, музыкальная оценка которого подменялась методами «глазной» оценки. В определение мелодики должен прежде всего, как и в определение скрытой гармонии, входить признак музыкального динамизма.

Учет гармонических, в собственном смысле этого слова, взаимодействий неотделим от учета мелодических. Точно так же в гармонической фактуре особое значение имеет смена напряжений гармоний, которая учитывается в мелодических связях (связях голосоведения). Обе точки зрения взаимопроникают друг друга, являясь неотделимыми друг от друга сторонами единой сущности музыкального процесса.

Особую базу получает осознание мелодики в нашем делении музыкальных звуков по их историческому старшинству. Возникает понятие о коренных и производных звуках (без чего и были бесплодны попытки поставить учение о мелодике на научную основу, точнее же — создать науку о мелодике). Этот вопрос разработан в главе об интонационном развитии музыки.

С особой ясностью, подчеркиваю, надо осознавать то обстоятельство, что двух одинаковых связей звуков в тональной системе не существует, именно с гармонической точки зрения. Любая большая секунда состоит из разных по динамису звуков. В то же время мы увидим далее, что так называемая линейная связь двух звуков в одинаковых по названию интервалах одинакова в любой тональной системе между двумя любыми музыкальными звуками. В чем же заключается природа линейного коэффициента?

Линейный коэффициент является показателем изменения динамического напряжения в момент перехода от одного звука мелодии к другому. В пределах системы он измеряется количеством квинтовых шагов между звуками интервала, в точности соответствуя показателю напряженности данного интервала. Но линейный коэффициент образуется не в одновременном, а последовательном звучании и, таким образом, всегда связан с интенсификацией или дезинтенсификацией напряжения мажорного и минорного. Если коэффициент напряжения, скажем, большой секунды равен двум, то линейный коэффициент при ходе мелодии по тонам большой секунды, будучи также равен двум, имеет значения различные, в зависимости от направления хода. При ходе вверх — усиление альфного или ослабление бетного напряжения на два коэффициента, что обо-

значается  $+2\alpha$  или  $-2\beta$ . При ходе вниз — усиление бетного или ослабление альфного тоже на два, что обозначается  $+2\beta$  или  $-2\alpha$ . Таким образом, ход  $d-e = +2\alpha$ , ход  $des-es = -2\beta$ , ход  $b-as = +2\beta$ , ход  $e-d = -2\alpha$ . В тех случаях, когда ход осуществляется между альфным и бетным звуками, для получения результата оба коэффициента приводятся к одному виду напряжения, причем второй принимается в обратном значении с коэффициентом на единицу меньшим, в чем легко убедится читатель при помощи несложной проверки. Например, ход из звука  $a$  в звук  $f$  изображается как соединении  $3\alpha$  и  $-1\alpha$ . При несложных действиях с ходом вниз и вверх при звуках неодновременного убывающего напряжения при коэффициенте первого звука выставляем минус, ибо эта энергия будет потеряна, то же при движении альфных звуков вниз и бетных вверх. Например, ход  $h-a$  будет написан как  $-5\alpha + 3\alpha = -2\alpha$ , ход  $as-b$ , как  $-5\beta + +3\beta = -2\beta$ . Ход  $a-f$  как  $-3\alpha + 2\beta = -3\alpha + (-1\alpha) = -4\alpha$ .

К линейным моментам возвратимся ниже, скажем несколько слов о кинематике мелодического движения (понятие «силы» движения, зависящей от размера скачка).

Мы уже показали, что ощущение, называемое мажорным, связано с направлением тяготения того или иного звука тональной системы вверх, а ощущение минорности с обратным этому направлением тяготения. Поэтому мы не сделаем ошибки, если распространим вообще понятие мажорности (или аналогичного ей ощущения) на всякий ход в в е р х, перенося первичное представление, вернее — действие первичного возбудителя ощущения, на более широкий круг явлений, соотнося возникновение подобных эстетических ощущений с направленностью хода вообще.

Действительно, мажорные ощущения связаны у европейской части человечества с первичным ходом от звука на большую секунду вверх (см. главу об интонационном развитии музыки). Во всех мажорных звуках заложено стремление вверх. В этом осознаваемом нами их качестве возникает представление (опирающееся на природу вещей) о мажорности, в этом кроется происхождение самого этого понятия.

Отсюда и происходит такой же именно динамически-кинематический смысл всякого хода голоса вверх, отсюда идет возникновение представлений о мажорности (хотя бы относительной) всякого хода вверх и минорности всякого хода вниз.

Повидимому, данные представления в какой-то мере ассоциативны и кроются в свойстве выразительности человеческой речи: в интонационном повышении голоса в соответствующие моменты произнесения слов для придания им энергетической зарядки, для более активного воздействия. Аналогичным же образом повышение интонаций в словесном общении людей принято также для выражения именно тех чувствований, которые присущи массовым характеристикам ощущений мажорности.

Мы характеризовали простейшие структурные моменты в органической структуре целого тона, как простейшие расстояния приближения и удаления, м о г у щ и е конкретизироваться в нашем представлении, в нашем музыкальном мышлении в виде сил. Подчеркиваю, что «силовая» оценка есть только особенность воспринимающего сознания и, как таковая, в природе вещей отсутствует. Эта силовая оценка, интенсивность ее ощущения, находится в прямой зависимости от музыкальности воспринимающего субъекта. На структурных зависимостях в организации целого тона эти общие зависимости приближений и удалений не оканчиваются. Все и всяческие расстояния между музыкальными звуками также представляют собою отношения приближения и удаления, которые также могут (а в музыкальном мышлении — должны) конкретизироваться в виде сил. Таким образом, по мере возрастания расстояния скачка возрастает и ощущение энергии (отталкивания), вложенной в этот скачок. К и н е м а т и ч е с к а я окраска этого скачка кажется тем более светлой (при направлении вверх, обратное ощущение — при направлении скачка вниз), чем более отстоят входящие в его состав звуки один от другого.

Все эти взаимодействия явятся, повидимому, специальным разделом науки о мелодике.

Кинематические признаки бессильны вскрыть различия в таких по существу различных интервалах, как б. секста — ум. септима и т. п. Здесь решает динамизм.

Выше я сказал, что все ходы мелодии, направленные вверх, будут нести в себе для музыкального мышления те же эстетические свойства, которыми наделяются в обычных представлениях понятия «мажор», «мажорность». Подчеркиваю, что эти оценки вносятся сюда нашей перцепцией, подчеркиваю также, что я не догматизирую обязательности ощущений бодрости, подъема и т. п.; распространяемое на ши-

рокий круг явлений ощущение будет именно того порядка, в каком у данного субъекта конкретизируется ощущение мажорности. В широком плане в нашу эпоху в Европе конкретизация именно такова, в другие же эпохи, на других территориях и у отдельных лиц в наше время эти ощущения могут быть и не таковы, но строй их, в применении к данному кругу явлений, у данного субъекта постоянен. Ходы мелодии вниз производят обратное действие. К этим ощущениям вносятся существенные поправки при учете линейных коэффициентов и моментов скрытой гармонии.

Такое же расширение понятий тяготения и отталкивания на весь мир, приближений и удалений музыкальных звуков структурного порядка помогает нам научно определить значение расстояний между соединяемыми звуками мелодии, как таковых. И здесь будет действовать тот закон, в силу которого эти расстояния могут быть наделены категориями «силы» (ср. мои замечания на стр. 27), не представляя фактически ничего более, как простые формы приближения и удаления. Самое грубое деление мелодических ходов на плавные и на скачки в традиционной теории отражает собою именно данный процесс восприятия интервалов в мелодическом движении.

Ниже я покажу, как во втором цикле развития, где никак не были еще известны диатонические и хроматические полутоны (первый из них увенчивает конец второго цикла) — простейшие расстояния б. секунды и кварты представляли собою интервалы тяготения и отталкивания (энергии). Это характерно для пентатонной стадии развития. В диатонике 7-звучия сравнение идет между б. и м. секундами. Поэтому для «семизвучного» мышления тяготение заключается в диатоническом полутоне, энергия в большой секунде; отсюда и теории об «энергетике движения» по звукам диатонической гаммы. Это характерно для музыкального мышления на первом этапе его развития. И, наконец, для современного музыкального мышления антитезами двух сторон музыкального движения будут диатонические и хроматические полутоны. Это мы должны здесь особо подчеркнуть в связи с темой настоящей книги, ибо наряду с подлинно современным музыкальным мышлением мы сплошь и рядом встречаемся с низшими его уровнями и должны знать характеристические признаки каждого уровня. Энергетика мелодических связей, например, у Э. Курта свидетельствует о крепком уровне — среднем из названных, но понятие энергии хроматики у него же свидетельствует, что мы имеем здесь дело с своеобразным совмещением двух уровней мышления.

Таким образом, «скачки» в мелодии играют очень деятельную и вполне определенную роль, как кинематические моменты той или иной степени активности, силы, интенсивности. Здесь «плавные» интервалы без учета их динамизма (точнее — при его выхолащивании) играют только роль «связей», «вяжущих средств», причем теряется понимание энергии хроматизма и он выхолащивается, «превращаясь» в простой «полутон». Это, так сказать, обратная сторона современного музыкального мышления, знаменующая собою тупик третьего цикла развития.

Громадную роль в кинематике мелодического движения играют совпадения и несовпадения одних и тех же скачков и ходов вообще с ритмическими моментами. Здесь ведущим соображением является то, что понятие силы возникает только при сравнении исходной точки движения с последующей. Таким образом, при всех условиях первая «точка» (типичный термин в атоналистских и «внеладовых» теориях) всегда представляется в восприятии инертной, не обладающей никакой долей кинематической энергии, т.-е. «слабой».

Представление о силе может возникать у нас только в момент «произнесения» второго звука, при оценке расстояния между первым и вторым звуком, и, таким образом, именно второй звук представляется сильным. Отсюда стремление композиторов периода классицизма (а кинематизм всегда проявлял свои закономерности в той или иной мере) к тому, чтобы размещать в сочинениях скачки именно на сильных частях такта, где их активное кинематическое воздействие особо безотказно. Свой художественный смысл имеет и обратное расположение скачков. Все, что сказано об эстетическом значении кинематики, сохраняет силу лишь как некий общий фон, на котором разворачивается собственно музыкальное движение. Закономерности кинематики, это — единственное, что остается в удел так называемой «атональной» «музыке», т.-е. той музыке, которая не является таковой, так как не оперирует даже с собственно музыкальными звуками. Атоналист только и может различать «плавное движение» и «скачки», экспрессивность весьма неопределенного свойства, заключающуюся

в «глазном» комбинировании скачков и плавного движения, где различаются только «изломы» «линии», «горизонталь звукового потока», «восходящее» и «нисходящее» движение, «уступы», «волнообразие» и т. п. выхолощенные понятия из области «общих форм движения».

Полное выхолащивание динамичности звуков — только кинематизм, это — достоинство «экспрессионистской» иллюстративности натуралистических опусов.

Кинематика мелодических ходов является решающей в различиях ходов на октаву и в унисон, на секунду и септиму, на терцию и сексту, в меньшей мере на кварту и квинту. И именно здесь, в силу «незначительности полутона» который учитывается при этом только арифметически, и пропадают различия между большими и малыми интервалами. Положительное значение кинематизма в дополнение к динамизму заключается в том, что вскрывается различие между одинаковыми по динамике интервалами, каковы, например, октава и унисон, напряженность которых, будучи одинаковой, равна нулю.

Разберемся глубже в некоторых явлениях, которые происходят под покровом внешне улавливаемой картины мелодического движения.

Понятие линейного коэффициента нам уже известно. Основной мелодической связью в тональной системе является скачок на кварту, либо квинту. Эти скачки, казалось бы, не столь уж различны. Но на них и на всех производных от них интервалах вскрывается одно чрезвычайно важное явление. Оно проявляет себя в особенности при оценках интервальных связей в мелодии. Вопрос связан с возрастанием и убыванием энергии. Естественным является возрастание альфной энергии при ходах вверх, возрастание бетной энергии при ходах вниз. Естественным также явится убывание альфной энергии при ходах вниз, бетной — при ходах вверх. Здесь действует вполне точный закон. Направление мелодических ходов на интервал квинтового строения — безразлично вниз или вверх — обязательно совпадает соответственно с возрастанием либо с убыванием альфного — мажорного (либо с убыванием или возрастанием бетного — минорного) напряжения. Дело объясняется здесь просто: в интервалах квинтового строения верхний звук всегда более мажорен, чем нижний. Таким образом, при ходе вверх мы всегда берем здесь более мажорный звук, а при ходе вниз — более минорный (или — что то же — менее мажорный). В соответствии с совпадением динамического и кинематического моментов назовем все эти интервалы — интервалами прямолинейными. При ходах же на интервалы квартового строения возникают более сложные отношения: при ходе вверх возрастает бетное напряжение или убывает альфное, при ходе же вниз — возрастает альфное или убывает бетное. Ходы на интервалы квартового строения назовем противоречивыми, поскольку здесь кинематические и динамические моменты входят в явное противоречие.

В связи с прямолинейностью интервалов квинтового строения и представляется более естественным такое гаммовое последование, в котором преобладают ходы на альфные большие секунды при движении вверх и на бетные большие секунды при движении вниз.

Мы знаем, что в древности ладовые формулы не были закреплены за определенными звуками, а понимались как некое динамическое последование интервалов больших и малых секунд. Во всеобщности динамических линейных коэффициентов для всех тональных систем, для всей музыки, мы находим этому объяснение. Линейный коэффициент обладает извечностью и всеобщностью для всего мирового музыкального искусства. Нет сомнения также и в том, что прямолинейность и противоречивость интервалов в какой-то мере могла оказывать влияние на всеобщую усваиваемость и вхождение во всеобщее употребление интервалов в качестве «первоизобретения». Не оттого ли до последних дней «неестественным» представляется последование тонов «мелодической минорной гаммы» при движении ее тонов вниз? Нет сомнения и в том, что по мере привычки к таким интервалам, их архаизации, окостеневания — различия между ними стирались и их употребление делалось более свободным. То, что тормозило и препятствовало распространенности тех или иных типов древних ладов, понемногу нивелировалось в восприятии, стиралось и переставало мешать. Корни этих процессов вскрываются, но их фактическое протекание скрыто от нас далью веков и невознаградивой потерей многих следов бесписьменного искусства.

Следы влияния указанных свойств интервалов в мелодике, несомненно, отыскиваются в традиционном учении о голосоведении, предписывающем избегать скачков

на увеличенные интервалы (повидимому, потому, что они как бы требуют продолжения движения в том же направлении, т.-е. в направлении скачка). Традиция в этих случаях предписывает скачки на уменьшенные интервалы с о б я з а т е л ь н ы м противоположным движением после скачка. А это именно и вытекает из указанной противоречивости таких интервалов.

Итак, оценка интонаций мелодического движения несводима к кинематическим признакам. Еще надо учитывать и динамизм этих интонаций. Но и это не даст еще полной оценки, для каковой необходимо учитывать абсолютную напряженность обоих звуков и их совокупную скрытую гармонию. Поскольку кинематически интонация, в связи с введением категории силы, представляется совпадающей с соединением слабого и сильного времени — условно в о с н о в е изучения можно принимать интонацию ритмически оформленной с падением второго звука ее на сильное время. Из многообразного сочетания всех указанных признаков и составляются основные мелодические взаимодействия в системе и соответственно этому — конструирование их в музыкальном мышлении.

Нет сомнения, что в силу законов мышления оно всегда при прочих равных условиях в качестве материала для мелодических соединений должно выделять наиболее простые связи, как находящиеся в распоряжении почти бессознательном. Таким образом, мелодические первообразования должны рождаться в обычном «ленивом» музыкальном мышлении состоящими из простейших интервалов (под этими названиями разумею здесь интервалы низших порядков). Вот почему важно р а з в и т и е мышления, которое достигалось пока что только эмпирически, без понимания постепенности возникновения мелодических связей. Вот почему я буду считать себя обязанным привести в книге их обзор в порядке их возникновения.

Суммирую. Кроме этого учета связей, научный подход требует учитывать направление мелодического движения, расстояние между звуками, динамический линейный коэффициент, гармоническую сущность соединяемых звуков суммарную и отдельно линейно-гармонический коэффициент (см. ниже) и метроритмические моменты. В исполнении к этому прибавляются моменты агогики.

Последнее понятие из этой области — «линейно-гармонический коэффициент». Здесь важно абсолютное динамическое напряжение второго — сильного — звука в мелодическом ходе. Это — далеко не безразличный вопрос в мелодике, особенно в гомофонной музыке. Как бы ни совершалось движение — наше восприятие оценивает по-своему направления движения, расстояния в виде кинематических моментов, учитывает линейные коэффициенты, учитывает ритмические и метрические моменты, учитывает суммарную скрытую гармонию — это все тончайший процесс, протекающий в нашем подсознании при слушании музыки, а у композитора — при создании в мышлении мелодических образов. Но наступают и такие моменты, когда становится важен динамический результат данного хода, вне зависимости от того, как он совершился. «Один и тот же» скачок совершается между различными звуками. Но сколько различно может быть их музыкальное значение. Скачок *g-c* будет иметь в системе «C» кадансный характер, скачок же *as-des* будет иметь другой характер, ибо будет требовать после себя еще звука *c* для завершения движения. Таким образом, сильное время может стать исходным пунктом для дальнейшего построения, и поэтому важен его абсолютный гармонический вес.

Итак, рассмотрим линейные коэффициенты по порядку их возникновения. При этом будем касаться и некоторых моментов кинематических.

1) Ход на унисон (октава). Линейный коэффициент = нулю. Кинематический момент унисона равен нулю, у октавы он почти предельный, если не считать хода на нону и более далекие интервалы. В вокальной музыке, в народной музыке и в музыке, опирающейся на народные традиции, ход на октаву — есть одно из могущественнейших средств энергетически-кинематического воздействия. В полифонии ход на октаву — часто просто техническое средство для переноса изложения в нужный регистр. В хоральном многоголосии ход на октаву почти неприемлем в средних голосах, зато ход на унисон (повторение звука) — одно из непеременимых условий «цементирования» гармоний при их связывании. Чем более динамичен звук, тем более эффективно воздействие хода на октаву.

2) О кварте и квинте мы сказали выше. Отмечу, что в эмбрионально развитой музыке кварта представляет первичную форму удаления звуков, в силу чего в подо-

плеке всякого музыкального мышления ход на этот интервал вверх представляется носителем энергии. Примеров тому в высказываниях теоретиков немало. Но именно поэтому хорошо начинать массовые произведения ходом на кварту. Музыкальному восприятию он представляется особо энергичным. Немало народных гимнов начинается этим ходом.

3) Ход на большую секунду. В эмбрионально развитой музыке — единственный ход мелодической связи. Обращение — малая септима. Линейный коэф.  $= \pm 2$ . В кинематическом плане м. септима — выразительный интервал. Если этот интервал на первых ступенях музыкального развития (пентатоника) очень распространен в мелодии, то все же именно в этом интервале существует неприятный разрыв между ничтожным линейным коэффициентом и большим кинематическим эффектом. Эта диспропорция нехудожественна — в особенности же при ходах на этот интервал вниз, что часто демонстрирует бедность мышления и отсутствие вкуса у автора. В интервале октавы, которая воспринимается как интенсифицированное повторение того же звука, — диспропорции не возникает. Сам по себе интервал малой септимы достаточно архаизирован в качестве мелодического хода, что его отличает от б. септимы — хода более нового.

4) Малая терция (б. секста). Линейный коэф.  $= \pm 3$ . Большая секста также достаточно кинематична. Малая терция часто употребляется на правах мелодического соединения, в особенности же — в хоральной музыке. Интервал  $2\alpha-2\beta$  — один из старейших в мировом музыкальном искусстве.

5) Большая терция (м. секста). Линейный коэф.  $= \pm 4$ . Оба интервала суть скачки. Необходимо отметить, что ходы на большую сексту должны были оказаться с точки зрения требований строгого стиля менее приемлемыми, нежели ходы на м. сексту. Это связано с прямолинейностью хода на б. сексту и ощущением необходимости, в связи с этим, продолжения хода в том же направлении.

6) Малая секунда (б. септима). Линейный коэф.  $= \pm 5$ . Б. септима в качестве мелодического хода — чрезвычайно кинематический «экспрессивный» интервал. В изобилии встретится в музыке атоналистов, утеравших динамизм и вынужденных обращаться к единственно оставшемуся в их распоряжении кинематизму. Ход на м. секунду с динамическим напряжением, равным пяти, появляясь в музыке, исторически свидетельствует о выходе ее из уровня эмбрионального развития к более совершенным ладовым формам. Как мы знаем, этот ход — наибольшая форма приближения звуков в тональной системе и, в связи с этим, — интенсивнейшая связь тяготения. В то же время вследствие 1) более чем вдвое большего линейного коэф., чем у большой секунды, 2) обратной повернутости замыкающего звука этого мелодического хода в противовес прямолинейности хода на б. секунду — различия в мелодическом отношении между этими интервалами громадны. Многие «ученые» труды по теории музыки наполнены рассуждениями по поводу «впечатления остановки» на ходе  $e-f$  при исполнении мажорной гаммы, перерыва «мелодического потока» и т. п. ощущениями, источник коих был до сих пор неизвестен. «Арифметическая» нивелировка основных представлений создает у теоретиков - атоналистов «мнение», что мелодические свойства м. и б. секунд одинаковы.

7) Уменьшенная квинта (ув. кварта). Линейный коэф.  $= \pm 6$ . По требованию традиции применяется ход на ум. квинту, а не на ув. кварту. Здесь линейный коэффициент достигает максимума напряжения, существующего у одного звука в системе.

8) Ув. прима (ум. октава). Линейный коэф.  $= \pm 7$ . Напряжение превышает максимум, имеющийся у одного звука в системе. Самый ход выводит за пределы диатонизма, поэтому при с е м и з в у ч н о м кругозоре музыкального мышления этот ход всегда понимается, как признак модуляции (если человек музыкален) или как безлика «альтерация» (если он не музыкален). Последний термин всегда связан с такими терминами, как «линейность» и т. п. Данный термин апеллирует обычно к мертвой «горизонталь» «звукового потока». Когда же вопрос идет о «вертикалях», но модуляции обнаружить не удастся, — возникает учение об «элизии» и т. п. искусственные построения для оправдания такого оборота. В главе об интонационном развитии музыки мы покажем, почему хроматический ход должен ощущаться как несколько насильственный («сфера расщепления» другого звука). Таким образом, невзирая на почти рудиментарные признаки кинематизма, данный ход, содержа уже семь коэффициентов, обладает огромной динамической силой.

9) Ум. кварта (ув. квинта). Линейный коэф.  $= \pm 8$ . Этот ход исторически, при-

надлежа 5-му кругу, возмещает о конце периода господства средневековых ладов. Этот мелодический ход в связи с его особой центростремительностью апеллирует в музыкальном мышлении к замыканию на мелодических ходах по звукам внугренней б. секунды. Здесь уже началась область мелодических ходов, находящаяся а б с о л ю т н о выше уровня «музыкального мышления» теоретиков, для которых «тритон» представляет «а б с о л ю т н ы й д и с с о н а н с».

10) Ув. секунда (ум. септима). Линейный коэф.  $= \pm 9$ . Ход на ув. секунду тем более непонятен для диатонического уровня музыкального мышления; это вызывает постоянные его запрещения в руководствах и учебниках по теории музыки. Во многих ладовых формах — естественная мелодическая связь. Догматика традиционной школы, в особенности же немецкой университетской теории, шовинистически объявившей «мажор» извечной ладовой формой (а также воззрения отечественных «пересмыслителей» Римана) — препятствовала успешному изучению народных ладовых форм с ув. секундой. Кинематическим воздействием обладает интервал ум. септима, однако атоналистами он понимается, как простейший ход на б. сексту.

11) Ум. терция (ув. секста). Линейный коэф.  $= \pm 10$ . Кинематический эффект ум. терции незначителен, динамический — громаден. В связи с близостью своих звуков ум. терция входит в употребление в вокале с обязательным замыканием обоих звуков в унисон (это же требование — основное при гармоническом ее употреблении). Непонимание «диатонистами» динамизма всех интервалов мелодической связи усматривается из сообщаемых Риманом правил, где он говорит, что ход на хроматический полутон вызывает «меньше возражений», чем ход на диатонический полутон; считая же весьма приемлемым ход на ум. терцию, он запрещает ход на ув. секунду, менее напряженную, нежели первая. В музыке атоналистов ум. терция в качестве мелодического хода встречается в виде «орфографической описки». Ход на ув. сексту — трудноинтонируем в вокале в связи с большим динамизмом. Наиболее естественны следующие ходы в звуки внешней октавы.

12) Ув. терция (ум. секста). Линейный коэф.  $= \pm 11$ . Употребляется в качестве мелодического хода только в фактуре т о н а л ь н о - л а д о в ы х произведений новейших композиторов — и только в инструментальной музыке.

13) Дважды уменьшенная секунда — «энгармонизм». Линейный коэф.  $= +12$ . Своеобразие энгармонизма — в том, что его кинематический эффект равен нулю. Но это только в современной темперации. Фактически здесь осуществляется минимальный структурный ход по звукам коммы. Динамизм его огромен. Это — мощный регулятор сплавления гармонических оборотов, причем молниеносно изменяется их окраска, что по-своему ощущали лучшие представители традиционной школы. Это неудивительно, ибо такова природа вещей, не могшая не найти своего отражения в музыкальном мышлении. Но в то же время это может показаться и удивительным, если принять во внимание, что в нашей системе не происходит в энгармоническом замещении реальной перемены звука. Лишь в следующей стадии расширения тональной системы (см. главу 39) он превращается в реальный ход голоса. Приведу всего одно лишь свидетельство указанных ощущений у традиционалистов. Э. Рихтер в уже цитированном учебнике контрапункта говорит: «В нашей темперированной системе ...а<sup>2</sup> и g<sup>1</sup>is имеют, конечно, тождественную тональную высоту и данная (энгармоническая. — А. О.) последовательность должна была бы казаться вполне естественной. Тем не менее, при подобных оборотах мы всегда ощущаем нечто необыкновенное, неожиданное. Многие интересные гармонические эффекты новейшего времени основываются именно на энгармонических замещениях» (стр. 107). Правильность осуществления энгармонического замещения будет на письме обеспечена в том случае, если мы будем обращаться с ним как со всяким мелодическим ходом, памятуя, что под энгармонизмом подразумевается всегда реальный ход голоса по тонам коммы.

14 и 15) Следующие два интервала дважды ум. кварты (лин. коэф.  $= \pm 13$ ) и дважды ув. унисона  $\pm 14$  уже употребляются в связи с фактическим расширением системы в музыке романтиков до 15 звуков, но пока только в гармониях. Мелодическое их употребление — дело будущего.

Скажу в заключение о некоторых ошибках эмпириков, «подслушивавших» напряжения и делавших отсюда свои выводы. Прежде всего спутано линейное напряжение мелодического хода диат. полутона (всегда  $= +5$ ), и фактическое напряжение вводного тона, тоже равное 5 а. Отсюда каждый диатонический полутон с ходом разрешения

«понимается» эмпириками (например, Куртом), как вводный тон новой тональности. (В этом мышление укрепляется также вследствие диатонического кругозора). Затем при разных линейных коэф. скрытая гармония двух ходов одинакова, — это: 1)  $a-g=3\alpha+1\alpha=4\alpha$  и 2)  $h-c=5\alpha+1\beta=a\alpha_1+4\alpha$ . Самый показатель здесь ничтожен, так что улавливается только высвободившееся напряжение. Отсюда ошибка ладоритмистов, считавших оба разрешения равно важными и одинаковыми.

Здесь, вне всякого сомнения, идентифицировано по ошибке суммарное восприятие скрытой гармонии каждой интонации, а в первом случае — скрытая гармония «эталона» вводного тона и линейные коэффициенты, всегда одинаковые в одинаковых интервалах. В этом — трагедия эмпиризма: либо ничто не может быть «расслышано», либо же расслышано совершенно точно, но одни категории спутаны с другими. А услышать хотя бы какое-нибудь равенство напряжений в указанных моментах — это для эмпириков подвиг высшей музыкальности.

Именно в мелодическом движении возникает феномен, который мы должны назвать **п р е л о м л е н и е м о щ у щ е н и я** мажорности либо минорности. Его возникновение детерминировано следующими обстоятельствами. Высшее напряжение единичного звука в системе равно — по нашему условному измерителю — **ш е с т и**. Здесь, в единичном звуке — это напряжение соотносится с нулевым напряжением. Однако, в мелодической ткани возникают соотносительные напряжения между звуками — гораздо более высоких порядков. Например, альфные звуки без бетных производят обычное мажорное впечатление — в чем бы оно ни заключалось. Это обычно — светлая, открытая яркость. На фоне первого же бетного звука с ощутимой нагрузкой (звука  $f-2\beta$ ) масштаб оценки изменяется — все альфные звуки становятся как бы на единицу напряжения выше. Но уже звук  $fis-6\alpha$  (как это ясно и из линейного коэффициента) должен быть в этой соотносительности оценен как  $7\alpha$ , такого напряжения система не знает. Здесь должно произойти преломление ощущения, ибо запас мажорности исчерпан. Звук доминанты на фоне наиболее бетного звука может звучать, как наиболее интенсивно мажорный, но тогда преломление ощущения произойдет с неизбежностью уже на звуке  $2\alpha$ . Теория XIX века еще не знала звука  $fis-6\alpha$ , ибо «десятитонная система» останавливалась на звуке  $h$ . Таким образом, для этого уровня музыкального восприятия, музыкального мышления звук  $fis$  был уже за порогом мажорности в ее нормальном ощущении. В этом смысле многозначительно заявление Римана, что звук лидийской кварты в мажоре производит впечатление «стремящегося вверх, болезненного, жаждущего». Постулирует Риман и характерность дорийской сексты в миноре (т.-е. на фоне бетных звуков). У большинства музыкантов, по моим наблюдениям, относящимся к соответствующим фактурным моментам и музыкальным ощущениям от них, — оценки идентичны Римановым. Очевидно, именно эти оттенки находятся в соответствии с обычными представлениями о «бодром» характере мажора. Однако, подобно тому, как мы не намерены догматизировать эти последние, так же мы не догматизируем характера преломления ощущения. Все же этот характер для каждого отдельного субъекта постоянен. Композитор пишет так, как он ощущает сам и, по всей вероятности, большинство его современников. В этом смысле ходячие массовые ощущения оказывают свое воздействие на музыкальное мышление.

Подобно этому существует и преломление минорного ощущения, которое обычно лишается своей «скорбности» и конкретизируется в ощущениях мощи, суровости и т. п. Это составляет особую область эстетического исследования в непосредственной связи с вопросами музыкального мышления.

Последнее замечание. Некоторые простейшие интервалы в суммарной скрытой гармонии превышают также единичное напряжение отдельного звука. Эти интервалы также должны с трудом восприниматься музыкальным мышлением. Например, с этой точки зрения в простейшей диатонической гамме мажора ход по тонам большой секунды  $a-h$  в сумме дает скрытую гармонию порядка 8. Поэтому именно обычное музыкальное мышление отказывается признать эти звуки свободно интонирующими. Если мы просмотрим литературу, то мы найдем огромное количество этих интонаций, совершенно свободно употребляемых. Однако, некоторые теории постулировали безусловное «отсутствие связи» между этими звуками, — это, например, явилось одной из основ теории ладового ритма (Б. М. Яворский). Еще более труден в системе  $C$  для восприятия ход на «лидийскую» б. секунду. В ходе  $e-fis$  некоторые теоретики видят... скачок (ср. мое замечание на стр. 251).

## ПРОБЛЕМА ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ

Элементарным является положение, что существуют какие-то условия, в силу которых то или иное последование музыкальных звуков может быть музыкально осмысленным, действенным, а другое — вполне аналогичное ему «на глаз» — последование, изложенное в тех же метрических длительностях, при относительной одинаковой высоте, — никаким музыкальным смыслом не обладает. Последнее всегда характерно для музыки, лишенной ладовой основы. Сущность этой основы, сущность понятия лада нам предстоит здесь установить.

Лад определяется мною как комплекс из нескольких звуков тональной системы, в котором сохраняется основа системы в виде тоники и доминанты, а прочие звуки сохраняют в принципе ту динамичность, которая присуща им в полной тональной системе. Два замечания. Первое. Лад в этой трактовке представляет собою комплекс, способный к органичному обогащению в пределах полной тональной системы, путем развития произведений и их разработки средствами искусства, стоящего на более высоком уровне. Так это в действительности и обстоит, о чем скажу ниже, упоминая о народной музыке. Второе. По мере развития тональной системы образуются комплексы, как бы теряющие основу лада (тоническо-доминантовое ядро). С течением времени образуются гармонические комплексы, тонально-ладовая природа которых вначале ясна с точки зрения их роли в системе. Однако, эти комплексы (каковы, например, уменьшенный септаккорд, увеличенный септаккорд — см. ниже) с течением времени начинают играть своеобразную роль вторичных ладовых центров, вокруг которых образуются связанные с ними и играющие как бы подчиненную роль звукообразования. Однако, внетональная или самостоятельная, авторитарная трактовка подобных вторичных ладовых комплексов была бы неправильной и вела бы только к адинамическому выхолащиванию музыкального языка. Это блистательно демонстрировала, например, сугубо «целотонная» «музыка» ряда малоталантливых композиторов XIX—XX века. Лишь большие таланты (Дебюсси, Скрябин) проникли интуитивно в сущность этих ладовых формаций в их связи с общими тонально-динамическими закономерностями. Поэтому в их произведениях возможно находить яркие подтверждения основных ладовых закономерностей музыкального мышления (что я и делаю, вскрывая ладовую природу языка позднего Скрябина в «Прометее», например, и в 7-й сонате). Но, подобно тому, как ни один композитор не знал сущности тех ладообразований, которые, казалось бы, вышли за пределы «мажоро-минорной системы», так и ни один теоретик не подошел хотя бы относительно близко к этим областям музыкального мышления. Кое-что пытался сделать Б. Яворский, но самая основа его воззрений, к сожалению, не оказалась достаточно научной (см. главу на стр. 118).

Мы достаточно ясно показали, что основой образования тональной системы, а, следовательно, и всякого лада является квинтовое отношение. Недаром великий Глинка сказал: «Квинта, это — душа русской музыки». Таким образом, даже в тех случаях, когда не все звуки лада объединяются реальными квинтовыми отношениями, все же эти отношения являются решающими. Ибо каждое из них, даже «пропущенное» при становлении данной ладовой формации, может быть восполнено при рассмотрении звуков лада сквозь призму отрезка бесконечной цепи квинт. Будучи восполняемы, эти «пропущенные» звуки всегда представят собою органические элементы ладового обогащения. Из следующей главы читатель увидит, что квинтовая цепь не только постулируется нами умозрачительно в виде научной абстракции,

но и показывается как вполне естественный результат органического интонационного развития музыки. Квинтовая цепь представляет собою просто развернутую умозрительно систему тех квинтовых координаций, которые явились (начиная с появления основы системы — квартового скачка, модифицировавшегося в квинтовое ядро системы) направляющими в процессе интонационного развития системы.

Итак, музыкальный язык, которым человек пользуется в своеобразной форме музыкального высказывания, имеет общие корни и в народном, и в профессиональном искусстве. Благодаря этим общим — тонально-ладовым — корням народное искусство представляет собою вечно-действующий неиссякаемый источник, всегда оплодотворяющий своими живительными струями профессиональное музыкальное мышление, музыкальное творчество. Не будет натяжкой сказать, что в процессе развития музыкального искусства человечество отбирает и оставляет в его золотом фонде лишь то, что проникнуто духом народности, то, что представляет собою закономерное развитие, переплавку жизненных элементов, содержащихся в народном языке.

Итак, тонально-ладовая основа, это — то общее, что присуще и народному, и профессиональному музыкальному искусству, коль скоро последнее создает подлинные ценности. Таким образом, нельзя сводить понятие народности к обязательному заимствованию интонационных элементов в народном музыкальном языке. Спрашивается, почему могли бы мы признать право на сочинение подлинной музыки только за народным музыкантом, который в процессе своего творчества не связан учебными навыками и творит стихийно, только на основе своей интуиции и основных закономерностей, присущих музыкальному (т.е. именно тонально-ладовому, ибо не тонально-ладовое не музыкально) мышлению. Имеем ли мы право утверждать, что талантливый человек, который без учебной подготовки мог оказаться прекрасным народным музыкантом, попадая в нашу школу, обязательно теряет свой талант под воздействием учебной муштры? Мы этого не имеем права утверждать. В школе такой музыкант может не утратить своего природного таланта. Но ведь тогда он может творить, обращаясь к самому себе, как к представителю своего народа, и его творчество может оставаться сохраняющим народные корни и без обращения к сборникам цитат народной музыки. Нельзя представлять себе дело только так, что музыкальный язык профессионального искусства является своеобразной функцией музыкального языка народного искусства. Это может привести только к путанице. И профессиональный, и народный музыкальный язык — оба являются паритетными функциями одного аргумента — периодической тональной системы. Более совершенные формы могут обогащаться при помощи менее совершенных форм народного искусства, в качестве зерен, способных к органическому росту. Взяв вопрос с другой точки зрения, скажем, что менее развитые формы народного искусства могут быть обогащаемы средствами профессионального музыкального языка. Но эти возможности взаимного обогащения только тогда могут быть превращены в действительность, когда композитор мыслит тонально-ладово, когда он способен выделить лад из всей суммы координаций тональной системы и когда он может привести недоразвитую ладовую форму в соответствие со всеми богатствами микрокосма тональной системы.

Таким образом, тонально-мыслящий композитор может писать народную музыку, не обращаясь к цитатным источникам, а основываясь только на собственном музыкальном мышлении, если оно тонально-ладово. И мы не можем отказать ему в звании народного композитора даже в том случае, если его мышление протекает в тех более высоких его формах, где действуют вторичные ладообразования, как мы видим на примере творчества Скрябина.

Проблема национального более узка в отношении музыкального языка, нежели проблема народного в данном истолковании. Ибо здесь вступают в силу такие признаки, как общность обычаев, общность языка и общность территории. Это оказывает свое влияние на музыкальный язык в избрании тех характерных способов изложения, в которых именно данная национальность проявляет свое музыкальное мышление. Вопрос здесь несводим только к ладовой стороне (но она и здесь является главной, ибо не все возможные ладовые прототипы используются данной национальностью, а лишь некоторые), огромное значение здесь имеют такие стороны, как социальное выявление определенных форм музицирования (обряды, обычаи, их музыкальное сопровождение, народные танцы и т. п.), как способы изложения музыкального материала в самом широком смысле обнимающие вопросы эмбрионального фор-

мообразования, ритма, метра, наконец, «поведения» ладовых ступеней в таких ладах, которые используются несколько по-иному в музыке других народов и т. д.

Должен сделать некоторые оговорки, чтобы дать верную перспективу в этих вопросах. Музыкальный язык каждого народа, таким образом, наряду с национальными особенностями имеет то общее, что его истоки ладовы. Классическая формулировка об искусстве национальном по форме и социалистическом по содержанию, данная товарищем Сталиным, с особенной силой подчеркивает необходимость сохранения национальной формы в искусстве, которому надо дать все условия для выявления своих потенций, развивая особенности этой национальной формы на путях создания социалистической культуры. Однако, развитие этих особенностей ни в коем случае не означало бы их консервации. Нас пленяют особенности каждой отдельной национальной культуры, ибо каждый народ проявляет способность к открытию новых и новых красот в искусстве. Все же в недрах каждой национальной музыкальной культуры мы должны уметь различать то, что является ее неповторимым достижением и, таким образом, должно сохраняться в неприкосновенности и что является подлежащим развитию. Такие стороны неизбежны в ряде национальных культур, представляя собою продукты отсталости, следствие нахождения данной культуры в стороне от мирового потока развития культуры. Эти стороны нуждаются в подтягивании, в развитии. В музыкальном языке, например, таков недоразвитый, по существу, пентатонный лад. Следовательно, нахождение путей обогащения пентатоники является одной из настоятельных задач музыкальной теории сегодняшнего дня, — отнюдь не для нивелировки музыкального языка, а для начала прежде всего работ по его органическому обогащению. Пути эти несводимы только к «лабораторной» теоретической работе. Огромную роль имеет процесс обогащения, долженствующий совершаться на путях взаимообмена и взаимовлияний различных музыкальных культур, ибо существует то общее, что обеспечивает возможность такой передачи достижений одной культуры другой культуре — те общие законы становления музыкального языка, которые вскрываются ныне нашими работами.

Исключительный вред приносят музыкальной культуре теористики, по существу стремящиеся к консервации выработанных в национальном искусстве форм, как не могущих быть изменяемыми даже в процессе органического развития. Таким образом, эти воззрения всячески препятствуют работам по мелодическому обогащению ладовой структуры народной песни во имя сохранения «чистоты национального колорита», — таким образом, здесь допустима, мол, только «цитатность», всякий росток обогащения, развития отвергается как «искажение» мелодии.

Проблема народного имеет громадное значение в профессиональном искусстве. Спору нет, что, как бы совершенно ни мыслил данный композитор, его обращение к сокровищнице мышления поколений народных музыкантов всегда будет только плодотворным. Жизненные элементы народного языка, будучи сохранены и претворены в творчестве профессиональном, обладают способностью к развитию. Таким образом, крупнейшие музыкальные произведения гениальных музыкантов приобретают в несравненно больших масштабах для народов всего мира то же значение, которое для данного народа имеет его песня, его музыка. Будучи по существу своему русской, музыка, скажем, Чайковского имеет огромное воздействие на всем земном шаре, даже в тех странах, где о собственно русской музыке мало знают и где чисто народная русская музыка, идя вразрез с местной национальной, могла бы показаться просто чуждой. Дело здесь именно в тонально-ладовом мышлении, законы которого обязательны на всем земном шаре.

Чайковский в переписке с Танеевым дал прекрасное и правильное определение русской народной песни, как материала для профессионального музыкального творчества: «Будучи взята сама по себе в своем первобытном виде, русская песня, как нечто, лишенное художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса, не может считаться произведением искусства. Это — только семя, из которого художник при условии таланта и знания может вырастить роскошное дерево». Это правильно, потому что всякая народная песня возникает и осуществляется на тонально-ладовой основе и входит в микрокосм тональной системы всеми своими «точками».

Зададим вопрос, почему создаются в музыке разных народов ладовые «прототипы», в чем заключается природа лада, как такового? Почему, наконец, человек отби-

рает из всех возможных расположений звуков только то, которое сводится к поразительно стройному ряду квинт? Если для ответа на последний вопрос мы отводим две следующих главы, то на первые постараемся дать ответ здесь.

Отбор основных ладовых отношений шел тысячелетиями. «Родиной» лада, если брать в истории первые достоверные сведения, была Древняя Греция. Мы считаем необходимым углубиться в эстетические концепции древних греков, чтобы получить полное представление о природе ладообразования как первичной формы прекрасного в музыкальном искусстве. Мы считаем, что ключ к эстетике музыки находится у Гераклита.

Еще у последователей Пифагора существовало представление о том, что прекрасный строй всего сущего в мире обязан совместному действию сил, противостоящих друг другу. Если у Гераклита противодействующие силы находятся в состоянии вечной борьбы, то у пифагорейцев еще действует концепция противостояния этих сил. В одном из своих изречений Гераклит говорит: «Бог есть день и ночь, зима и лето, война и мир, насыщение и голод, — все противоположности». Если пифагорейцы считали, что космос образуется из «соразмерной смеси» вечных противоположностей — мрака и света, движения и покоя и т. п. и таким образом проникли в сущность мира с его противоположностями, то Гераклит говорил, что «только расходящееся сходится и из различных (?) образуется прекраснейшая гармония и все возникает через борьбу» (по Аристотелю, «Этика Никомаха», VIII, 2, 115, в. 4). Таким образом, Гераклит признает противоположности в их соотносительности, здесь они и даны в виде расходящегося, которое соединяется, без противоположностей ничто не может соединяться, будучи различным, и находиться в борьбе. Не забудем при этом, что Гераклитом, как и всеми греческими философами, «всеобщая связь явлений в мире не доказывается в подробностях: (на ней инстинктивно основано греческое воззрение) для греков она является результатом непосредственного созерцания». (Ф. Энгельс. «Старое предисловие к «Антидюрингу», см. в «Диалектике природы», изд. 7, стр. 72).

Но вся вечная борьба не в состоянии нарушить общего порядка в мире, противостоящие силы сохраняют свою неуничтожаемость: «Если бы в началах мира не было строя, порядка, то прекраснейший строй мира (представлял бы собой) кучу сора, рассыпанного наудачу» (по Феофрасту). Но все находится в то же время в процессе вечного движения и уничтожения, весь видимый мир форм изменчив, каждая единичная форма в процессе столкновения противоположностей, их борьбы, уничтожается. Но, по Гераклиту, строй мира с его порядком остается, он устойчив в силу неуничтожаемости и постоянства борющихся сил, а, следовательно, и неизменности их соотношения. Это и является крепкой основой единства общих закономерностей, господствующих над видимым разнообразием, хаосом протекающих перед нами явлений.

Основной строй мироздания предотвращает его превращение в кучу сора, следовательно, обеспечивает порядок, единство основы в борьбе, при которой «образуется прекраснейшая гармония». Так появляются у греков воззрения, которые могут быть положены в основу эстетики, которые предполагают появление понятия о прекрасном. Последнее понимается здесь как гармония, возникающая из вечной борьбы противоположностей. Строй обусловлен данной неизменностью их соотношения. «Скрытая гармония сильнее явной» — говорит Гераклит, — он приходит к этой мысли, повидимому, потому, что именно скрытая гармония отражает в микрокосме искусства, его основного строя, основных его закономерностей — то соотношение противоположностей, которое, по Гераклиту, лежит в основах мира. Тональную систему древние греки должны были поэтому понимать, как микрокосм; лад — как более узкое образование, нежели тональная система, но отличающееся одним ему присущим строем. Отсюда должна была возникнуть и известная концепция греков о динамических напряжениях тонов лада.

Каждый лад, выражающийся в таком-то, ему одному присущем порядке последования звуков, если брать концепцию Гераклита, имеет свой определенный строй со своей характеристикой скрытых в нем эстетических элементов, основывающейся на устойчивой соотносительности заключенных в микрокосме противоположностей. Отсюда у греков, повидимому, понятие строя и должно было относиться к области скрытой гармонии, но не к явной, — не к акустической настройке того или иного лада.

Итак, по Гераклиту, прекраснейшая гармония рождается повсюду, где есть движение, протекающее на основе строя коренных закономерностей, где есть моменты борьбы, взаимодействия противоположно направленных «сил», — но при этом, повторяю, пронизанных единым строем, — в музыке ладом с его внутренней характеристикой. Движение звуков в пределах лада и должно было являться у греков первым и главным условием красоты в музыкальном искусстве, основной предпосылкой прекрасного в музыке.

И, действительно, именно этому условию прекрасного, т.-е. ладу, столь много внимания уделяют древнегреческие мыслители. Как о том свидетельствует история, не музыке, как таковой, придавалось то или иное главенствующее эстетическое значение, а тому ладу, на основе которого она сложена. Таким образом, вопросы фактуры произведений отбрасывались, что не может не казаться странным современному музыканту. Но в искусстве прежде всего отмечаются его основные категории, — а лад, тональная организация звуков, действительно, представляет собою основное условие музыки, ибо вне ладовой шкалы, как мы показали в своих работах, звук перестает быть музыкальным, мертвост. Недаром и средневековые писатели уделяли столько внимания именно данной — эмоционально-эстетической стороне лада, как таковой. Таким образом, в искусстве, еще в его младенческом состоянии, когда впереди были еще столетия его высокого развития — этими писателями разрабатывалось основное условие его успехов — лад. Вот почему повсюду на земном шаре — где только культура выходит из пределов первобытного состояния и когда появляется почва для развития музыкального искусства, — вопросам характеристики ладов придается основное, первенствующее значение. Ассоциируется «эмоционально-эстетический» строй того или иного лада и музыка, на основе его создаваемая.

Только углубление в гениальные фрагменты Гераклита Темного, относящиеся к поре преимущественного развития первичных сторон музыки, дало нам возможность подойти к ответу на вопрос о природе лада, как носителя вечной красоты в музыкальном искусстве, чтобы пояснить значение тональной системы как микрокосма, того основного строя закономерностей, который с полным основанием уподобляется в музыке основному строю мира с его закономерностями в концепции древних греков.

Итак, именно тонально-ладовая сторона в музыке имеет первенствующее значение, поскольку музыка не является «искусством» нагромождения «акустически полноценных» звуков. Эта сторона, имея всеобщее значение, обеспечивает жизненность языка отдельных произведений. Она неотделима от ритма, метра, но по отношению к последним является первичной. В истории профессионального мирового искусства ладовое развитие проделывает уже определенный путь к тому времени, как метроритм только-только начал пробуждаться. Ладовая сторона решающая. Можно найти в любом мертвом по языку музыкальном произведении тот же ритм и метр, которые положены в основу выдающегося произведения. Жизненность также не заключается в определенном порядке следования звуков по высоте («линейность»), не заключается она также и в «группировке» музыкальных формообразований. Имея только эти стороны «в порядке», музыкальное произведение будет подобно мертвому телу, которое могло бы быть оживлено, оживлено при условии, если вся фактура его будет тонально-ладовой. Только тонально-ладовое мышление музыкально. Другими словами, музыкальное мышление не может быть внетональным. И это мышление может на определенном уровне избирать вместо полной тональной системы более узкий ее участок, трактуемый как своеобразный ее представитель, — и в действительности являющийся таковым, а для данного музыкального мышления представляющий и самое тональную систему и весь заключенный в ней микрокосм средств музыкального выражения.

С этой точки зрения мы, обращаясь к истории музыки, и увидим постепенно возрастающую сложность ладообразований, связанную с прогрессом музыкального мышления.

## ИНТОНАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ МУЗЫКИ. ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Нам уже ясна роль основных звуков системы — тоники и доминанты — как основного зерна ее развития. Основной генетический «квартовый скачок» (квартовое единство тонов — см. стр. 107) остается в системе, будучи в ходе эволюции музыкального мышления преобразован в квинтовое отношение тоники и доминанты. Эти основные функции тональной системы являются в эмбриональном своем виде ее представителями. Роль эта остается в логике музыкального мышления и до сих пор. Как основные символы единства тональной системы, ее полюсы, дающие исток категориям мажора и минора, тоника и доминанта в своем единстве полярно противоположны и в то же время неотделимы друг от друга. В этом заключается великое свойство тоники вызывать в процессе музыкального изложения доминанту (что обычно сводили только к чисто внешним обертоновым отношениям), а также свойство доминанты вызывать в музыкальном мышлении тонику (что уж никак не вытекает из обертоновых отношений). Логика развития музыкальной формы дает этому положению неисчислимы доказательства. Отсюда третье, еще более сокровенное от взора теории основание происхождения органного пункта.

Ныне в теории совершенно по-обывательски термин «органный» ассоциируется с «протяженностью звуков» о р г а н н о й п е д а л и. Не в этом суть вопроса, а в более старом понятии, отвечавшем сущности дела и природе вещей. Я говорю о старинном немецком слове «organisieren», т.-е. и «исполнять органнй пункт» и «о р г а н и з о в а т ь». Именно этот последний смысл кроется в данном термине. Органнй пункт на д о м и н а н т е организует тональный план любого изложения, любым звуко-сочетаниям он придаст тот динамизм, который они должны приобрести в той тональности, тоника которой «незримо» вызывается в силу звучания доминанты. Здесь в силу и вступает з а к о н, по которому звучащая доминанта вызывает тонику (это и используется перед репризой в сонате). Это тонизирующее значение, воздействие доминанты легко может проверить любой музыкальный читатель, исполняя любое последование гармоний на любой доминанте. Если он попеременно будет брать это последование, например, на звуке *e* в басу, то после нескольких смен баса и гармонии он постепенно начнет ощущать данное последование в тональности *A* и, наконец, его мышление закрепится именно в этой сфере, которая вберет в себя весь звуковой состав данного последования. Если он сделает то же на басах *gis*, то он поймет данное последование в тональности *Cis* и т. д. При этом интуитивное музыкальное чувство подскажет ему дальнейшие строго тональные последования, легко достигаемые без всякого видимого насилия над музыкальным материалом.

Ясна роль тоники и доминанты, как опор музыкального движения. В музыке, использующей вторичные элементы системы (ум. и ув. трезвучия с генерируемыми ими образованиями третьего порядка), значение доминанты и тоники, отодвигаемых и зачастую только подразумеваемых, обычно неуловимых, ослабляется и иногда может «реально» сводиться на нет. Именно это мы видим в музыке, например, импрессионистов. Здесь остается в силе только логика интервальных отношений и динамизма, исходящего от соотносительного положения звуков в квинтовых координатах при о б я з а т е л ь н о с т и соотносительного действия линейных коэффициентов, имеющих в музыке, как я показал, и з в е ч н о е значение вне зависимости от действия того или иного тонального центра. Здесь движение не ограничено рамками

тональной системы и переносится свободно по бесконечным квинтовым координатам, число которых, правда, в тональном мышлении не так уж велико. Развитие музыкального мышления и выражается в количестве квинтовых координаций, которые данное мышление во всех их взаимодействиях ассимилировало и которыми оно свободно распоряжается. Этим обстоятельством, в связи со специфическими свойствами музыкального материала, и объясняется возникновение стадий развития системы на разных ступенях прогресса. Специфику музыкального материала с этой точки зрения мы исследуем в настоящей главе, опять-таки выводя всю линию прогресса отнюдь не из развития только мышления, как такового, но именно в связи с его опорой на объективные закономерности, лежащие в природе становления музыкального материала.

Тоника и доминанта должны играть в тональной системе роль опор центров равновесия потому, что именно тональная система является результатом отграничения определенного участка в бесконечной цепи квинт, определенного комплекса, в котором возникают специфические, присущие только ему особенности и именно в результате данного отграничения. Центры равновесия должны образоваться прежде всего. «Покой и равновесие представляют там, где они имеют место, результат ограниченного движения» (Ф. Энгельс), именно поэтому, чем более окостенелой является ладовая формация, — тем большее значение должны иметь тоника и доминанта, как центры равновесия (а вовсе никакие не «устои» ладового ритма) в музыкальном движении. При ограничении мышления строго диатоническими пределами роль основных функций в системе огромна. Изложение цепко держится за тонику. Раздвигается сфера тональности, возникает 12-звучная система, и в мышлении композитора (например, И. С. Бах) возникает целая цепь подчиненных центров равновесия, что дает основу бесчисленным «средитональным отклонениям» при нахождении изложения в действительности в рамках основной системы.

Если мы напишем тональную систему в «хроматическом» порядке, то, зная теперь эту особую роль тоники и доминанты, мы увидим, что система делится при помощи своих опор на две неравные части. В одной из них находится 6 звуков между звуками тоники и доминанты, в другой 4; таким образом, система делится своими опорами на две сферы, которые представляют в ней две подчиненные области музыкального движения. Именно это деление отразилось в древних учениях об автентических и плагальных ладах.

В каждой сфере ясно очерчиваются динамические круги развития (стр. 57). При рассмотрении системы в этом разрезе мы видим, что четные круги развития находятся в первой сфере, нечетные — во второй. Начиная от тоники и доминанты, система развивается к звукам, имеющим коэффициент напряжения 2 и т. д., к более высоким кругам. При накоплении достаточного количества звуков в этих кругах происходят перерывы постепенности, и образуются стадии развития системы, находящие свое выражение в возникновении ладов с тем или иным количественным звуковым содержанием. Сама 12-звучная система, как мы это докажем, является в принципе также одной из стадий развития. На земном шаре существуют, правда, в достаточно еще эмбриональном виде, 17- и 22-звучные системы, выработанные в творческой практике народов Азербайджана, Ирана, Аравии, Индии, а также несколько более сложная у китайцев. Все эти «системы» в ходе мирового музыкального процесса являются лишь стадиями развития, из которых для данного уровня мышления его стадия развития представляется замкнутой и не имеющей развития самостоятельной системой. В европейской музыке происходит в практике же накопление ростков новой стадии, что мы далее и покажем.

Мы легко можем представить себе систему разных степеней развития (см. чертеж № 8); в этой постепенности отражается ход мирового музыкального процесса.

К развитию выразительных средств языка музыкального искусства во всем объеме должна быть применена диалектическая концепция развития, четко сформулированная в следующих словах: «Диалектика рассматривает процесс развития не как простой процесс роста, где количественные изменения не ведут к качественным изменениям, — а как такое развитие, которое переходит от незначительных и скрытых количественных изменений к изменениям открытым, к изменениям коренным, к изменениям качественным», которые «наступают не постепенно, а быстро, внезапно, в виде скачкообразного перехода от одного состояния к другому состоянию, наступают не

случайно, а закономерно, наступают в результате накопления незаметных и постепенных количественных изменений».

Поэтому диалектический метод считает, что процесс развития следует понимать не как движение по кругу, не как простое повторение пройденного, а как движение поступательное, как движение по восходящей линии, как переход от старого качественного состояния к новому качественному состоянию, как развитие от простого к сложному, от низшего к высшему» («История ВКП(б). Краткий курс», Изд. Политической литературы, 1938 г., стр. 102).

Выше я говорил, что развитие отдельных сторон музыкального языка асинхронно. Однако, рассматривая процесс развития музыкального мышления и музыкального языка, мы условно будем принимать его синхронным во всех звеньях. Только таким образом мы не рискуем запутаться в частностях хода исторического процесса. Рассматривая развитие в пределах отдельного круга, мы будем выявлять все его потенции.

Затем деление по кругам, в особенности же в высших стадиях развития, также должно признать условным в силу трудноотделимости кругов друг от друга на практике. Элементы нового круга появляются раньше как бы мимоходом, когда предыдущий круг еще не окреп, а музыка на практике завоевала только предпредыдущий круг развития. В рамках официального развития сольмизации (3 круга развития) уже робко появляются трезвучия с терцией дорийского лада (4-й круг), но еще не окрепшей в качестве нормы минора, а элементы пятого круга, да и шестого постепенно появляются в виде «вспомогательных нот» (*flores* в *musika colorata* или, как называли ее консерваторы, тех времен — «*musika falsa*»). Это также своего рода асинхронность, которую мы условно снимаем в процессе рассмотрения.

Надо отметить, что в концепции развития системы по кругам мы сталкиваемся с возможностью логическим путем восстановить моменты утраченного исторического процесса. Само собой разумеется, мы привлекаем все явления, находящиеся в поле нашего зрения. Но многие из них и не могли попасть сюда, ибо от них не осталось даже следов, эпоха бесписьменного протекания искусства не сохранила почти ничего. Поэтому и сумма фактов, относящаяся к этим временам, представляет собою разрозненные обрывки процесса. Многие из них не получили своего объяснения. Поскольку в истории музыкознания делается первая попытка связного рассмотрения этих вопросов, надо полагать, что станут ясны все исторические феномены и аномалии, их место в развитии искусства. Все они станут на места в предстоящей картине развития, причем новые факты могут только дополнить данную лаконичную картину.

Не ограничиваясь настоящей главой, я разрабатываю отдельные вопросы в следующих главах. Выявляя здесь все направляющие процесса развития музыкального мышления, стремясь вскрыть их сущность, я показываю, что схематизма в самом процессе нет и не могло быть, ибо сложнейшее взаимодействие сопутствующих условий не могло не оказывать своего влияния на ход этого процесса. Он часто должен был принимать своеобразные и подчас очень запутанные формы, в силу чего тем труднее было обнаружить в нем ведущие линии. Однако, это удалось сделать, не прибегая к схематизации процесса. Тем не менее, если мы возьмем ход процесса в наиболее очищенном от случайностей виде, то он неминуемо предстанет перед нами в виде схемы. Это, если можно так выразиться, — очищенный вид процесса, изложенного в очищенном от деталей и случайностей виде. Точнее говоря, с у щ е с т в о процесса, изложенное в виде закона, в виде взаимодействия основных закономерностей, с тем, однако, ходом их выявления, которому они неизбежно следуют в истории развития музыкального мышления и музыкального искусства, вне зависимости от конкретных исторических условий. Последние оказывают свое влияние только на формы проявления этих закономерностей, на применение достижений музыкальной культуры в данной исторической обстановке (ибо искусство, воспроизводя действительность в форме чувственных образов, всегда представляет собою одну из форм общественного сознания). Оказывают свое влияние исторические условия и на скорость хода этого процесса — то в качестве тормоза, то, наоборот, стимулируя ход процесса.

Важно также то, в частности для историка музыки, что он, научившись выделять главное, поймет всякое отклонение от него и не только с современных точек зрения, но и с точек зрения того времени, когда это отклонение возникло. Мы рассматриваем вопросы в плане логическом, но наши выводы сделаются лишь более полнокровными,

когда мы будем облекать основные линии процесса в исторические одесды, привлекая соответствующий анализ. При трактовке многих деталей наше обращение только к истории могло бы оказаться бесплодным.

Даже в том случае, если признать, что тональная система развивается по кругам, возникает все же вопрос: в какой мере можно переносить закономерности, действующие в пределах 12-звучной системы, на более узкий круг явлений? Ведь когда в музыке того или иного народа складывается пентатоника, тогда еще ему не бывает известна даже 7-звучная шкала, не говоря уж о полной тональной системе. Как же, мол, эти несуществующие еще закономерности и отношения могут оказывать свое влияние, так сказать, в кредит? Ответ прост. Каждая закономерно развивающаяся в истории вещь, поскольку известен в данном случае результат развития, основывается на единстве, которое является законом ее становления и развития. Зная эту основу и изучая процесс развития, мы всегда в состоянии выделить несколько последовательных стадий в таком процессе. Эти условия в применении к тональной периодической системе в результате исследования — налицо. Таким образом, изучив, уяснив себе этот развитой процесс, мы можем проецировать закономерности высшей стадии развития на более ранние стадии. Это тем более возможно, если мы сумеем выделить основные направляющие процесса. По действию этих направляющих мы сумеем определять течение процесса, выделяя те постоянные накопления и усложнения, которые происходят. Отдельные ступени развития познаются как звенья единого процесса. Основная направляющая определяет поступательный ход процесса, внутри же данного процесса (в данном случае идет речь об отражении в музыкальном мышлении природы выразительных средств музыкального языка) образуются моменты тормозящие, сводящиеся к трудности усвоения и ассимиляции вновь завоеванных развитием системы средств выражения. Эти тормозящие моменты в процессе развития возникают совершенно закономерно, образуя так называемые «барьеры» развития, которое останавливается надолго перед таким барьером, причем не исключена возможность образования стадии развития. Одним из таких барьеров, достаточно общеизвестных каждому музыканту, является, например, интервал малой секунды при выходе за пределы пентатоники; непонятность этого интервала заставляет консервироваться музыкальное мышление на пентатонике. Об этих явлениях скажем на стр. 107. Отметим, что «изнутри системы» возникающие барьеры обычно кажутся исследователю, не вооруженному соответствующими воззрениями и знаниями, лишь случайными этапами в развитии, таковыми же представляются и отдельные стадии, на которых, мол, по неизвестным причинам законсервировалось музыкальное мышление целых поколений. При познании единых закономерностей развития тональной системы эти фазы развития предстают перед взором исследователя, как неизбежные этапы, стадии развития системы.

По законам диалектики развития на определенной его ступени средства предыдущего его этапа (в нашем случае — круга развития тональной системы) не только могут отрицаться в качестве н о р м ы, но и отрицаются с н е и з б е ж н о с т ью. В музыке это всегда будет связываться с отрицанием стилевых норм предыдущего круга развития системы, что мы покажем ниже на примере хотя бы квинтовых параллелизмов и других норм, в том числе средневековых ладов и далее «мажоро-минора». Но, повторяю, это все может быть познано только на основе концепции развития. Процесс развития протекает не стихийно, он глубочайшим образом связан с границами познания «протяженности» системы, детерминирован ими. Композитор ни при каком вдохновении не обладает возможностью выйти из берегов системы. То новое, что высекает из музыкального материала его творческое воображение, жизненно только тогда, когда оно включено в эти границы. Жизненные элементы искусства в виде ростков нового содействуют только раздвижению границ системы в предуказанном нами направлении.

Советская музыкальная наука в лице ряда ее представителей уделила большое внимание вопросу об интонационной стороне музыки. В этом отношении надо вспомнить работу Игоря Глебова (Б. В. Асафьев). «Музыкальная форма как процесс», где можно найти мысли достаточно интересные; правда, автор, если судить по результатам исследования, не ставил перед собой цели научного проникновения в природу вещей, но, описывая ход процесса, все же сумел подметить в нем некоторые моменты развития. Однако, понятие интонации в его работах вообще

слишком широко и неопределенно. У Яворского это понятие является научным понятием, ибо обосновано при помощи категорий устойчивости и неустойчивости.

Стремление перенести понятие интонации из акустики в музыковедение прогрессивно. Ранее оно означало произнесение звука точно на заданной строем высоте. Основанием для появления нового в принципе понятия музыкальной интонации послужила, несомненно, аналогия с речевым интонированием как проявлением душевных состояний в речи. В этом отношении понятие интонации, не получившее пока определенности, может быть введено в музыковедение лишь как одно из основных понятий из области мелоса, который является в музыке носителем индивидуального начала. Интонацией мы будем называть мельчайший неделимый ладово оформленный скрупул осмысленной мелодии в том случае, если он является отдельным моментом выразительности, могущей содержать в себе (или содержащей) отдельное эмоциональное движение, вносимое в нее композитором при творческом акте. Всякая мелодия в плане аналитическом может быть представлена как сумма интонаций; однако к этому не может быть сводима ее синтетическая сущность. В этом смысле возможно создавать учение об интонации лишь как «индуктивную» часть науки о мелодике на подступах к ее становлению.

Три замечания. П е р в о е. Всякая интонация возникает в сочетании с ритмом. Несущие ладового динамизма звуки не могут составить интонацию, тот или иной динамизм ослабляет или усиливает интонацию. Интонационные акценты в принципе могут приурочиваться к ритмическим или противопоставляться им. В т о р о е. В совпадении понятий речевого и музыкального интонирования существуют только аналогии (см. также стр. 108). Существо их и формы проявления различны. В словесном тексте невозможно предугадать чтецу или актеру определенное интонирование; музыкальный же текст предусматривает мельчайшие его детали, используя при этом ладово-динамические, кинематические и ритмические закономерности музыки (не говоря об агогике). Вне живого исполнения (также очень многогранного) мы устанавливаем «по нотам» наличие и существо интонаций. Есть область сходства понятий в том, что интонации обоих родов приурочены к душевным движениям, невыразимым словами, лежащим в эмоциональной области. Т р е т ь е. В интонацию объединяются минимально два звука, один звук не может представить интонацию. Генезис мелоса может быть сведен к появлению первых интонаций, возникновению их часто предшествует метрическое дробление звука. Каждый новый звук системы завоевывается в процессе интонирования. По мере развития интонирования в интонацию может быть объединено все большее количество звуков. Поскольку принадлежность минимум двух звуков к интонации является основным условием, мы рассматриваем прежде всего двузвучные ладовые комплексы как ладово-динамический потенциальный материал интонации, абстрагируя их от ритма.

Те или иные поиски новых интонаций всегда приводили вплоть до окончательного становления периодической тональной системы на дороге развития музыки по кругам системы. В этих поисках, как ни в одном другом моменте, если их в сумме рассматривать с точки зрения развития музыкального мышления, как такового, ярко вскрывается значение и сущность музыкального искусства, как формы общественного сознания. Накопленные интонационные обороты с абсолютной неизбежностью — по мере изменения окружающих нас вещей, усложнения обстановки, внутреннего совершенствования человека, — становятся недостаточными для воспроизведения изменившейся действительности в форме чувственных образов. Например, период всем известных общественных сдвигов на рубеже XVIII—XIX веков вызывает к жизни романтизм и реализм, в том числе и в музыке. Действительно, движение в музыкальном искусстве, известное под именем романтизма, совершенно изменило интонационный язык, обогатило его, создало новые выразительные средства, ибо старых средств было недостаточно для передачи усложнившегося и обогатившегося содержания искусства. Отнюдь не сводя существа направления к вопросу о собственно интонационном развитии в тесном смысле этого слова, но выделяя специфику нового слоя интонаций периода романтизма, мы ясно вскрываем, что звуковое содержание новых интонаций, как таковых, несомненно сводится к применению интонаций с «наслоениями» на 12-звучную тональную систему, причем эти наслоения образуют именно новые к р у г и р а з в и т и я в системе квинтовых координат, приводя искусство к неизбежности расширения самой тональной системы.

---

## РАЗВИТИЕ СИСТЕМЫ В ПРОЦЕССЕ ИНТОНИРОВАНИЯ

Основной принцип интонирования мы находим в феномене **о п е в а н и я** звука. Это не новый в музыкознании термин, и, пожалуй, он принадлежит к продуктам точного экспериментального наблюдения. Лично я впервые встретил его в цитированной работе И. Глебова. Наблюдения при просмотре музыкальной литературы показывают, что часто мелодия «вращается» вокруг одного звука, являющегося функционально более главным, нежели другие. Менее главные звуки при этом появляются то вверху, то внизу от него, — иногда эти отклонения, как бы «обвивающие» основной в данном случае звук, появляются в той типической простейшей форме, которая известна под названием «вспомогательных нот», иногда это — более широкие побочные поступенные мелодические отклонения, вернее — ходы голоса, возвращающиеся к главному звуку, как к исходной точке. Этот процесс представляется музыкальному мышлению как процесс «выделения» главным звуком дополнительных и затем — процесс их «поглощения». Если мы при этом скрупулезно разберемся в сути музыкального ощущения, то мы, суммируя эстетическое впечатление, производимое на нас данным участком мелодической ткани, всегда приходим к выводу, что данный извлекаемый для внутреннего анализа участок представляет собою музыкально не что иное, как именно **т о л ь к о** определенный функционально главный звук, и **н т е н с и ф и ц и р о в а н н ы й** мелодически выделением нового звука. В чем же кроется сущность этого ощущения, является ли оно сугубо индивидуальным, возникающим только вследствие особой и, быть может, предвзятой концентрации внимания на данном музыкальном звуке, или же оно отвечает сущности процесса интонирования?

Вся музыкальная наука в своей исторической части сходится на том положении, что, по выделении человеческим сознанием одного звука из потенциального множества звукоотношений, дальнейший процесс «праинтонирования» заключается в выделении «соседнего» звука. В то время, когда из тумана сознания выделяется число «два», по мере протекания этого процесса развития мышления, такой второй звук ранее может появляться лишь робко, сознание концентрируется на **о д н о м** звуке и поэтому в то время второй звук первоначально представляется неким отростком первого, не имеющим самостоятельного значения. Лишь впоследствии он начинает восприниматься в качестве самостоятельного **в т о р о г о** звука. Он «навсегда» связан со своей опорой, и момент такого выделения, знаменующего собой более высокую ступень музыкального развития, выражается в ритмическом подчеркивании и этого второго звука. Такой процесс при выделении числа **д в а** может происходить и сверху и снизу от основного звука. Если, например, условно считать, что выделяется звук внизу, то, после того, как он начинает пониматься в качестве **в т о р о г о** основного, реально возникает соотношение основного звука и другого сверху от него. Здесь дело далее заключается в развитии психики, допускающей выделение числа **т р и** из множества.

Если на этой стадии развития можно прибегнуть к параллелям из области истории математики, то вопрос станет исчерпывающе ясным. В какой-то мере все, являющееся продуктом нашего опыта, мы имеем право свести условно в качестве метода исследования на отношения многообразных объектов мышления, коль скоро они представляют известную совокупность. Звукоотношения на рассматриваемой стадии развития мы можем условно рассмотреть в чисто формальном плане, отвлекаясь от их конкретных специфических свойств, а лишь принимая во внимание взаимные отношения музыкальных звуков. Этот метод рассмотрения в самом широком смысле слова



были изобретением собственно инструментальной музыки: в пении они давно были известны и употребляемы уже в течение нескольких веков... Многие гимны и песни украшались подобными вариациями» (А. Доммер. История музыки, стр. 235). Одно из многих свидетельств приводится мною для подкрепления той концепции, что интонационное обогащение музыки шло и по линии раздробления звука, что мы имеем право понимать раздробленный звук, как некогда оцепенелый (это найдет свое отражение в теории прасимволов — стр. 265). Кроме того, здесь еще одно подтверждение и для нового сравнительно времени, что в решающих моментах вокальное развитие процесса предшествует инструментальному.

Итак, каждый музыкальный звук надо принимать как обладающий потенцией к выделению сверху и снизу от себя по одному (как минимум) звуку мелодии. Становление этой осмысленной простейшей формулы мелоса может в истории совпасть только с развитием представлений до числа т р и, т.-е. с сравнительно поздней эпохой жизни доисторического общества. Эта формула появляется при всех условиях до к в а р т о в о г о с к а ч к а. Секунды в этой формуле неопределенны по высоте — они не могут быть ни малыми, ни большими, ни нейтральными (они всегда будут разные). При всех условиях музыкальным звуком в этой формуле является лишь средний звук, а прочие — только акустически полноценными (мы их назовем «гибридами»). Точнее будет сказать, что наибольшей потенцией к немедленному превращению в музыкальный звук обладает именно средний, так как он имеет вполне определенную акустическую высоту, опирающуюся хотя бы на «самое себя» в момент произнесения звука. Прочие звуки, высота коих познается лишь в соотносительности в высотой первозвука, не имеют никаких опор для получения такой точности. Этот средний звук превращается в музыкальный при появлении квартового «скачка» («единства») по отношению именно к нему. Таким образом, в состав этого скачка входят не два мертвых звука, а две потенциальных сферы интонирования, две живых функционирующих музыкально сферы. Более подробно эти вопросы трактуются в главе 17-й.

Все концепции развития музыки в какой-то мере подходят к фиксации этого явления. Подчеркивается обычно, что как бы отделяющиеся от опоры звуки в первобытном интонировании постоянно возвращаются к этой основной опоре. Это верно. Но наблюдения обычно не идут далее фиксации этого факта и регистрации возникновения в практике некоторых первобытных культур типической для них интонационной связи звуков в первичных музыкальных формациях. А связь эта именно и регистрируется как принцип опевания центрального звука двумя, расположенными по обеим его сторонам.

Другие ученые признают, что в пределах уже оформившейся ладовой шкалы начинается интенсивное опевание зафиксированных (математически, путем применения того или иного способа темперации) в ладе звуков. При этом мыслится обычно, что лады появляются только в пределах фиксированных звукорядов, что опевание, как весьма неопределенный процесс, выявляющийся в поистине беспредельной по изменчивости своих форм сфере, не имеет никакого отношения к звукорядам, к их развитию. Образно выражаясь, здесь з в у к о р я д, либо лад, установленный в пределах звукоряда, уподобляется некоему пути сообщения, по которому движутся звуки в качестве... пассажиров. И, как полагается всякому пути сообщения, он конструируется специалистами, применяющими при этом физико-математические познания, вычисляющими нужные величины и т. д. Поэтому многие учения о развитии музыкального искусства сводятся к концепциям о последовательности применения принципов темперации звукорядов и т. п. Они принимают следствие за причину.

Перед нами здесь, с одной стороны, наблюдения историков о прамелодических образованиях, с другой стороны — учения теоретиков о становлении основных средств выразительности музыки. Если угодно, я здесь не ввожу в музыкальную науку каких-либо особых «новшеств», но лишь связываю прочной нитью эти разрозненные и обычно взаимоисключающие односторонние наблюдения и представления.

Иначе говоря, процессы интонационного опевания звука являются неотделимыми от процесса формирования звукорядов (как фиксированных шкал) и ладов. Так называемые математические факторы в определенный момент приходят на помощь поступательному развитию процесса интонирования, которое, развиваясь далее в «совместно» завоеванных пределах, является базисом для дальнейшего применения прин-

цинов математики. Никакие температуры, отдельно взятые, не могут играть в музыке никакой роли, если они не исходят из потребностей действительно существующего интонирования. Китайские теоретики, работавшие по математическому обоснованию своей пентатоники, и индийские теоретики, работавшие над обоснованием системы 22 «шрути» в октаве, по существу вели одну и ту же работу. И в то же время интонирование в пределах фиксированной шкалы идет с наибольшей интенсивностью. Говоря просто: интонирование всегда вызывает к жизни помощь математики, применение которой, в свою очередь, вызывает прилив интонирования. Этот процесс происходит в истории музыки непрерывно. К нему в своих внешних основах сводится весь процесс развития выразительных средств музыкального языка. Более сложные его формы появляются на основе «добытых» в этом процессе звуков, становящихся далее самостоятельными и входящими в сложные взаимодействия с другими осознанными элементами музыкального языка.

Таким образом, становление трехзвучной формулы «опевания» одного музыкального звука двумя соседними представляет собою предпроцесс интонирования, повторяющийся в виде основного процесса закономерного развития тональной системы уже после завоевания квартового скачка. В момент становления этого ядра тональной системы каждый из двух его звуков является как бы «обвитым» двумя акустически полноценными звуками, не имеющими еще смысловой выразительности. Эти звуки будут доосмысливаться в процессе созревания, или — что то же — созреть в процессе своего доосмысления. Самым первобытным проявлением интонирования безусловно являются неосмысленные «завывания» вокруг одного звука.

Изложим ход самого процесса развития системы путем интонационного обогащения. Оговариваюсь, что тут я излагаю этот процесс лишь в виде количественного накопления изменений, вскрывая диалектику развития, как такового, в следующей главе.

Звуки второго цикла, приведенные в соответствие, представляют следующую картину (пример № 7.). Здесь «g» и «с» музыкальные звуки, а *f*, *a*, *b*, *d* — это «гибриды», не играющие собственно музыкальной роли и еще не имеющие строго фиксированной высоты относительно своих центральных звуков. Названия их условны.

После выявления звуков первого круга процесс должен идти следующим образом (см. пример № 8). В жизнь ведь уже вступило основное квартово-квинтовое



начало, при этом г е н е т и ч е с к о е, здесь совершенно естественно оно повторяется. Все внимание при интонировании теперь направляется на это п о с л е д н е е завоевание искусства. Поэтому постепенно тон «f», выделяемый тоном «g», доосмысляясь, начинает принимать качественную определенность, будучи интуитивно выверяем при опевании звука «g» как квинта (а в другом расположении как кварта) от звука *c*. Происходит процесс в ы з р е в а н и я гибрида «f» и превращения его в музыкальный звук *f* точно на расстоянии большой секунды от *g* и квинты (кварты) от *c*. В ходе этого процесса всякий звук, служа квартово-квинтовой опорой при вызревании звука последующего круга — приобретает название и значение к о н т р о л ь н о й т о ч к и вызревания. В приведенном случае вызревает звук *f*, контрольной точкой является звук *c*. Таким же образом вызревает и звук *d* (гибрид звука *c*), причем контрольной точкой вызревания является звук *g*.

Прежде чем развитие направится к следующему кругу, должен быть освоен, войти в практику искусства, интервал, как бы механически и совершенно «неожиданно» возникающий между звуками каждого круга. Это не касается лишь первого круга развития, где интервал кварты является первоизобретением. Перерывы постепенности будут связаны с трудностью освоения таких интервалов.

Ниже в концепции квартово-секундного движения (стр.143) мы вскроем причину, почему возникла «трихордная» форма выявления первичных закономерностей и почему возник на заре развития комплекс типа последования *c-d-f*, *d-f-g*. Уже во втором круге возникает м. терция, а еще задолго до этого м. терция возникает в трихорде.

Я покажу далее, что в таком трихорде в течение долгого времени интервал м. терции должен был пониматься не в качестве интонирующего интервала, а лишь как механическая разница между интервалами неопределенной секунды и входившей в сознание квинты.

В третьем круге ход процесса представляется довольно свободно. Картина здесь такова: здесь вызревает около звука *g* звук *a* с опорой на контрольную точку *d*, а также звук *b* около звука *c* с опорой на контрольную точку *f*. Как мы видим, здесь уже появляются интервалы большой терции и малой секунды.

На этом исчерпывается интонационный запас трех кругов интонационного развития и, в сущности, заканчивается второй его цикл (первый цикл — предпроцесс). Тонально определяясь, звуки второго круга, в свою очередь, начинают опеваться, ибо потенция опевания присуща каждому музыкальному звуку. Таким образом, не только при опевании звука *c* возникает звук *b*, но и при опевании звука *b* возникает звук *c*. Та же взаимосвязь «обратного» опевания наличествует у звуков *a* и *g*. Но, кроме того, вверху от звука *d* возникает (вызревает) звук *e* с опорой на звук *a*, снизу же от звука *f* возникает звук *es* с опорой на звук *b*.

Надо отметить то обстоятельство, что диатонический полутон в третьем круге развития возник еще не в качестве интонации, а лишь как механическое соседство звуков двух соседних интонирующих ячеек (см. пример №9). Проходит всегда много



времени прежде, чем этот полутон начнет пониматься как интонирующий. На этих обстоятельствах подробно остановимся в теории барьеров. Здесь же отметим, что, по мере созревания третьего круга со всеми его потенциями, м. секунда начинает

интонировать, и, таким образом, с течением времени появятся полутоновые интонации около звуков *d* и *f*. Почти парадоксальным является то обстоятельство, что и полутоновые интонации около звуков второго круга дадут те же звуки четвертого круга *e* и *es*. При этом звук *e* появляется как интонация звука *f*, а звук *es*, — как интонация звука *d*. Таким образом, вокруг двух будущих терций тонических трезвучий завязываются крепчайшие узлы двойного интонирования.

Итак, по исчерпанию интонационного запаса трех кругов, где интонирование шло при помощи звуков б. секунд, начинается следующий цикл интонирования путем выделения интонаций малых секунд.

Здесь условимся о терминологии, которая является отражением существа вскрываемых процессов. Интонирование б. секунд называем «грубым», а м. секунд — «тонким». Основной музыкальный звук назовем интонационной опорой, а за возникающим в порядке интонирования вторичными звуками оставляем название — «гибридов». Точнее было бы назвать «отпрысками», дабы сохранить в термине генетическую связь, но еще в «Основах» я ввел этот термин, затруднившись подысканием, и не буду менять. Самый процесс выделения нового звука мы назовем процессом «расщепления» звука. (Этот термин потому отвечает природе вещей, что для менее развитого мышления в основном звуке заключаются те, которые из него выделяются впоследствии. Он заменит экспериментальный термин «опевание»).

Итак, существуют архаические интонации *f-es*, *d-e*, и более новые *f-e* и *d-es*.

Результат полного «грубого» расщепления ладовых опор приводит к известному последованию звуков в подвижной формуле сольмизации *ut-re-mi-fa-sol-la*. Она не могла еще тонально осознаваться, ибо «тоника» еще квартовой системы находится здесь на втором месте (будущая доминанта тональной системы). После завоевания четырех кругов развития и освоения тонкой интонации начинается второй цикл расщепления ладовых опор. Он совершенно в точности повторяет цикл грубого расщепления. После его окончания мы имеем право говорить о становлении периодической тональной системы. Проследим течение процесса. Далее образуются звуки пятого круга: *c* выделяет *h* при контрольной точке *e*, а *g* выделяет *as* при контрольной точке *es*. Звуки каждого круга являются контрольными точками для звуков последующего круга. Таким образом, далее *c* выделяет *des* при контрольной точке *as*, *g* же выделяет *fis* при контрольной точке *h*. Так появляются звуки шестого круга. Система становится в полном ее современном объеме.

Решающим оказалось реальное квинтово-квартовое отношение, избранное человеком в качестве фундамента всего музыкального искусства. Мощно проявив себя в музыке, в действительности реально, повторив себя многократно, эти квинтовые отношения и явились, таким образом, объективно данной реальностью, реальными отношениями структурного порядка. Все исследования оперируют с квинтовой цепью, как с некоей реальностью, постулируя ее как некую научную абстракцию и не вскрывая ее действительной природы. Фактически же квинтовой «цепи» нет, а последовательно появляющиеся в процессе интонационного развития звуки м о г у т быть развернуты в квинтовую цепь, причем любая м у з ы к а л ь н а я интонация не может никуда выйти за пределы этих координаций при условии сохранения ее жизненности. Таким образом, дальнейшее расширение тональной системы, которое мы усматриваем уже в пятнадцатизвучной шкале романтиков (правописание хроматической гаммы) идет именно по системе квинтовых координаций, причем уже ясно, что ни о каком «прибавлении квинт» или «расширении отрезка цепи» речь не идет. Эти звуки появились только в результате расщепления звуков: *cis* — звука *d*, *gis* — звука *a*, *dis* — звука *e*. Отсюда два следствия: одно частного характера, другое — общего. Первое: пятнадцатизвучная шкала является продуктом двустороннего тонкого расщепления звуков мажорной пентатоники *c-d-e-g-a*. Второе: процесс интонационного расщепления музыкальных звуков не оканчивается организацией 12-звучной системы, а продолжается, при этом захватывая постепенно (начинаясь с расщепления ладовых опор) все более и более далекие круги развития, так сказать, «перекидываясь» на них. Выше я заметил вскользь, что каждый музыкальный звук, это — носитель потенции интонационного расщепления. Таким образом и д о л ж е н, в силу природы музыкального звука, идти поступательный ход развития интонирования, несомненным образом апеллирующий, по мере развития музыкального мышления, к р а с ш и р е н и ю тональной системы. Таким образом, эти первые три ростка нового уже задыхаются в 12-звучной темперации, ибо композитору остается только умозрительное и на письме различие соответствующих энгармонических звуков, не могущих быть реализованными в своем принципиально новом звучании. Отсюда две линии: отказ от интонирования и от прогресса в объявлении 12-ступенной темперации абсолют и замыкание в ее пределах (атональность, линейность, «Augenmusik»), 2) поиски расширения тональной системы (до сих пор отражавшие, с одной стороны, действительную настоятельную необходимость, а с другой — полную теоретическую и музыкальную беспомощность). Ясно, что процесс интонирования перекинулся на уже очень далекие звуки, ибо норма о 15 звуках имеет уже более чем 80-летнюю давность. Ясно также, что очень должно было измениться лицо современной музыки, если принять во внимание, что дело не сводится только к выработке первичных интонаций, а появившиеся звуки становятся ингредиентами новых гармоний и мелодий. Кроме того, ладовое обогащение в принципе содействует все большей и большей динамичности, дроблению метроритма в связи с необходимостью заполнять те же единицы времени все большим и большим количеством звуков. Можно предсказывать поэтому, что расширение тональной системы будет сопровождаться большим прогрессом и в развязывании стихии метроритма. Недаром же в середине XVI века появилось у итальянских теоретиков понятие «хроматизм», которое не соответствовало ранее нашему понятию. Под этим термином подразумевались мелкие метрические дробления, называвшиеся хром, семихром и бихром. Дальше старое и новое понятие отождествились, после отмерло старое. Именно функциональная зависимость обоих явлений и была тому причиной.

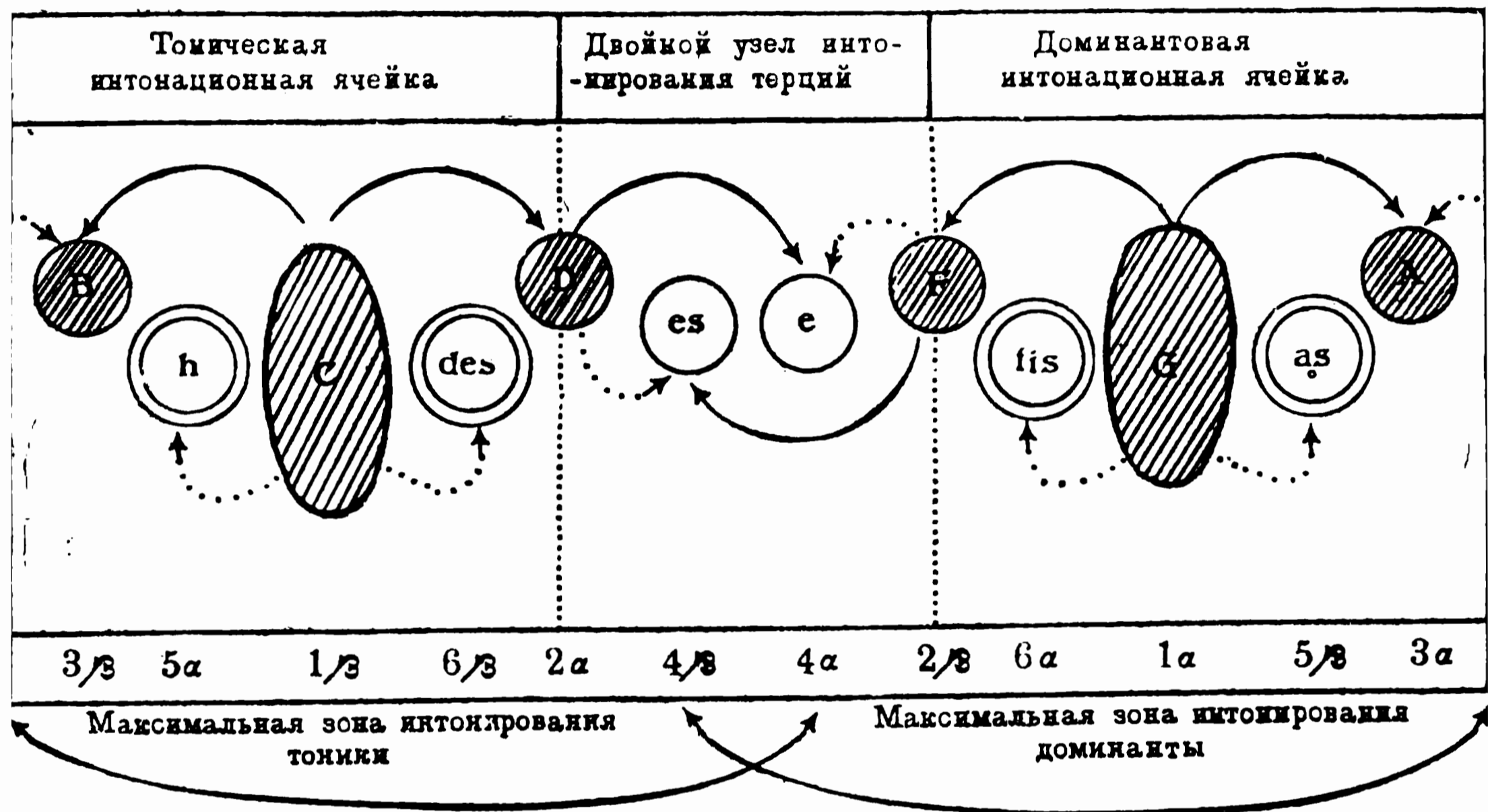
Если мы поинтересуемся, каковы же пределы интонационного запаса всех 12-ти звуков нашей системы, то мы увидим, что полностью в сумме своей тонко расщепленные эти звуки представят собою 22-звучную индийскую систему именно в том ее звуковом содержании, которое установлено мною еще в «Основах» иным методом исследования (см. главу на стр. 818). Отсюда ясны и дальнейшие стадии с их интонационным запасом вплоть до различимых человеческим ухом градаций.

Покажем результат трех циклов интонационного развития системы в виде схемы (см. чертеж № 9).

Как мы видим, водораздел интонирования проходит в третьем круге, хотя он только умозрителен, ибо отсюда и начинается тонкое интонирование. Двойной узел интонирования в терции трезвучия ясно обозначен.

Надо отметить, что в практике прайнтонирования при возвращении к исходному звуку могут происходить ошибки, в смысле нащупывания точной исходной высоты первого звука. Могут быть и другие ошибки, постепенно в ходе искусства изживаемые. Но существуют «взгляды», что именно в этих ошибках интонирования, когда голос берет не тот звук, который «нужно», а другой — будто бы и заключается самый генезис интонирования. Это, повторяю, безусловно должно происходить (при плохом слухе — и в сороковых годах XX века). Но фетишизировать эту аномалию в качестве единственного источника интонирования, представляя себе его возникновение результатом случайных ошибок — не означает ли это полного непонимания природы вещей? Ибо утверждать что-либо подобное в отношении любой вещи, любого процесса — означает апелляцию к признанию всей этой вещи (в данном случае — музыки) — простой бессмыслицей. Признаем, однако, что бессмысленны подобные концепции.

Скажем несколько слов о первых чисто музыкальных последствиях настоящего познания процесса интонирования.



Чертеж № 9

Прежде всего, мы еще в «Основах» обращали внимание на то, что линии оттачивания в системе, деля ее на 5 ячеек, приводят к замкнутым созвучиям двух и трех звуков каждой ячейки в новейших сочинениях, ибо музыкальное мышление следует здесь закономерностям структуры системы. Ныне вскрыт генезис этого явления. В сущности, каждый звук со своими гибридами трактуется в свете нашей теории как один расщепленный звук. Таким образом, эти три звука и могут с совершенствованием гармонически-интонационного мышления «консонировать» в высшем смысле этого слова. В этом смысле надо отметить, что звук тоники, либо доминанты составляет гармоническое единство со сплавившимися двумя коэффициентами и высвобождающимся напряжением, в точности равным напряжению самой тоники либо доминанты. Это, выражаясь точно, научно есть дважды утяжеленная тоника:  $b + d = 3\beta + 2\alpha = \alpha_{\beta_2} + 1\beta$ ;  $f + a = 2\beta + 3\alpha = \alpha_{\beta_2} + 1\alpha$ . Если же мы возьмем тот же комплекс в тонком расщеплении, кстати говоря, в изобилии долженствующий встречаться в произведениях лучших тонально-ладовых композиторов современности и в действительности генерирующийся в мышлении Сергея Прокофьева, Арама Хачатуряна и др. — то мы увидим здесь в п я т ь р а з утяжеленные доминанту и тонику:  $h + des = 5\alpha + 6\beta = \alpha_{\beta_5} + 1\beta$ ,  $fis + as = 6\alpha + 5\beta = \alpha_{\beta_5} + 1\alpha$ . Для развитого музыкального мышления оба гибрида как бы поглощаются основным звуком без остатка. (При продолжении квинтовых координаций по обе стороны от нашей системы, эти зависимости становятся несколько более сложными). В музыкальных взаимоотношениях

каждого звука и его гибридов действует любопытный закон обратной пропорциональности напряжений. Он заключается в том, что чем более напряжен звук, тем менее напряжены гибриды тонкого расщепления, и наоборот. Таким образом, оба гибрида опор наиболее напряжены. Звуки второго круга связаны со звуками четвертого, звуки третьего круга взаимосвязаны.

Гибриды до третьего круга развития я называю «прямыми». Но с течением времени начинается о б р а т и м о с т ь интонирования, в силу чего, например, в фактуре музыкального произведения мы встретим «опевание» звука *es*, скажем, при помощи звука *d*, который генетически является старшим. С течением времени генезис забыт и поэтому все звуки паритетны, с той однако оговоркой, что это не снимает большей логичности более старых — прямых — интонаций. Типическим случаем перемещения центра интонирования является интонирование, например, звука терции мажорного трезвучия *e* при помощи звука *f*, как бы стремящегося к этой терции и ею поглощаемого. Это — чисто стилевая обратимая зависимость, обратная генезису интонации. Ее происхождение кроется в придании звуку терции наравне со звуками квинтового остова атрибута абсолютного покоя и гегемонии в качестве нормы мажора. Отсюда и возникли воззрения о том, что звуку 4-й ступени мажора «присуще» стремление к его 3-й ступени. На деле отношения обратные, но они были сокрыты от музыкального мышления грузом стилевых норм. Односторонние расщепления некоторых звуков все делаются двусторонними в развитой музыке, ибо таковы, повторяю, потенции звуков. Каждые два гибрида тонкого расщепления всегда дают гармонию с одним высвобождающимся коэффициентом.

Отсюда становится ясным термин «разрешение». Он связывает в музыкальной фактуре всегда два звука, из которых в данном случае один понимается как основной, второй — как гибрид. Момент поглощения основным звуком гибрида и вызвал к жизни данный термин, сигнализирующий о поглощении звука, о возвращении его к своей основе. Таким образом, иногда в зависимости от музыкального смысла данной прямой или обратной интонационной зависимости, и звук *d* может разрешиться в *e* (в системе «с») — например, в последовании трезвучий доминантового и тонического, и обратно могут разрешиться эти звуки при другой смене гармоний. В мелодических интонациях всегда упор на звуке прямого гибрида имеет динамически взрывчатый смысл. Таковы в особенности все интонации в классической литературе на звуках пятого круга *h* и *as*. Сколько их, например, у Бетховена! Таковы и интонации в звуках шестого круга. Оговорюсь, что термин «разрешение» в его первородном смысле также связан с прямыми интонациями, где гибрид поглощается более старым звуком.

Приведенные интонации при помощи обвивания звука обоими тонкими и обоими грубыми гибридами назовем гармоническими формами расщепления. Но, кроме того, существуют мажорная и минорная форма расщепления звука. Мажорной формой расщепления назовем группу из трех звуков, где данный звук занимает центральное положение, а по сторонам от него находятся два альфных гибрида. Минорная форма такова, где оба гибрида бетные. Таким образом, при мажорной форме тонкий гибрид находится внизу от основного звука, грубый сверху; при минорной форме — тонкий гибрид находится сверху, а грубый внизу. Смены таких форм, причем часто эти звуки даются не в форме переливающихся автоматически по секундам, но и с терцовыми скачками, — такие смены звучат необычайно впечатляюще, что мы видим в лучших мелодических образцах, — например, в следующем начале гениальной темы (пр. № 10 «С», мажорное расщепление  $NB_1$ , минорное  $NB_2$ ).



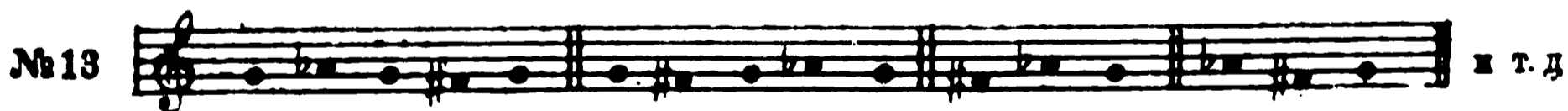
Особое значение приобретают в системе те интонации, которые могут быть выделены в пределах простейших форм семизвучных ладов. Каждый звук семизвучного лада может быть трактован в виде главного. При этом примечательна зависимость обратной пропорциональности, часто используемая в музыкальных целях. В формуле

мажорного расщепления терции минорного трезвучия оба звука по абсолютному динамису более мажорны, чем основной звук. Это — звуки *d* и *f*, которые гармонируют друг с другом сплавляясь, и звук *es* с его динамисом не погашается, доминируя при расщеплении. Из схемы гексахорда ясно, что вторая его ступень в архаическом музыкальном сознании имеет значение ладовой опоры. Поэтому седой стариной веет на слушателя от минорного расщепления этой ступени в «Александре Невском» Прокофьева. Именно минорное расщепление 2-й ступени лежит в основе гениальных патетических тем XIX века, как их прототип. Говорю о вступлениях к патетической сонате Бетховена и патетической симфонии Чайковского (см. примеры №№11, 12). Недаром Гавриил Попов во второй симфонии, проникнутой духом народ-



ного русского мелоса (соч. 1943 года) при основной тональности *g-moll* пишет четвертую часть цикла в тональности второй ступени — «А». Эти примеры легко можно умножить, пройдя по лучшим образцам музыкальной литературы. Не стоит затягивать изложение. Даю интонации расщепления звуков системы, как в строгой 12-звучной, так и в 15-звучной романтической. Читатель их может просмотреть и представить их применение в литературе (см. таблицу № 1 в главе 39-й).

Интонации из одних гибридов незавершены. Они в тональной музыке всегда апеллируют к замыканию на основном звуке. Ходы по звукам ум. терции всегда «стремятся» к звуку пропущенного унисона. Эти интонации последними входят в обиход перед так называемым отъединением гибрида от основы, что знаменует его окончательное созревание. Действительно, в процессе своего созревания гибрид проходит несколько стадий: ранее он показывается лишь очень несмело, моментально возвращаясь к своей опоре и поглощаясь ею. Затем он «выверяется» — это момент его рождения в качестве музыкального звука. Он постепенно начинает сам интонировать, подчиняя себе в этом отношении породивший его звук, наконец, он становится совершенно самостоятельным и входит во все формы продвижения (термин И. Глебова) музыкального материала, осуществляемого путем скачков голоса в интонациях. Примером позднейшей интонации из одних гибридов является такая интонация, как ход *gis-b* в произведениях Скрябина, в «Здравице» Сергея Прокофьева. Это — знамение нового музыкального мышления, вернее — мышления, раздвинувшего свои границы. Особо выразительны интонации гармонического расщепления тоники и доминанты: они в интонационном плане понимаются как мелодическая интенсификация звука ладовой опоры (пример № 13). Стоит ли приводить десятки примеров: из



романса графини в «Пиковой даме», из 2-го концерта для скрипки с. орк. Сергея Прокофьева, из 7-й симфонии Шостаковича, из сцены смерти Снегурочки в одноименной опере Римского-Корсакова, и т. д.? Литературу последнего времени буквально переполняют эти интонации, оказывающие потрясающее по своей патетике воздействие.

Постепенно перекидываясь на ладовую периферию, эти интонации по мере расширения диапазона музыкального мышления будут захватывать все звуки системы, что без всякого сомнения давным-давно известно индийской музыке, расширившей свою музыкальную шкалу именно путем их внедрения в творческую практику, и именно этих интонаций. Правда, это пока что только бесписьменное, эмбриональное искусство. Но сколько здесь подлинных цветов творчества народного гения, и как эти эмбрионы способны оплодотворить музыкальное мышление композитора при реальном, наконец, переходе к расширению тональной системы — легко себе представить. Мы еще не используем всего многообразия интонационного запаса системы, поскольку мы говорим об уже отъединившихся от своей основы звуках. Ведь эти возможности поистине безграничны, казалось бы. Однако, они протекают в конечной системе квинтовых координаций и безусловно поддаются типизации, по-

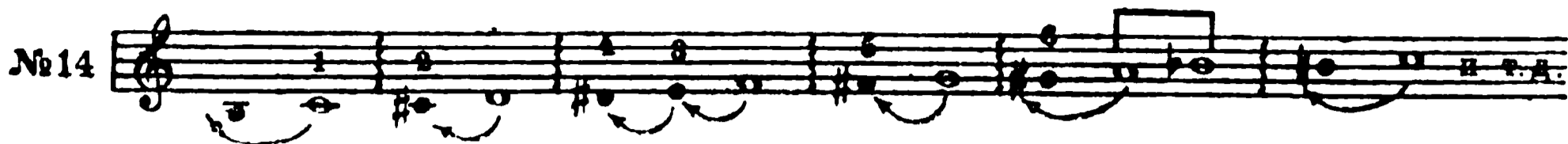
сколько основные моменты генетического и музыкально-динамического порядка установлены с абсолютной научной точностью. Эта работа еще предстоит. Она целиком укладывается в проблему современного музыкального мышления, ибо на пути этого изучения мы сумеем при классификации выделить интонации «стертые», потерявшие свежесть, отмершие. Сумеем и установить линии развития, определить, что современно и что еще предстоит нам при раздвижении рамок музыкального мышления.

Тем, что мы классифицировали и генетически рассмотрели решающие интонации, мы заложили основы науки о музыкальных интонациях, музыкальном интонировании, ибо мы прошли по основным линиям рождения, младенчества, юности и зрелости музыкальных звуков. Дело за тем, чтобы изучить их во «взрослом» состоянии, а наряду с тем и угадать новые рождения и помочь музыкальному мышлению при его восхождении на новые высоты. Особое значение в этой работе будет иметь исследование выработанных человечеством в творческой практике интонационных мело-формул, каковы, например, средневековые тропы, русское крюковое пение. Усложнение выразительных средств происходит в музыке по мере завоевания ею важнейшей функции идеологической надстройки, по мере усложнения ее содержания. Возрастает роль интонаций в качестве формообразующих элементов музыкального изложения, появляется большее разнообразие интонирования, в известной мере развивающегося синхронно усложнению человеческой речи. Становится недостаточным понимание интонации, как сопоставления двух звуков во времени (при научном рассмотрении интонации этот признак останется решающим родо-вым). Появляются интонации сложные в своем единстве — многозвучные (прекрасные примеры у Мусоргского), появляются интонации предъёмного типа со звуковыми ритмическими смещениями, важнейшее значение приобретает несовпадение интонирования в полифонии, причем сложное единство с трудом познается с точки зрения учета его составляющих. Помещение одних и тех же интонаций на различные ритмические моменты меняет их смысловое значение. В научном изучении необходимо принять во внимание сложное многовековое «соревнование» вокального искусства и инструментализма. Но это изучение необходимо, дабы покончить с выхолощенным «линеаризмом», с тем линеаризмом, высшей мудростью которого является изучение простых линий, получающихся на бумаге от соединения карандашиком на кальке головок «нот» («линеарность») и изучение их хвостов (метроритм), к чему в основном сводятся писания о мелодике некоторых работников современного музыкознания. Все это сдабривается обычно элементарными «умозаключениями» о «членениях» формы, «периодичности» и «симметрии» структуры, путем арифметических подсчетов и тому подобных «приемов» «мышления», слабенького определения кадансов, «устойчивостей» и «неустойчивостей», разного рода тенденций материала, как такового (поповщина), либо мышления, как такового (идеализм) и т. п. схоластики и эквилибристики с напусканьем немалого терминологического тумана. И этот путь не ведет никуда далее пустых описаний общего хода движения, представляя собою «науку» для эпатирования непосвященных, либо теоретических младенцев.

На пути предпринятого в настоящем труде исследования музыкального мышления в его связях с объективными закономерностями развития системы, на пути, очищенном от каких бы то ни было случайностей исторического порядка, мы можем исследовать вопросы об отмирании некоторых интонаций и возникновении на новой основе, примеры чего мы встречаем, вопросы о причинах длительного существования одних интонаций и скоротечности других, вопросы о различиях в восприятии интонаций в зависимости от развития музыкального мышления, вопросы о двигательных стимулах в поисках новых интонаций и их изобретении и т. д. — весь сложный комплекс эстетических и исторических проблем, коль скоро мы обратимся на путь живого созерцания, от которого, кстати говоря, мы все же ни на один момент в принципе не уходим. Если мы здесь говорили о генетических первичных интонациях, то в следующих главах, при рассмотрении развития с точки зрения перерывов постепенности, привлекая при этом ряд исторических фактов, мы будем говорить об интонациях второго порядка, образующихся в пределах системы — круг за кругом — в процессе свободного взаимодействия «взрослых» звуков.

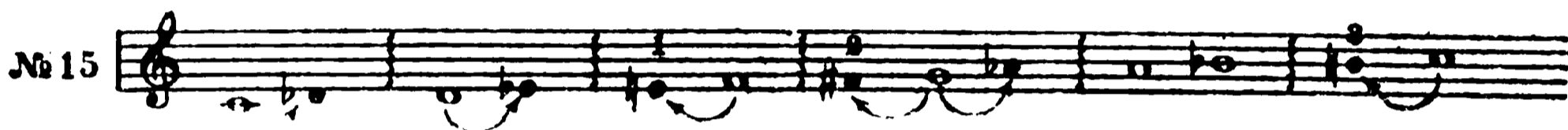
В заключение главы коснусь вопроса о генетическом развитии 12-звучной мажорной и минорной шкалы: мы были лишены возможности это сделать в соответ-

ствующей главе за отсутствием понятий о мажорных и минорных формах расщепления. Основа трех кругов развития ясна в обеих формах правописания хроматической гаммы, которые сейчас раскроются в новой своей сущности. Мажорное развитие звука «с», дающего «h» (1 — на примере № 14), мажорное развитие звука «d», даю-



щего «cis» (2 — на примере), мажорное развитие звука «f», дающего «e» (3 — на примере), мажорное же развитие этого звука «e», дающего «dis» (4 — на примере), мажорное развитие звука «g», дающего «fis» (5 — на примере), мажорное развитие звука «a», дающего «gis» (6 — на примере) — и даст шкалу хроматической гаммы при ее движении вверх, которая проявляется в своей сущности, как мажорное развитие звуков второго цикла генерации и поэтому будет во всей классической музыке преимущественной шкалой развития диатонического мажора, светлого и безмятежного по колориту, лишь черпающего поддержку в шкале параллельного минора.

Строгая же система представляет собою продукт преимущественно минорного развития звуков второго цикла генерации (трех кругов), корректируемого только возникновением звуков *e*, *h* и *fis* (1, 2 и 3 на примере № 15). Зато звуки *c*, *d* и *g*



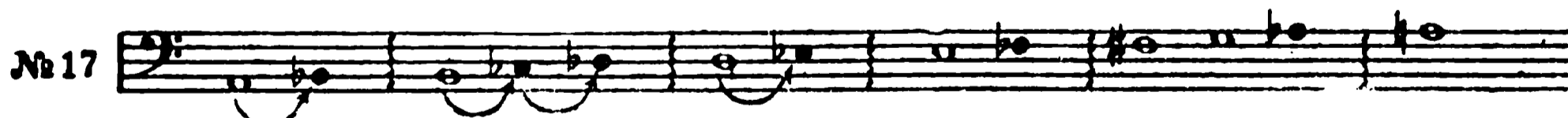
развиваются в сторону минорных интонаций. Именно эту шкалу мы в сумме звукового микрокосма минора отдельных фуг и прелюдий встретим в принципе без всяких отклонений у Баха в «W. K.». И в мажорных — первую шкалу, с некоторыми иногда отклонениями и наложениями. Синтез этих шкал есть 15-звучная система романтиков.

Теоретически, однако, можно себе представить и чисто минорное интонационное развитие той же трехкруговой основы тональной системы. Результат развития может быть представлен следующим образом. Здесь (пример № 16) минорное раз-



витие в первой ячейке (1) совпадает с гармоническим (*des*), во второй ячейке (2) появляется вторичный гибрид *fes*, в третьей ячейке появляется пятая пониженная ступень, в четвертой ячейке (4) остается одинаковый с результатом гармонического развития звук *as*. Наконец, пятая ячейка (5) выделяет звук *ses*, который здесь не даст места вводному тону.

При перенесении шкалы системы «С» в параллельный минор (пример № 17), т.-е. в *a-moll*, мы видим, что случайности исключены и в этом процессе: это не что иное,



как система мажора, перенесенная в параллельный минор (подобно тому, как в первичной орфографии хроматической гаммы усматривается система параллельного минора, перенесенная в мажор). Вот откуда — т.-е. и именно в силу минорного развития системы — появляются в фактуре романтиков мало-помалу гармонии с 4-й, 5-й пониженной (гармония с 1-й пониженной не может употребляться, в силу благоговения перед вводным тоном, это и есть одна из причин того, что ложное трезвучие *as-h-es* оказалось не деформированным у Вагнера, дав основу лейтмотива «судьбы» в его тетралогии). И у современных композиторов особую роль в минорно-глубоком колорите займет, таким образом, о б я з а т е л ь н о

м а л о е трезвучие второй пониженной ступени, столь минорное даже в «конструкции» большого трезвучия. Именно это трезвучие будет постепенно внедряться в силу «схожести» своей с употребляемым трезвучием 2 н. ст. Пятая же пониженная ступень остается пока более или менее втуне, ибо она не входит в состав гармоний, аналогичных тем, к которым привыкло современное музыкальное мышление в период его воспитания на образцах мировой литературы. И потому самое поверхностное исследование обнаружит достаточное наличие первой из указанных гармоний в сочинениях современных композиторов. Повторяю, что это детерминировано минорным развитием тональной системы (а, следовательно, и музыкального мышления в каждом данном случае), создающим новые нормы, далекие все же от привычных.

Но таким образом должно существовать две 15-звучных системы. Известная нам познается как результат расщепления мажорной пентатоники (стр. 97), как результат соединения двух систем — строгой и мажорного развития, или же как система с тремя мажорными наслоениями. Должна быть вполне допустимой и «антиподная» ей система, которая, в соответствии с указанными признаками, должна представлять собою результат тонкого расщепления минорной пентатоники (стр. 153), результат соединения двух систем — строгой и минорного развития или иметь три звука минорных наслоений — *des*, *ces* и *fes*. Совпадение указанных трех признаков обнаруживается в системе минорного развития в границах квинтовых координаций от *fis* до *fes*. Она, действительно, существует в современной музыке (см. также обоснования в главе 39 и разбор «Вешних хороводов» Стравинского).

Универсальная синтетика обеих систем вводит двусторонние «альтерации» тоники и доминанты, они получают свое отражение в современном мышлении, однако не такое яркое, как крайние характерные моменты *dis* и *fes*. Эти ступени сделались двумя новейшими «богами» музыки конца XIX начала XX в. почти всех направлений. Они вводятся в сферу современного музыкального мышления неотвратно. Так же неотвратно слияние обеих систем, основополагающее эмбрион следующей стадии расширения системы с ее энгармоническим ключом (стр. 175) дважды ум. терции (гл. 39). Оба крайние характерные звука, принадлежа к 9-му кругу развития (гл. 39), сплавляются в гармоническое единство. Расширение системы квинтовых координаций в указанных пределах вводит три принципиально новых интервала, каждый из которых еще не проявился вполне отчетливо в творческой практике, но зато ясно завоевывается теоретическим мышлением: это — три дв. ув. квинты, две дв. ув. секунды и одна упомянутая дв. ум. терция. Особо примечательны обе дв. ув. секунды: *ces-dis* и *fes-gis*. Результатом разрешения каждой из них является ув. кварта (т.-е. «тритон») соответственно *b-e* и *es-a*. Могли ли понять это ладоритмисты? На рояле б. терция разрешается в «тритон»! М у з ы к а л ь н о же эта «терция» (в действительности сверхнапряженная дв. ув. секунда!) является, если применить терминологию ладового ритма, неустойчивой, а «тритон» — устойчивым, ибо он является вполне законным и естественным результатом разрешения более напряженного интервала.

Должен обратить внимание в заключение, что «альтерированные» гармонии с привлечением в минор минорных звуков параллельного мажора встречаются в некоторых руководствах по гармонии (например, у Н. Ф. Соловьева), что тоже не случайно.

---

## СТУПЕНИ И СТАДИИ РАЗВИТИЯ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. ВТОРОЙ ЦИКЛ РАЗВИТИЯ

В настоящей главе мы минуем вопросы праинтонирования, т.-е. 1-го цикла развития, и рассматриваем процесс развития только в отношении музыкальных звуков и их взаимодействий. (Эти процессы 1-го цикла мы рассмотрим в главе 19). Рассмотрение проводим тут по кругам развития. Количество ступеней развития системы строго соответствует для нашей системы количеству кругов. Поступательный ход процесса зависит от потребностей развивающегося мышления и требований, предъявляемых искусству социальной средой. Мы лишены возможности касаться здесь этого вопроса в связи с недостатком места. Нас будет интересовать специфика этого развития в музыкальном плане. С этой точки зрения для нас будут важны тормозящие развитие моменты, которые прослеживаются в процессе исследования взаимодействий звуков в порядке их накопления по ступеням развития. Оговариваюсь, что для данной главы остается в силе все, что мы говорили об асинхронности развития отдельных сторон музыки, о применении логического метода исследования, о трудноотделимости кругов развития в практике музицирования и другие условности, привлекаемые для исследования процесса.

Логика развития системы по ступеням (= кругам) заключается, грубо говоря, в следующем. После того, как завершилось развитие системы в пределах первого круга, дальнейший процесс направляется на освоение одного из звуков второго круга, а затем и другого звука второго круга. Принципиально новый интервал, возникающий при этом, — большая секунда. Всякий такой интервал последующего круга мы назовем «целевым интервалом развития». В то же время между обоими звуками второго круга появляется после их созревания новый, вторичный, как бы случайно возникающий интервал, уже более напряженный, чем «целевой». Должен пройти большой период времени в рамках данной музыкальной культуры прежде, чем этот вторичного порядка новый интервал (во втором круге — малая терция) будет освоен полностью, ибо для этого должно появиться интонирование этого интервала. Это не такой легкий процесс, ибо два звука этой малой терции возникают независимо один от другого. Но процесс объединения этих двух звуков поддерживается тем, что это — в сущности — две стороны нового единства, новой ступени развития, мажорная и минорная, полярно противоположные и неотделимые друг от друга. Но до тех пор все же, пока этот интервал не будет завоеван, до тех пор развитие системы не может направляться к следующему кругу. Этот интервал мы назовем барьером развития данного круга. В отдаленных от нас кругах развития, каковы первый и второй круг, — особую роль играет развитие числовых представлений. Тот или иной звук не может войти в систему музыкального мышления ранее, чем не завоеван процессом развития числовых представлений число, соответствующее количеству звуков данного комплекса. Кроме того, должно быть обеспечено устным преданием закрепление и передача достигнутого. В соответствии с развитием числовых представлений приходится считать, что впредь до превращения лада в систему (это внешним образом связывается с изобретением музыкальных инструментов) невозможно образование ладов более полных, нежели пятизвучные, поскольку счет должен ограничиться количеством пальцев руки. Прямое доказательство находится в так называемой сложнейшей Гвидоновой руке, связанной с введением шестизвучной ладовой формулы. Во всех областях счисления человечество пользуется пятью пальцами руки, и осо-

бое затруднение представляет изобретение способа обозначения числа «шесть». Изобретение именно Гвидоной р у к и показывает, что тут безусловно налицо изобретение в пределах принятого пентатонного пальцевого приема музыкального счета (ладового). Выход был найден в членении счета при помощи суставов пальцев. Ладовый счет не вышел за пределы руки. Ясно, насколько новой и гениальной должна была показаться современникам хитроумная система руки Гвидо.

Итак, покажем цепь «целевых» интервалов и «барьеров» 12-звучной системы до последней грани ее развития).

В т о р о й ц и к л.

1-й круг. Целевой интервал — музыкальный звук (возникновение музыки), барьер — ч. кварта (квинта).

2-й круг. Целевой интервал — б. секунда (м. септима), барьер — м. терция (б. секста).

3-й круг. Целевой интервал — б. терция (м. секста), барьер — м. секунда (б. септима).

Т р е т и й ц и к л.

4-й круг. Целевой интервал — ум. квинта (ув. кварта), барьер — ув. прима («хроматический полутон») — ум. октава

5-й круг. Целевой интервал — ум. кварта (ув. квинта), барьер — ув. секунда (ум. септима).

6-й круг. Целевой интервал — ум. терция (ув. секста), барьер — ув. терция (ум. секста).

За пределами шестого круга целевой интервал дальнейшего развития — нынешний энгармонизм (начало 4-го цикла).

Эти барьеры (равно как и целевые интервалы) имеют громадное значение в развитии системы, как мы увидим из дальнейшего. Здесь историческое их в сущности расположение соответствует их умозрительному расположению в порядке увеличения линейных коэффициентов мелодического движения.

Итак, говоря о поступательном ходе процесса, мы оставляем в поле зрения условно только феномен первичного интонирования, условно же элиминируя исторические и пр. обстоятельства, вызывающие его к жизни. Наша обязанность, исследуя процесс незаметных накоплений (в данном случае — звуков системы в указанном порядке), определить моменты качественных изменений системы в процессе этих накоплений, что будет означать о б р а з о в а н и е с т а д и й развития системы, происходящее в виде скачков в связи с закреплением новых звукоотношений в этом процессе.

Не всякая ступень развития будет равносильна образованию новой стадии. Для образования последней необходима та степень универсальности звукокомплекса, которая обеспечивала бы этому комплексу возможность служить универсальным «резервуаром» средств музыкального выражения для музыкального мышления той или иной степени его развития. Существо возникновения этих стадий и их сущность исследуются в зависимости от отношений отталкиваний и тяготений в специальных главах, за невозможностью включения в пределы одной главы всех относящихся сюда вопросов (главы №№ 26, 39). В настоящей главе прослеживаем, если так можно выразиться, лишь технику возникновения стадий в пределах ступеней развития. Последние, в свою очередь, познаются нами не только как процесс количественного изменения, но и как качественные моменты первичного порядка, имеющие особое значение и оказывающее существенное влияние как на работу мышления, так и на его дальнейший ход. Последнее положение не должно восприниматься в качестве парадокса, ибо завоеванные ступени н а в с е г д а остаются в пределах системы и, сколь бы далеко ни ушло мышление от старых ступеней развития, но они, пусть даже архаизируясь, не могут быть обойдены в процессе музыкального мышления, музыкального сочинения и музыкального восприятия. Вопрос здесь сводится к оценке пройденных ступеней с точки зрения р а з л и ч н ы х последующих ступеней и в особенности — для нашей темы — со ступени с о в р е м е н н о г о развития музыкального мышления.

Неотъемлемой особенностью всякого процесса развития является то положение, что каждая последующая его ступень отрицает предыдущую. Учет этого положения

проясняет многое в процессе развития музыкального мышления и в отношении его на последующих ступенях к средствам выражения, выработанным в пределах предшествующих ступеней развития. К этой особенности процесса мы будем обращаться.

## П е р в а я   с т у п е н ь   р а з в и т и я

Выделяя рассмотрение этой ступени вместе с предпроцессом в особую главу (19), рассмотрим здесь только вопросы об отдельном музыкальном звуке и о квартовом единстве музыкальных звуков.

Одним из наиболее загадочных моментов становления музыки, как искусства, является возникновение музыкального звука в человеческой культуре. Занявшись здесь этим вопросом, мы рисковали бы целиком уйти от теории в область истории музыки и смежных с ней областей. Современная наука близко подходит к вопросу о психологических истоках музыкального звукопроизводства, к вопросу о тех областях человеческой деятельности, в с ф е р е   к о т о р ы х   возникает музицирование. Однако, полной научной цены эти попытки не могли приобрести в силу того, что до сих пор самое понятие музыкального звука, его природы было неопределенным. Смешивались и не разделялись две стороны — а именно внешнего звучания звука, с одной стороны, и внутренней сущности звука, как ингредиента музыкального произведения. Лишь в разложении «диффузного» понятия музыкального звука на два новых понятия — звука акустически полноценного и звука собственно музыкального — лежит возможность исчерпывающего решения этого вопроса. При этом понятие акустически полноценного звука включает в себе, но только механически, как бы подчиненное ему понятие звука музыкального. Это соотношение мы выразим кратко положением: не всякий акустически полноценный звук является музыкальным, но всякий музыкальный звук обязательно акустически полноценен. Из этого положения ясно, что в море акустически полноценных звуков лишь некоторая их часть является музыкальными. Следовательно, со старым понятием музыкального звука совпадает новое понятие акустически полноценного звука, а понятие музыкального звука вообще является совершенно новым.

Основной характеристикой музыкального звука, как мы показали, является наличие специфической динамичности, возникающей уже в первичном квартовом единстве и возрастающей в каждом новом звуке, завоеванном развитием тональной системы по принципу накопления квартово-квинтовых соотношений тонов. Какая же может быть динамическая характеристика у о д н о г о   звука, коль скоро нет еще основы его возникновения, т.-е. квартового единства? — спросит читатель. Действительно, если нет динамической характеристики, то не может быть еще м у з ы к а л ь н о г о   звука. В строгом смысле слова это так, но на первичных ступенях развития музыки возникает и кристаллизуется тот звук, который обладает возможностью войти в состав квартового единства, как одна из его сторон, в то время, как другие звуки этой способностью не обладают. Только в этом точнейшем смысле мы и исследуем природу и «поведение» музыкального единичного звука. Именно это понимание природы музыкального звука, обеспечивающее представление о его «скульптурности» в последующем ходе развития искусства, о его совершенно особом эстетически-функциональном значении в зависимости от места его в периодической системе — будь то в народной, будь то в профессиональной музыке, — это понимание отныне играет громадную роль. Действительно, теперь стало возможным до конца понимать общий ход движения, учитывая в звуковом потоке мельчайшую «каплю звука». До сих пор в музыкальной науке, как нам известно, могли учитывать и описывать лишь общий ход движения, ибо не было до конца ясным то, что двигалось, переходило, появлялось и исчезало — а именно отдельный музыкальный звук. В данном определении, наконец, впервые появилось музыкально-научное определение музыкального звука в противовес тому — ничего, в сущности, не означавшему чисто внешнему определению, которое до сих пор было в ходу. К музыке, как к искусству, оно отношения не имело. Особое значение мы придаем именно данному понятию потому, что до тех пор пока оно не было установлено, наука о музыке, как таковой, не могла плодотворно развиваться. Действительно, ни при каких условиях невозможно было объяснить частности общего хода музыкального движения, без которых он не может быть абсолютно ясным.

Особое значение инструментальной практики заключается в том, что она закрепляет достижения вокального искусства на первых ступенях развития музыки. Если человек знает только один музыкальный звук, то вполне естественно должно возникнуть стремление закрепить возможность его воспроизведения при помощи механических средств, т.-е. инструмента. Казалось бы, что может собою значительного представить в музыкальном отношении однозвучный инструмент? Тем не менее, именно в самую первобытную эпоху должны появляться однозвучные инструменты. История дает подтверждения этому в виде находимых в палеолитических отложениях свистков, в виде однозвучных окарин, дошедших до нас с древнейших времен. В таких инструментах музыкально не осознаваемые «гибриды» не переносятся еще в чисто музыкальную сферу, что свидетельствует о м у з ы к а л ь н о м осознании именно одного звука.

Процесс рождения квартового скачка длится тысячелетиями. Из того туманного облака, которое представляет собою предпроцесс интонационного расщепления звука, вычленяется первый звук, а затем квартовое их объединение. Решающим в развитии выразительных средств музыки является взаимодействие 2 сфер интонирования, причем обе эти сферы связаны определенным простейшим отношением. Это простейшее отношение находится в наиболее е с т е с т в е н н о м интонационном шаге, эта естественность должна определяться как природой звучащего материала, так и психологическими особенностями мышления, отражающего этот материал и конструирующего из него первичные средства музыкального выражения. Если бы мы захотели представить себе, может ли октавное родство тонов быть решающим в организации первичной ячейки музыкального развития, то, невзирая на его несомненную п е р в и ч н о с т ь, — нам пришлось бы ответить на этот вопрос отрицательно. Действительно, интонационные ячейки, находящиеся в октавном отношении, лишь повторяют друг друга. Здесь еще не возникает д в у х различных сторон одного единства, которое только ведь и может быть основой становления и развития вещей и процессов. Здесь еще не возникает того универсального взаимодействия, которое является, по справедливому замечанию Гегеля, истинной *causa finalis* вещей. С точки зрения философского осознания этого момента и решения его в его а п р и о р н о с т и мы должны, минуя пока данные музыкальной практики, остановиться на интервале кварты и квинты, как на следующем простейшем отношении, данном в природе звучащего тона. Уже то, в сущности, элементарное соображение, что в данном отношении наличествуют р а з н ы е тоны, дает нам понять, что эти р а з н ы е звуки в своей неразрывной соотносительности м о г у т представить собою первичное единство имеющей развиться звуковой системы выразительных средств. Но они не только могут, но и д о л ж н ы составить это первичное единство. Действительно, в этом соотношении, понимаемом как единство, существуют две полярные стороны, неотделимые друг от друга и в то же время противоположные, ибо каждая из них несет в себе различную с ф е р у интонирования, это не мертвый интервал, а противоположение двух живых функциональных ячеек. Каждая из сторон этого единства несет в себе свой интонационный запас, но этот запас тонов находится в диффузном состоянии и не может с а м п о с е б е развиваться.

Итак, простейшее отношение октавы отвергается, как первичный генетический момент развития. Могут ли являться этими моментами более сложные интервальные отношения? Безусловно не могут, ибо квартовое отношение является вполне достаточным в сумме своих интонационных возможностей для восполнения шестизвучного звукоряда (а впоследствии, как мы это устанавливаем, и для сколь угодно развитой системы) и, укрепившись, м о г л о б ы допустить иные, более сложные отношения (вернее симбиоз с ними) лишь где-то в последующем — на более высоких ступенях развития музыкального искусства. Ведь, действительно, недаром же схоластические теории натурального звукоряда, допустившие умозрительно так называемый терцовый призыв в качестве якобы ладообразующего фактора, не рискнули разрушить четырехзвучную квартово-квинтовую основу тональной системы. И недаром же анализ получаемых отношений тонов в структуре целого тона, с точки зрения логического музыкального мышления, на основе философского понимания явлений музыкального тяготения и отталкивания, — опроверг какое бы то ни было действительное основание для введения в музыкальную науку и искусство этого

вторичного отношения, оказавшегося в данном применении лишь порождением схоластического метафизического мышления.

В первичном квартовом е д и н с т в е тонов полярные стороны явятся впоследствии с неизбежностью основой эстетических норм музыкального искусства. (Заметим в скобках, что мы именно говорим о квартово-квинтовом е д и н с т в е тонов, а не о ходе на кварту, ибо сущность процесса заключается в этом единстве, а не в ходе, который является в практике развития искусства лишь внешним процессуальным выражением этого единства).

Итак, первичное квартовое единство тонов, проявляющееся в практике музыкального искусства, это есть «будущие» тоника и доминанта системы. Наряду с тем — это есть основа мажоро-минорного развития тональной музыки.

Сущность квартового единства для нынешнего уровня знаний уяснена нами. Какую же опору находит оно для своего выявления в процессе музыкального первотворчества, на какие особенности психо-физиологической сферы человеческой деятельности оно опирается?

В этом отношении мы должны обратить внимание на область интонирования в широком смысле этого слова, т.-е. на способ произнесения человеком отдельных междометий, слов, фраз. Различное интонирование одной и той же фразы может придать — и придает — ей без изменения ее состава тот или иной смысл. Интонирование — довольно сложное явление, и в нем мы должны различать несколько стон. И в то же время интонирование является той сферой проявления речевых факторов, которая сближает устную речь с музыкой. Однако, здесь возможны только аналогии и нет полного тождества явлений. Кроме того, здесь возможны совпадения не в смысле, однако, полного принципиального тождества, но лишь схожести явлений. Аналогии же эти, как и всякие аналогии, не могут быть основанием для научного отождествления явлений речи и музыки. (Не могу не заметить здесь в скобках, что в каком-то отношении надо будет пересмотреть пущенное в обиход в начале XX века «понятие» — «музыкальная речь»).

Для того, чтобы попытаться внести в этот вопрос ясность, а также уточнить содержание термина «интонация» в том смысле, в котором мы будем употреблять его в данной работе, укажем все же область упомянутых аналогий. Прежде всего отметим повышения и понижения голоса при интонациях вопроса, удивления и т. п. Это с приведенными оговорками соответствует понижению и повышению музыкальных звуков в мелодии. Укажем параллельно, что эти проявления интонирования безусловно относятся к сравнительно высоким ступеням развития человеческого мышления и, следовательно, человеческой речи. Первичные интонации междометия-возгласы (за исключением, пожалуй, биологических, связанных с чисто физиологической сферой — например, боли, возбуждения и т. п.<sup>1</sup>) держались на одной звуковой высоте. Кроме того, в интонировании мы встречаемся с усилением и ослаблением звука, что в музыке соответствует понятию агогики и, отчасти, р и т м и к и. (Последнее положение, на первый взгляд, может показаться странным, но это именно так: действительно акцентуация одной и той же группы нот, помещенной на различных частях такта, может — а зачастую и должна — быть совершенно различной; эта акцентуация вызывается закономерностями ритмического порядка). Ускорения отдельных слогов слова, всего слова, распределение этих ускорений в отдельных местах фразы, произнесение слов и фраз в совокупности то более быстро, то более медленно, заикания в речи, вызванные волнением, паузы между словами, слогами — все эти явления относятся к области метрики, а некоторые из них равно к областям метрики и темпа. Совершенно точных и полных аналогий, совпадений во всех этих явлениях речи и музыки нет.

Понятие интонации в приложении к музыке, в широком смысле слова, следует употреблять со всем его указанным содержанием. Однако, мы имеем право для научных целей выделять и исследовать первоначально какую-либо из указанных сторон, применяя при этом данное понятие в узком смысле слова. Для целей настоящей главы мы берем только одну сторону интонации: именно повышение и понижение звука в одном звукокомплексе, вернее же — комплекс нескольких раз-

<sup>1</sup> Как известно, обезьяна гиббон *Nylobates rafflesii* в состоянии сильного возбуждения издает звуки хроматической гаммы на протяжении целой октавы.

личных по высоте звуков. Отметим при этом, что полное совпадение в этом пункте чисто речевой и музыкальной области, хотя и является чисто внешним, но оно многообещающе в том отношении, что может содействовать перенесению элементов из одной области в другую. Это, несомненно, содействовало в каком-то смысле овладению человеком в практике искусства квартово-квинтовым соотношением тонов. Действительно, в природе речевого интонирования лежит повышение голоса на квинту при вопросе и понижение его на кварту при ответе. Однако же, как мы уже ясно видим, нельзя считать этот феномен за основание возникновения квартового скачка и сводить к этому его сущность.

Такое абстрагирование понятия интонации имеет свое глубокое историческое основание и отнюдь не произвольно. Более того, именно оно может привести наше исследование к многозначительным выводам, поскольку мы здесь трактуем о тех моментах процесса, которые для европейского искусства в сумме являются давно прошедшим этапом, затерянным в глубокой древности. Именно этому громадному периоду в развитии искусства присуща ритмическая оцепенелость музыкальных произведений. Действительно, возникновение так называемой мензуральной музыки, т.-е. пробуждение ритма и выход его из оцепенелого состояния, как мы говорили, относится в мировом процессе к первым столетиям второго тысячелетия нашей эры. Именно это протекание процесса позволяет нам при изучении интонирования в его первых шагах, а также и во вторичных фазисах, условно элиминировать вопросы метроритма, с учетом, однако, понятий кинематизма и пр., которые даны нами в главе 13. Далее мы расширяем изучение интонации в том смысле, что мы говорили ранее только об интонациях расщепления, здесь же касаемся и таких, которые не являются принадлежащими только к одной из сфер интонирования, но представляют собой продукт свободных взаимодействий музыкальных звуков в пределах каждой познанной и завоеванной музыкальным мышлением ступени развития тональной системы.

Из предыдущего изложения нам уже достаточно ясно то гармоническое содержание, которым обладает первая ступень развития. Появление гармонических комплексов октавы, кварты и квинты, соответствующая зачаточная полифония для данного круга развития являются столь же законными, как для более поздних ступеней терцовое гармоническое и полифоническое сложение. Неверно думать, что существует якобы вид ленточного многоголосия, какой-то совершенно особый. Для данной ступени развития он единственный — и является прямым предшественником терцового, в цепи мирового процесса это просто первое звено. Эти виды многоголосия не противостоят друг другу, а являются звеньями единого процесса, причем первое звено с необходимостью будет отрицаться при переходе на следующую ступень развития.

Особое значение следует придавать свидетельствам о том, что появление октавы в качестве единовременного созвучания тонов предшествует сложению в квартах и квинтах. Дело здесь в нулевом коэффициенте напряжения интервала и в коэффициенте, равном единице. Если это различие для современного музыкального мышления является безразличным в том смысле, что такие ничтожные доли динамизма почти не различаются нашим восприятием, приученным к огромным его дозам, то в древности должны были существовать большие различия в этом чисто гармоническом восприятии. В этом смысле интересно следующее замечание Римана в «Катехизисе по истории музыки»: «Попытки некоторых новейших историков доказать, что многоголосие было уже известно древним грекам, следует признать неудавшимися. Из приведенных Вестфалем мест, якобы доказывающих употребление других интервалов, кроме октавы, можно только вывести заключение, что известные звуки могли бы быть взяты как проходящие и нахшлагги... Однако, в первые века нашего летоисчисления, повидимому, мало-по малу стали понимать консонансы кварты и квинты таким образом, что начали находить хорошим их одновременное созвучие» (ч. II, стр. 27). Первые доходящие до нас вести из мрака средневековья доказывают, что в гармоническом отношении музыка долго не выходила именно из этого уровня. В течение громадного периода времени все еще главный интервал — кварта (далее квинта, чему причиной является осознание границ первой сферы тональной системы, первоначально осознается вторая сфера, отграниченная интервалом кварты). Действительно, «сущность древнейшего органума заключалась в том, что заимствованная из грегорианского хорала мелодия сопровождалась вторым голосом квартой ниже» (там

же, стр. 28). Появление кварт и квинт наряду с унисонами и октавами приводит по-немногу к возникновению противоположного движения голосов. Мало-по-малу старая форма органума — параллелизмы кварт и квинт — оттесняется. Она, по мере проникновения б. секунд и малых терций, в связи с завоеванием второго круга — в т о р о й с т у п е н и развития — переходит на позиции допустимого по желанию исполнителя. После окончательного закрепления второй ступени эти параллелизмы неперменнейшим образом должны быть запрещены, — и это происходит в действительности. Известно, что Гвидо из Арцео категорически запретил параллелизмы из кварт и квинт, допущенные в виде канонического правила Гукбальдом (по сведениям истории музыки), здесь важна не «персонификация» этих явлений, а их детерминированный логикой развития системы и мышления исторический ход.

И в течение всего периода развития терцового мышления, точнее — стилей, основанных на терцовых сочетаниях, суровейшие запрещения, удержавшиеся до наших дней в школьной практике, сосредоточатся на параллельных квинтах и октавах, как на давно превзойденной предыдущей ступени развития, с непоколебимой неизбежностью отрицаемой. И вот причина запрещений параллельных октав, квинт и кварт традиционной школой, изучающей «терцовую» музыку. Давая эти правила, сами теоретики этой школы немало ломали голову над вопросом о причине запрещений и немало пролили по этому поводу чернил, — но безуспешно. С точки зрения правильного понимания процесса развития музыки объяснение налицо: запрещение указанных параллелизмов есть ф у н к ц и я т е р ц о в о г о р а з в и т и я гармонического мышления в музыке. Этого до сих пор теории не дано было понять. Необходимое замечание именно в данном контексте: когда терцовая конструкция аккорда начинает превосходить, когда раскрывается все богатство интервалики за пределами терций, становится возможным возвращение на новой основе к параллелизмам квинт, что, действительно, явно обозначилось в конце XIX — начале XX века. В процессе развития, наряду с его поступательным ходом, всегда что-то отживает. С течением времени в положение отживающего интервала (в качестве преимущественного аккордового компонента) должна попасть терция. Об этом скажем ниже. Но именно от первой ступени развития остался в системе лишь след — ее ядро, и звуки первого круга остались в совсем особых функциях тоники и доминанты, — старейшин в иерархии звуко содержания системы. В период же исключительного господства в дни молодости они представляли собою о с н о в у в с е й г а р м о н и и, всего мелодического движения, ибо в пределах недоосмысленных интонационных ячеек был только о д и н музыкальный звук и квазимелодические переходы там не могли приниматься за мелодическое, точнее м у з ы к а л ь н о е, движение.

Любопытно, но опять-таки детерминировано уходом музыкального мышления далеко вперед, что нормы, выработанные под воздействием динамизма первого круга, равного единице, а именно движение в параллельных квинтах и квартрах представляется в XIX—XX вв. настолько отжившим, что музыканты не могут даже себе дать отчета в том, как могло быть «допущено» такое «варварское» сложение. Привожу свидетельства. Историк музыки Кизеветтер (середина XIX века) заявляет: «Практика исполнения превосходными певцами органума с параллельными квинтами и квартами дала мне доказательства нравственной невозможности этого рода пения». Римский-Корсаков переделал в «Хованщине» Мусоргского хор раскольников, «написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах». (Очень жаль!). Для любителей концепции «ленточного многоголосия» и для музыкантов, также не представляющих себе сущности гармонии первой ступени развития как только что цитированные, приведу справку А. Доммера: «Можно иногда в настоящее время слышать, как простой народ, не обладающий музыкальным развитием, поет свои мелодии в квинту вместо унисона или октавы, ...выражения *quintieren* (у французов *quintoier*) и *diatessaronieren* были также очень употребительны для обозначения пения квартами и квинтами» («История музыки», стр. 51).

Мы выше характеризовали квартовый интервал как барьер развития первого круга. Но этот барьер развития ведь является и моментом рождения системы, как комплекса развивающегося. В этом совпадении моментов все своеобразие первой ступени — и не потому, что мы имеем дело с моментом рождения, а потому, что это с ясностью показывает, почему не может быть зарегистрировано в музыке, нигде и никогда не могло и не может быть зарегистрировано музыкальной формации — ладовой ли, просто ли мелодической — которая сводилась бы только к двум звукам

кварти. Действительно, в практике искусства в момент дозревания барьера определенной ступени развития всегда проявляются элементы последующего круга развития в виде мимоходных, скользящих, случайных звуков, обычно вспомогательных в проходящих. Ибо процессы развития даже в пределах одной стороны искусства не синхронны. Таким образом, исходя из этого закона, мы должны со всей категоричностью представить себе, что созревание и окончательное выявление барьера данного (т.-е. первого) круга развития (т.-е. квартиры) подготавливается появлением в виде вспомогательных «нот» элементов следующего (т.-е. второго) круга развития (т.-е. больших секунд) — и без этого немыслимо.

Таким образом, диалектичность первой ступени в том, что на ней, хотя она существует, может быть выделена для рассмотрения из общего хода процесса, — на ней ни на момент не задерживается процесс развития: квартовый скачок одновременно и момент рождения системы, и момент молниеносной переброски развития на вторую ступень. Ибо в «голом» виде он не рождается, а всегда в сопутствии немедленно вызревающей хотя бы одной большой секунды (могущей, впрочем, опускаться). Это тем более подтверждает нашу концепцию интонационного предпроцесса. Если первый барьер системы столь проницаем по отношению ко второй ступени, то каждый последующий будет создавать все более и более труднопроницаемые заграждения — тормозы развития.

Как мы уже говорили, именно пределами первой ступени развития детерминировано возникновение на первых ступенях развития гармонии созвучий в виде октав, двойных октав, кварт и квинт простых и через октаву (греки, арабы, Европа в Средние века).

## В т о р а я   с т у п е н ь   р а з в и т и я .

В пределах второй ступени развития система представляет собою не до конца заполненную первую сферу (исторически процесс шел несколько иначе — см. гл. 22). Мы настолько хорошо ознакомились с этой ступенью развития по предыдущим главам, что здесь следует только отметить некоторые моменты, касающиеся диалектики развития, как такового.

Относительно объединения кварты и секунды, как впервые проявляющихся форм приближения и удаления, преобразовывающихся в музыкальном восприятии на этой ступени развития в «силы» (тяготения — мелодической связи и отталкивания — энергии), следует принять во внимание то, что сказано на стр. 144.

Не останавливаясь на этом моменте, укажу, что именно в пределах этого круга с неизбежностью возникают квартово-секундные звуко сочетания, что всегда остается в бесписьменных музыкальных культурах в виде ясного следа. Эти следы ясны в русской народной песне, в грузинском многоголосии в виде тонического трихорда *c-f-g*. Я уже говорил об этом. О том же свидетельствуют следы в старинной европейской музыкальной литературе, так называемые камбиаты — брошенные секундные вспомогательные ноты, а также исторические сведения об амброзианской литании с пением в параллельных секундах в миланском соборе в XV веке. С такой же неизбежностью многоголосие в квартах и секундах регистрируется то там, то сям в музыке дикарей. Это — неизбежный этап в развитии многоголосия, следы которого по известным причинам стерлись в европейской музыкальной культуре. С абсолютной уверенностью в порядке научного предвидения можно предсказать, что в нерасшифрованных еще записях русского, например, церковного многоголосия на этапе, предшествующем терцовости, может быть обнаружено квартовое двуголосие и (трехголосие) с каденциями в большую секунду, которая представлялась в этот период наиболее насыщенным гармонически интервалом из известных.

Подчеркну в данной главе, что именно эти особенности (имеющие свое громадное значение для долженствующей появиться в ближайшем круге развития пентатоники) представляют собою качественную характеристику данной ступени развития, не возникающую ни на одной какой-либо иной его ступени. Какова же логика дальнейшего переживания этого этапа на последующих ступенях развития музыкального мышления?

Для слагателя русской песни, для ревнителя чистоты грузинской музыки (проф. Аракишвили, например, высказавшийся в печати), для автора, писавшего

камбиаты, его большие секунды в многоголосии суть несомненные консонансы; т-е. интервалы, самостоятельно существующие и не требующие никакого разрешения.

Замыкается эта ступень развития интервалом — барьером малой терции, которая как бы случайно, в совершенно внеинтонационном плане возникает между двумя соседними сферами интонирования. Только после ее завоевания развитие перейдет на третью ступень. В этом интервале уже три единицы динамического напряжения. Оно и для нас не утратило своего значения. Для слуха же, не знавшего терции, оно громадно. Правда, его появление в качестве музыкального интервала подготавливается трихордной формой связи звуков, имеющей свое значение в первобытной музыке, несколько выходящей за рамки системы, но впоследствии включаемой — и именно в качестве одной из основ до конца развитого второго круга. Но то, что нам представляется теперь таким простым — трихорд с терцией — было и в мелодическом плане долгим и трудным делом. В гармоническом же плане совместное употребление двух звуков малой терции означало, по существу говоря, целую революцию. Я говорил об асинхронности развития. Для того, чтобы допустить в гармонии малую терцию, ладовое развитие обычно должно уйти на несколько ступеней вперед. Ревнители чистоты грузинской народной музыки, например, до сих пор ратуют против «загрязнения» терциями исполнения народной песни. В чем же здесь дело?

Должен предпослать дальнейшему замечание, которое прояснит некоторый туман вокруг того, казалось бы, феномена, который невольно обращал на себя внимание исследователей. Музыка того или иного народа демонстрирует самый младенческий уровень, а наряду с тем мы встречаем там же инструменты, издающие сложные звуко сочетания, например, типа терции с «тритоном» и т. п. Лишь понимание категорий музыкального и акустически полноценного звука проясняет вопрос. Развитие в пределах системы с накоплением динамизма в интервалах идет совершенно планомерно, что касается развития музыкального мышления, как такового. Если же дело идет о каких угодно звуко сочетаниях акустически полноценных звуков, лишенных динамизма системы, если они не охватываются, следовательно, музыкальным мышлением, то слух дикаря может их столь же свободно выносить, как и слух европейца. Музыкально они пусты, они не наполнены динамизмом, это просто слуховые раздражители, а не музыка. В религиозном ритуале в первобытной и просто не далеко ушедшей в развитии музыке мы встречаем такие «удивительные» «лады» и звуко сочетания, музыкальными не являющиеся.

Таково происхождение и многих «терций» (акустических) в первобытной музыке. Но музыкальная малая терция в процессе развития, это — огромный барьер. Логика проникновения в искусство новых интервалов, возникающих в процессе развития, такова, что они для музыкального мышления представляют в первый момент своего появления абсолютную нестерпимость, для которой и придуман был термин «фальшь». В самом существе этого термина лежит необычайный груз консерватизма и презрительного — свысока — отношения ко всякому новшеству. В этом термине — предостережение жрецов искусства в адрес молодежи против «дилетантизма».

Гармоничность этого интервала, как и всякого барьера, идет на помощь в деле его освоения. По мере освоения он перестает постепенно, как и всякий новый звук, быть «фальшивым», а переходит в разряд «диссонансов».

Ближайший шаг к третьему кругу уже воссоздает призрак большой терции, которая еще более напряжена. Об этом мы скажем. В связи с нелепым отождествлением гармонических свойств обеих терций, мы часто даже не можем разобрать, о какой именно терции идет речь в старых источниках. Однако, когда мы встречаем сведения о недопущении терций «вообще» — ясно, что дело здесь идет о запрещении именно малой терции, ибо большая не допускается тем более. Тот же Рима в «Катехизисе», говоря о музыке XII века, отмечает, что в относящемся к этому времени трактате «Ad organum faciendum» «хотя и допускается по желанию движение в кварты и квинты, однако все более и более выдвигается на первый план противоположное движение (приводится пример. — А. О.). Это уже настоящий дискант, даже с терцией, которую наиболее старый дискант совсем не допускает».

В самых образцах древнего двуголосного органума мы находим в изобилии секунды в движении ноты против ноты. Это, правда, никак не регламентировано теоретиками, либо регламентации до нас не дошли, либо нам неизвестны. Но самый

факт наличия камбиат, подтверждающий концепцию развития, показывает качественное смещение планов в давнее время при переходе с предыдущей второй на последующую третью ступень развития. Итак, план раннего средневековья: б. секунда — консонанс, м. терция (и всякая терция) — диссонанс. Это диссонанс «барьерный» — он в начале является простейшей недопустимой «фальшивью». Так же фальшива для пентатониста малая секунда, так же фальшив для средневекового монаха через много десятилетий хроматизм (вспомним термин церковников «musica falsa» для музыки с хроматическими вспомогательными и проходящими нотами), так же фальшив интервал ув. секунды для представителей школьной теории в XIX веке.

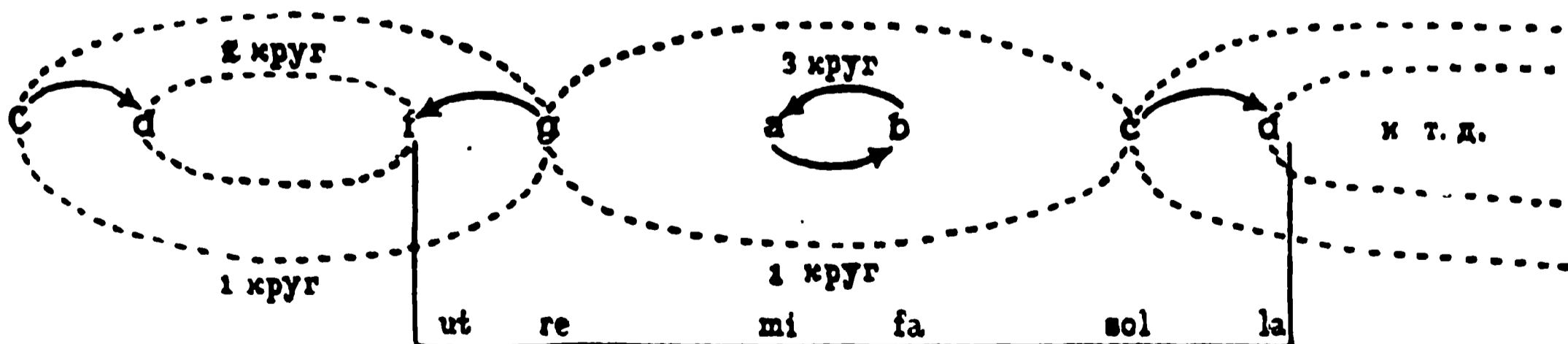
Новый план уже для третьей ступени развития (говорю об этом здесь, так как касаюсь дальнейшей «судьбы» нормативов второй ступени развития): терция — консонанс, б. секунда — диссонанс. Терция это — новое завоеванное средство, которое долго не отомрет в качестве основы гармонического мышления. Секунда отрицается, относясь к старой ступени развития, она отживает как гармонический интервал. Скажу несколько слов о коллизии малой и большой секунды. М. секунда еще не была завоевана, находясь в цепи развития впереди терций, большая начала отживать. И та и другая представляются ныне музыкальному мышлению в качестве интервалов связи, притяжений, по законам отражения в мышлении простейших форм приближения. Полностью завоевывается малая секунда, как барьер третьего круга, уже тогда, когда налицо в ходу элементы четвертого круга и, следовательно, семизвучные лады. Как я покажу ниже, так называемый семизвучный круг мышления нивелирует различия между малыми и большими секундами, которые отождествляются и запрещаются как якобы вполне равноправные диссонансы.

Так распутываются, казалось бы, сложные переплетения нитей.

### Третья ступень развития

Оба звука третьего круга основополагают недостающую пятую ячейку полной тональной системы. Уже хотя бы один из этих звуков восполняет пробел развития тональной системы. Вот почему на появлении какого-либо пятого звука, в дополнение к четырем звукам второй ступени развития, произойдет становление стадии развития системы, имеющей своих представителей для каждой ячейки системы и могущей, в известной мере, универсально функционировать. Закрепление искусства на этой стадии развития удерживается необычайной трудностью преодоления барьера трех кругов — малой секунды. Проявиться может либо одна, либо другая сторона третьего круга — мажорная «а», либо минорная «b». что дает две основных формы пентатоники — как мы их назвали: средне-мажорную и средне-минорную (см. ниже). Вопросы о пентатонике вынесены в связи с их особой важностью в отдельные главы. Там мы покажем разнообразнейшие формы ее выявления, но, в основном, сводящиеся именно к вскрываемой здесь сущности процесса.

Полностью развитая в пределах третьего круга система представляет собою уже соседство двух сфер интонирования (см. чертеж № 10). Специальной скобкой на при-



Гексахорда Гвидо

Чертеж № 10

мере я показываю уже упоминавшуюся архаическую формулу гвидонова гексахорда. О ней также будет идти речь в специальной главе о шестизвучных ладах.

Итак, целевой интервал третьей ступени — это большая терция. Это — последнее достояние пентатоники и последняя ее динамически - музыкальная мудрость.

Пентатонисты обычно всячески отвергают терцовые сочетания. Наши наблюдения над музыкантами пентатонистами-бапширами показывают, что их слух — у наиболее развитых — еще кое-как выносит звучание одной терции, но уже трезвучий обычной «конструкции» они не выносят как абсолютно неприемлемых по своей «фальшивости». Любопытно, что две больших терции, уменьшенный септаккорд все же приемлются, но именно в том плане, как я говорил — как слуховые раздражители внемusыкального плана, «не могущие» «входить» в «подлинную» музыку. Также не случайно, что существующее у японцев (с их пентатоникой) учение о гармонических созвучиях интервалов не допускает терцовых аккордов, а предписывает их строить по чистым квартам (числом 11). Еще более любопытно происхождение средневекового термина «фобурдон», что означает «ложный бас». Этим названием вначале обозначался такой прием, при котором в нижнем голосе помещалась не квинта, а терция по отношению к одному из голосов (очевидно, простейшее движение в параллельных сектаккордах). Это — первое завоевание терций в многоголосии. С точки зрения тогдашних «пентатонистов», т.-е. общего уровня развития, тяготевшего еще ко второй ступени развития, бас просто «делает ошибку», он «ошибочен». Следовательно, этот детский, с нашей точки зрения, способ голосоведения был для тогдашнего массового слушателя по своей новизне и «диссонантности» почти невыносим. Как известно, фобурдон более нов, чем органум.

Большая терция просто страшна для малоразвитого музыкального мышления своим динамизмом. Уже осознана кое-как малая терция. Начинаются поиски — нельзя ли ослабить диссонантность путем какого-нибудь «сужения» этой кричащей б. терции. Вследствие своей сверхдинамичности ( $\pm 4$  — уже за пределами среднего напряжения) это — своеобразный преддиаболус («дитон») ин музыка. Отметим любопытнейшее положение этого интервала в третьем круге развития и «тритона» в четвертом круге развития. И «дитон», и «тритон» это — целевые интервалы развития: каждый в своем круге. Большую терцию начали допускать в качестве созвучания в ряде мест не ранее XV века.

Именно реакционнейшие в своей сущности идеи александрийцев о «консонансе чистой терции» — внемusыкальном интервале — начали проникать в музыкальную науку, будучи привлекаемы теми авторами, которые были наиболее консервативны и цепко держались за дотерцовый уровень развития. Одна из первых работ по «сужению» и «смягчению» б. терции принадлежит В. Оддингтону (1280 г.). Борьба против «пифагорейской» терции всегда объективно отражает борьбу за консервацию музыкального языка на средневековом уровне выражения. Все разговоры, ведущиеся в наши дни о чистой и нечистой терции, это — уголок средневековой науки, поистине чудом сохранившийся в нашей действительности. Эти «ученые» тянут нас в лono второй ступени развития музыки, это — тем более доказанное положение, что никто из них не посмел посягнуть на «святая святых» второго круга развития — квинтовое расположение четырех основных тонов системы. Все эти «учения» — достаточно отвратительный анахронизм. Они всем острием направлены против прогресса музыкального мышления.

Не забудем, что запрещения вокруг тритона держались добрые полтысячелетия в истории профессиональной европейской музыки. Лишь в мелодическом плане он был страшен, еще больших хлопот наделал он в гармонии. Подобный же в своем круге интервал большой терции, несомненно, был столь же многотруден для своей ступени развития. Конец этого этапа мы видим, он до сих пор имеет свое продолжение в «теориях» акустиков. Начало же его теряется в седой древности, следы его не доходят до нас из глубины веков. У нас появляются — к стыду нашему — работы, в которых проблема тритона («абсолютный диссонанс») находится в таком же положении, в каком проблема терции была в XV, а проблема тритона в начале XVII века. Проблема терции не укладывается в рамки тысячелетия. Даже считая, что она окончательно сошла со сцены в XVI веке (прочие работы, до Римана и его эпигонов включительно, надо считать в этом отношении трудно оправдываемым анахронизмом), все же неоспоримым является положение, что, невзирая на свою затерянность в прошлом, — освоение большой терции представляло труднейший, сложный, мучительный и очень долгий процесс. Не забудем, что в системе два звука большой терции — это всегда два разных гибрида одного звука. В том же положении двух тонких гибридов находятся в ум. терции два ее звука. Процесс рождения ум. терции

не затерялся, равно как и процесс ее освоения: первые признаки тонкого расщепления («flores» Маркетто Падуанского) — XIII век, первые сведения о певце, ее «изобретшем» — XVII век, свободное ее употребление — в виде ув. сексты — конец XVIII века, теоретическое регистрационное освоение (еще для д'Аламбе, а она была «загадочной») в XIX веке, свободное применение в композиции — XX век. По этой параллели видно, насколько был длителен процесс освоения б. терции.

Надо отметить, что ныне большая терция неизбежно начинает, как аккордовое средство, попадать в положение отживающего интервала. В сочинениях, например, Сергея Прокофьева, уровень музыкального мышления которого, несомненно, в тональном плане является наиболее передовым — почти совершенно невозможно найти сложных терцовых аккордов (в частности, нонаккордов), которые, несомненно, для этого тонко и верно мыслящего художника являются отжившим аккордовым средством выражения, своего рода анахронизмом.

Барьером третьей ступени развития является малая секунда. Я уже говорил, что этот интервал появляется как результат интонирования двух соседних сфер грубого расщепления звуков. Таким образом, не говоря о том, что его обращение — б. септима — много столетий еще не будет допущено в состав гармонических образований, — отмечу, что даже интонационное употребление этого интервала в виде м. секунды — дело долгой эволюции музыкального мышления. Для пентатонного уровня мышления этот интервал настолько тонок, что представляет собою невообразимую фальшь. И целые музыкальные культуры застывают на долгие столетия перед этим барьером на пентатонном уровне развития. По динамизму м. секунда идет вслед за б. терцией. Поэтому для музыкального мышления на его восходе он даже для интонирования, несмотря на кажущуюся для нас легкость, — труднее, чем б. терция. Поэтому же наиболее старые формы шестизвучных ладов — точнее, произведений, где угадывается шестизвучие, — показывают м. секунду либо появляющейся и немедленно исчезающей в виде слабенького ростка «вспомогательной» на неотчетливых ритмических моментах и в мельчайших для данного уровня метрического развития длительностях, либо же все шесть звуков употребляются свободно, но звуки, в принципе образующие м. секунду, нигде не приводятся в непосредственное соприкосновение.

Очень важно при этом, что в данном барьере даны, как и во всех барьерах, полюсы трех кругов системы. Таким образом, э т а м.секунда должна войти в оборот ранее, чем другие, возникающие в иного рода шестизвучных образованиях (см. главу 28-ю). В истории шестизвучие было введено Гвидо. Уже отсюда мы можем проследить в истории процессы лучше, чем на предыдущих ступенях развития музыки. Эта реформа была дана дважды революционно, предвосхищая дальнейшее развитие. Во-первых, была дана терция с басом, во-вторых, был дан интервал далекого будущего — малая секунда. Таким образом, ясно, что именно этот интервал стал «маяком» сольмизации. На интервал *mi-fa*, т.-е. интервал именно малой секунды, ориентировались все процессы так называемой мутации — очень несложные процессы, сущность которых, неважная здесь для нас, состояла в постоянной заботе о том, чтобы представлять себе ткань всякой мелодической фактуры разъятой на шестизвучные максимум участки, точно представляя себе при этом положение интервала *mi-fa*, который был теоретически и направляющей, и образующей этого процесса, т.-е. а б с о л ю т о м и сольмизации, и мутации на ее основе.

Правда, терция с басом не могла не быть дана Гвидо, ибо старая архаическая генетическая интонационная формула и представляет собою именно такое последование *ut, re, mi, fa, sol, la*, которое дано Гвидо в сольмизационной формуле. Здесь еще действует архаическое ладовое сознание, ибо главной является еще интонационно разросшаяся к в а р т а. Это и является основой архаического ладового сознания, и, только уяснив себе этот момент, мы поймем сущность произошедшего во втором цикле развития ладового перелома. Его философское обоснование заключается в перемене значения полюсов. Все направлялось в течении процесса (в его архаике) представлением о главенстве кварты, ее интонационное обогащение приводило и привело к прогрессу, доведя его до гексахордной формации. С точки зрения стадияльного развития системы эта стадия более или менее все же искусственна, потому что естественными стадиями развития являются 5- и 7-звучная. Как мы увидим, 6-звучная «стадия» неспособна к универсализации (стр. 230), и здесь оказалось

необходимым вмешательство гения, каковым и явился автор революционной для своего времени сольмизации.

Но суть нового в этой реформе заключалась в том, что в этой подвижной формуле последования звуков п р и н ц и п и а л ь н о первым, главным был сочтен п е р в ы й (f). В архаической же формуле расщепления в 1-м цикле главным генетически звуком являлся в т о р о й (g). Таким образом, здесь реформа Гвидо подготавливала переход ладового сознания к перелому, к переходу на квинтовое мышление взамен квартового, а вместе с тем — и к вызреванию в звуке терции е явного элемента четвертого круга. Формой архаического осознания положительности доминантового полюса являются так называемые плагальные лады. Автентические лады с квинтой в основании и плагальные с квартой в основании, в сущности говоря, представляют собою не что иное, как лады с взаимно переставленными сферами системы. Наряду с отмиранием осознания главенства квартового расположения полюсов системы произошло и отмирание кварты в качестве консонанса. Эта сторона 1-го круга развития, таким образом, отмирает не сразу при переходе ко 2-му, и даже не при переходе к 3-му, а несколько позже, когда уже властно заявляют право на существование нормы 4-го круга развития.

Семь веков потребовалось для полного исторического пути сольмизации. Еще в середине XVIII века находились ее яростные защитники, как, например, немецкий органист Яков Бухштедт, «прославившийся» своей полемикой против «новшеств». Это показывает как крепость барьера 3-й ступени — малой секунды, так и неприятие первого шага к 4-й ступени развития — интервала тритона.

В гексахорде еще теоретически не завоевывается октава в качестве л а д о в о й границы. Надо отметить, что октаву искусство все же знало, но, повидимому, только в качестве служебного интервала в акустических изысканиях при обосновании деления струны. Движение ладов в октавах, это — заимствование из Византии более зрелых ладовых схем, сосуществующих с сольмизацией в качестве акустически полноценных оболочек для мутационного движения. Здесь — коллизия оставшихся от разрушенной варварами древней культуры более высоких ладовых форм и из недр самого средневековья развивавшейся н о в о й культуры, более молодой и еще менее развитой, ибо «средневековье во всем начало с самого начала» (Энгельс). Таким образом, при неосвоении октавы не мог быть известен принцип обратимости интервалов и созвучий. В течение всего второго цикла развития малая терция, например, и большая секста никак не ассоциировались. Поэтому и освоение подобных интервалов не было синхронным. Например, Франко из Кельна особо говорит в «Musika et ars cantus mensurabilis», что сексты являются «несовершенными диссонансами». Насколько еще страшен динамизм интервалов, видно из того, что Франко еще проводит строгую качественную границу между октавами и унисонами, с одной стороны («совершенные консонансы»), а с другой — квинтами и квартами («средние консонансы»). Это относится к середине XIII столетия, менее же чем через 100 лет — в конце XIII — начале XIV века — мы видим ясные прогрессивные сдвиги: у Филиппа де-Витри к консонансам относятся и терции и сексты, квинта, наряду с унисоном и октавой — совершенный консонанс, кварта уже относится к диссонансам. На этом замечании я считаю уместным закончить вопрос о втором цикле развития, наиболее темном из всего наследия мировой музыкальной культуры. Выношу в отдельные главы как многие сюда относящиеся вопросы, так и отдельные ступени третьего цикла рассматриваю постепенно в отдельных главах в связи с возрастанием материала буквально в геометрической прогрессии. В заключение несколько замечаний о непонятности наукой сущности этого цикла, приводимых отнюдь не для полемики.

Цитированный Доммер говорит о сольмизации: «...Мы не можем уяснить себе ни повода к установлению этой системы, ни пользы, которую она могла принести. Нельзя допустить, чтобы причиной ее появления было единственно подражание таким же сложным вещам в греческой системе... Трезвая и здоровая октава была изуродована в гексахорд... Скорее можно думать, что система сольмизации имела близкое отношение к тогдашней музыкальной теории, иначе она не могла достигнуть такого широкого развития» (стр. 58). Наш историк Т. Ливанова говорит в учебнике по истории зап.-евр. музыки: «Почему Гвидо решил воспользоваться (!?) именно этим ш е с т и в в у ч и е м, тогда как теоретическая система средневековья гово-

рила об октавных звукорядах? Вероятно, потому, что для большинства ладов на практике чаще всего был достаточен диапазон сексты... Сама потребность в какой-то особой системе звукорядов, независимой от теории средневековых ладов... доказывала лишь практическую несостоятельность этой теории» (стр. 69, 70). Оставим эти соображения без комментариев.

Ответ о сущности гексахорда дан нами в настоящем труде. Но должен в заключение подчеркнуть, что гексахорд включает собою целый громадный цикл развития мирового музыкального искусства.

\* \* \*

Дав представление об этом цикле, считаю именно в данном месте работы нужным сказать об этих циклах, ибо ранее не имело смысла делать это: читатель еще не был достаточно подготовлен к тому, чтобы уловить специфику развития искусства в каждом из циклов.

Первым циклом развития. — и, несомненно, наиболее долгим по времени, — является цикл, предшествующий появлению квартового единства тонов. Он связан с постепенным пробуждением мышления (в том числе и музыкального), в его недрах происходит вычленение первичных математических и иных представлений, подводящих к возникновению наук и искусств. О логике развития в этом цикле мы говорим в этой работе. К сожалению, осталось слишком мало следов для того, чтобы это исследование могло быть напитано достаточным историческим материалом.

Второй цикл осуществляется в пределах трех первых кругов развития. Тут — в третьем круге — образуется первая стадия развития — пентатонная. Этой стадии мы посвятим особые главы. Характеристичным для второго цикла является интонационное развитие путем грубого расщепления музыкальных звуков. Главная интонация — большая секунда.

Третий цикл начинается с четвертого круга развития, где появляется тонкое расщепление музыкальных звуков. Этот цикл завершается становлением 12-звучной системы. В пределах цикла образуется первая его стадия — семизвучное мышление и вторая — 12-звучное, приходящее к осознанию 12-ступенной хроматической шкалы как диатонической (в теории впервые — в нашем труде «Основы гармонического языка»).

В четвертом цикле развития появляются сперва наложения на 12-звучную систему в рамках 12-ступенной темперации («орфография хроматической гаммы»). Продолжаясь, процесс тонкого интонирования переходит все на более и более отдаленные от ладовых опор звуки, что ведет к образованию в пределах цикла двух стадий — 17-звучной (арабы) и 22-звучной (индийцы). Эти культуры развивают возможности цикла в эмбриональных пределах. Но это есть и путь мирового развития искусства, вооруженного всем арсеналом выработанных к нашему времени средств музыкального мышления и музыкального выражения.

---

## ГЛАВА 18

### ТЕОРИИ ТЯГОТЕНИЯ

Возникновение основных воззрений, главнейших направлений в теории музыки неразрывно связано с общефилософскими воззрениями порождающей их эпохи. Я говорю здесь не о традиционной теории, которая стоит пока что на позициях эмпиризма, не проявляя явной связи с какими бы то ни было философскими веяниями того или иного периода. Я сказал бы, что до сих пор традиционную теорию отличало полное презрение к методам философского мышления, чем и объясняется в основном длительная задержка ее на стадии созревания. Действительно, было накоплено уже много ценных наблюдений и не доставало во многом только обобщающей мысли. Но я говорю здесь об ответвлениях от основного русла развития музыкальной науки — традиционно-экспериментального. А таковое и остается до последнего времени единственным подлинно научным направлением теоретической мысли.

Если мы возьмем наиболее выделяющиеся ответвления, то мы легко установим их связь с философскими воззрениями эпохи. Это должно послужить темой особого исследования. Некоторые примеры, которые надо здесь привести, очень показательны. Например, теория Рамо и все сопутствующие ей теории, основывающиеся на натуральном звукоряде, на «природе звучащего тела», целиком стоят на позициях модного в XVIII веке механического материализма. Мышление по таким теоретическим воззрениям совершенно элиминируется, становление лада объявляется сущим в природе помимо музыкального мышления, а роль последнего сводится только к учету наблюденных и якобы совершающихся в природе, как таковой, музыкальных явлений и в попытках приспособить их к объяснению явлений, совершающихся в практике искусства. Теория Римана, неся в себе непреодоленный груз заблуждений этой философии, в основе отражает в главнейших своих воззрениях философию немецкого позитивизма XIX века. Теория Курта с ее полнейшей элиминацией объективного мира, с утверждением абсолюта индивидуального сознания и психологических факторов — в основах своих связана с философией Шопенгауэра, Гартманна и др. философов-идеалистов. В той или иной мере возникновение этих теорий оказалось связанным с модными воззрениями своего периода, и это в основном определило их успех в околomuзыкальной среде и в среде некритически мыслящих музыкантов, изверившихся в подлинной ценности достижений традиционной теории и стремившихся к тем или иным научным обоснованиям основных положений музыкальной науки. Скажу больше — именно эта подоплека теорий и дает право делать близкие к истине умозаключения об идеологической направленности того или иного теоретика по приверженности его к взглядам определенных философских течений. С полным правом могу сказать, что Рима́н имел и имеет успех у теоретиков, стоящих на (пусть и не открыто) позициях позитивизма. Курт — у идеалистов. Наконец, теории тяготения также имели одно время очень большое число сторонников. Это и происходило в околomuзыкальной среде, с одной стороны, а с другой — показывало общий уровень философского мышления музыкальной среды, придававшей особое значение этим теориям. Для того, чтобы уяснить себе, какой была та среда, в которой эти теории могли иметь свой успех, необходимо вскрыть философские позиции теории тяготения и ее ошибки.

Она связана в своих основах с эклектическим грузом различных модных философских течений XIX — начала XX века, — того философского разброда, который предшествовал эпохе победного шествия диалектического материализма в нашей стране. Главнейшей стороной этого разброда были различные разновидности идеализма.

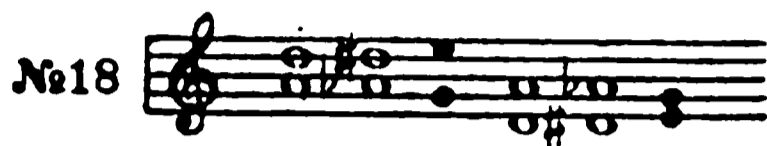
Это и вызвало большую надстройку над теорией тяготения, претендовавшей одно время на роль целой философской системы взглядов в музыкальной науке и даже приводившей свои взгляды в связь с вопросами... земного тяготения. Отсюда основные философские ошибки данных теорий, имевших у нас своего представителя в лице выдающегося музыканта Б. Л. Яворского, а также целый ряд ошибок специфически музыкального свойства, главнейшими из которых являются неверное представление о якобы только единственном разрешении ум. квинты, представление о якобы полном принципиальном тождестве энгармонизмов и, наконец, представление о связи кварты и увеличенной секунды, где кварта считается напряженным интервалом, а ув. секунда интервалом... разрешения. Первое положение совершенно обесценивает так называемую единичную систему, а вторые два — сводят на нет так называемую двойную систему. Последнее обстоятельство сводит на нет а б с о л ю т н о в с е «просто» лады и, в особенности, «дважды лады», придуманные Яворским. Все это совершается на основе лишь одного из многих, но при этом абсолютизированных Яворским разрешений тритона, где самые разрешения трактованы с ошибкой на 180 градусов. Связь разрешения, являющаяся сама по себе и с с я к а н и е м движения, трактована, как и с т о ч н и к движения. И, тем не менее, теория была одно время достаточно модной и известной в специальных кругах.

Бегло, но исчерпывающе коснусь основных ошибок этой теории. Тот непреложный факт, что в теории совершена основная ошибка с оценкой категорий движения, детерминирован тем обстоятельством, что наше познание всегда ограничено уровнем воззрений своей эпохи; таким образом, это не могло бы умалить основных заслуг авторов теорий тяготений (говорю не только о Яворском, но и о других авторах теорий аналогичного свойства). Возникновение этих теорий в связи с разрешением ум. квинты в терцию также было обусловлено — и именно диатоническим уровнем мышления, ибо тритон и его разрешение представляют в м а ж о р н о й ди а т о н и к е наиболее ярко оформленную группу динамических связей. Это наблюдение также очень не ново. Суммируя мудрость традиции XIX века, «Учение об аккордах» М. М. Ипполитова - Иванова, например, предписывает именно этот ход разрешения в качестве строгого, допуская вполне правильно наряду с этим для «тритона» и всякого иного интервала, свободное разрешение (т.-е. такое, где один из голосов уклоняется от «нормы поведения»): «Уменьшенная квинта 7-й ст. мажора и 2-й ст. минора в строгом разрешении разрешаются в большую терцию одновременным движением обоих звуков — верхнего на полтона вниз, а нижнего — на полтона вверх».

Не одному, так другому теоретику, воспитанному традиционной теорией, должна была прийти в голову мысль догматизировать и абсолютизировать строгое разрешение тритона, ибо в особенности в диатоническом натуральном ладе это именно разрешение особо выделяется своим динамизмом. Оставалось одно из двух для видимости научности: 1) либо попытаться вскрыть причину, по которой совершается в основном это разрешение, — исходя из рассмотрения природы интервальных соотношений самого звучащего материала. Этот путь был обречен на неудачу, ибо, исходя только из диатоники, нельзя было выйти на верную дорогу. Для этого требовался иной уровень музыкального мышления, 2) либо категорически постулировать это разрешение, как аксиому, как нечто сущее и основное в природе вещей, опираясь на очевидность ощущения и абсолютизируя его источник в виде единственной а к т и в н о й силы в природе музыкального интервала. Таким образом, тритон с его разрешением становится основой теории под названием «единичной системы». Но тут Яворский все же подметил действительную связь, хотя и весьма частную, в музыке. Поскольку это разрешение для диатоники является в действительности важнейшим, ибо в строго диатонической музыке в пределах натурального лада существует всего один тритон, то введение подчеркнутого тритона к любому из остальных пяти звуков лада в диатонической музыке всегда было излюбленным способом модуляции в ранне-классической музыке: действительно, принцип здесь очень прост: другой тритон — другой лад. Таким образом, в музыкальных произведениях при их анализе такое разрешение часто встречается, тем самым как бы подтверждая основу теории Яворского (и других авторов). Дальнейшая работа мысли идет очень просто. Поскольку тритон является абсолют, то звуков тритона категорически «не должно» существовать к звукам разрешения, т.-е. тонической терции, которая объяв-

ляется символом абсолютного отсутствия движения — «устоем». Таким образом, из уже существующей в практике искусства хроматической гаммы категорически изгоняются звуки *fis* и *b*, представляющие «тритоны» по отношению к звукам тонической терции *c* и *e*.

Но эмпирически ясно, что, кроме двух найденных «устоев», есть еще столь же «устойчивый» звук пятой ступени. Как же он появился, если он не входит в состав большой терции, а в состав малой терции *e - g*? Прежде всего все же будем считать ее «устоем», а посему изгоним категорически звук *des*, либо *cis*. Посмотрим, что осталось необъясненным. Это три звука: *g*, *d* и *a*. Но, кроме того, не изгонялись категорически еще звуки *es* и *as*. Для всякого воспитанника традиционной школы известна конструкция разрешения (см. пример № 18), напечатанная, между прочим, и в ру-



ководстве Ипполитова-Иванова. Она совершенно точно соответствует звуковому составу оставшейся группы звуков, при условии добавления уже «объясненного» звука *e*. Таким образом, в силу обработки мышления арсеналом эмпирически добытых традиционной школой средств, очень легко конструируется именно эта связь. Остается ее объяснить. И вот тут-то мышление Яворского делает громадную ошибку, ибо самые основы объяснения данной связи с музыкальной точки зрения антинаучны, и данная связь в ее полном виде (она и в традиционной школе являлась плодом рутины и догматизма), точнее конструкция, допущенная им в науку, искусственна.

Она входит в теорию Яворского в виде так называемой «двойной системы». Несложное ее объяснение в общих чертах таково.

Звуки «неустоев» (*d*, *es*, *as*, *a*) могут быть расположены в виде двух тритонов: *d-as* и *es-a*. Как они разрешаются? Тритон *d-as* должен разрешиться в интервал *es-g*, но в данной конструкции звук *es* не может быть устойчивым, ибо здесь существует звук *a*, являющийся по отношению к нему «тритоном» и лишаящий его устойчивости. Но тут со строго музыкальной точки зрения должно немедленно быть взорвано самое основание теории: интервал *es-a*, как ув. кварта, должен разрешиться в звуки *d-b*, которые немедленно должны быть объявлены устоями наряду со звуками *c* и *e*. Тут мышление и совершает, казалось бы, совершенно невинный подлог, в виде подстановки на место звука *es* — звука *dis*. Ход рассуждения здесь таков: «а так как звук *es* равен звуку *dis*»... Теория готова. Звук *es* в п р и н ц и п е заменен звуком *dis*, «получен» новый тритон *dis-a*, который разрешается в «устой» *e-gis*. Но ведь, говорит автор теории, вновь полученный устой *gis* это — неустойчивый звук, ибо ведь он только что «как звук *as*» (вторая подстановка!) был разрешен в звук *g*. Итак, в результате, отбрасывая понадобившиеся для производства конструкции и «сделавшие свое дело» звуки *es* и *gis*, Яворский и получил «двойную» систему из «неустоев» *d-dis-as-a* и «устоев» *e-g* в виде малой терции.

Дальнейший ход «развития» теории еще менее сложен: поскольку «объяснены» в качестве «устоев» большие и малые терции, то «можно» в внеисторическом плане комбинировать любые трезвучия и септаккорды, любые сочетания двух и более терций, считая их «устоями», и приписывать по два «неустоя» к большим терциям, по четыре к малым. Таким образом, «получилось» немало «оригинальных» ладов, из которых особую популярность у эпигонов школы «ладового ритма», как она себя именовала, снискали уменьшенный лад, увеличенный лад (с ум. и ув. трезвучием в виде «устоев») и всякого рода дважды-лады.

В мою задачу не входит следовать во всем за схематизмом этой теории в части ладообразования. Также не входит в задачу излагать содержание воззрений Яворского, как музыканта-эмпирика, прекрасно знавшего музыкальную литературу и сделавшего немало интересных наблюдений, но в мою задачу входит вскрыть порочность этой теории, давно ощущавшуюся многими музыкантами и заключающуюся в абсолютной ненаучности ее основных установок, лишаящих эту теорию всякого научного значения.

«Двойная система» лишается значения и уходит из системы научного познания в теории музыки вследствие принципиального знака равенства между двумя эн-

гармоническими звуками. Это есть основа атоналистских воззрений, абсолютно неприемлемых с тонально-ладовой точки зрения. Оригинальность парадоксального положения, в которое попал Яворский, заключается в том, что он занимался обоснованием «ладо-тональности» при помощи антиладо-антитональных предпосылок.

Но с «двойной системой» произошла поистине горькая беда — в следующем. Увлечшись комбинированием своих конструкций, автор пришел к концепции некоторых «дважды-ладов», из коих я позволю себе здесь привести дважды ум. лад (см. пример № 18а).



представления о природе движения, с которыми здесь полемизирует Энгельс, и которые были свойственны большинству идеалистов. Яворский перенес эти воззрения из механики в область музыкального движения и впал в ту ошибку, что момент каденции, момент угасания движения счел основным истоком энергии музыкального движения.

Более развернутая критика этой стороны воззрений Яворского дается мною в готовящейся к печати книге «Структура тональной системы».

Таким образом, половинчатость, недостаточность, ложность являются основами философской стороны воззрений теории ладового ритма.

Несколько небольших замечаний в конце. Яворский элиминировал участие мышления в вопросах становления материала музыкального искусства, придя в результате к смешению категорий объективного мира и худ. сознания. Он наделил тоны ум. квинты якобы присущим им «самодвижением». Тяготение, но лишь как отражение закономерностей структуры диатонического полутона, существует в каждой такой связи, отдельно взятой. Яворский совершенно обошел вопросы точного мышления, относясь с глубоким презрением к вопросам каких бы то ни было точных измерений. Это была крайность по отношению к музыкально-акустической ветви теорий, которые подменили мышление вычислениями. В тупике остались и тот, и другие. Яворский сумел «подслушать» тяготение только в конструкции тритона, для чего ему пришлось подставить к одной структурной взаимозависимости отдельно существующей (диатонический полутон) — другую такую же взаимозависимость. История повторяется. Э. Курт, например, не мог установить различия напряжений в звуках терций тонических трезвучий (мажорного и минорного), а мог их ощутить только в рамках подставляемого остова тонической квинты. Если Яворский постулировал свое впечатление, то так же поступали и другие авторы неудачных теорий, подслушивавших действительно существующие частности и абсолютизовавшие их, не будучи в состоянии дать им верное объяснение. Теоретик Н. Гарбузов постулировал подслушанную им «остановку», между *e* и *f*, совершающуюся при исполнении мажорной гаммы. Теории не получилось (см. «Основы», стр. 212, 372, 670 и др.). Полагаю, что даже если бы Яворский стал на верную дорогу и сумел бы добиться полной картины структурных отношений в тональной музыке — он все же не сумел бы прийти к верному пониманию тяготений как пассивной стороны движения, ибо не такова была философия эпохи, породившей эту теорию<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Я отнюдь не пересматриваю своего отношения ни к теории, ни к ее автору. Критику я лишь углубляю по сравнению с «Основами гармонического языка» (стр. 131, 174, 443 и др.), где я достаточно четко вскрыл ряд отрицательных сторон этой теории, почему уже тогда стало ясно, что она должна быть дезавуирована. Книга вышла еще при жизни Б. Л. Яворского (умер в 1942 г.), но события военного времени помешали мне ознакомиться с его отношением к критике его теории. В отношении Б. Л. Яворского персонально я оставляю в силе все, что сказано в «Предисловии» к «Основам гармонического языка» (стр. 4).

## ФОРМЫ МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПЕРВОМ ЦИКЛЕ РАЗВИТИЯ

Только в данном месте работы возможно вплотную подойти к вопросу о сущности первого цикла интонационного развития музыки — того предпроцесса, который предшествует развитию системы по кругам.

Не только возможно, но и необходимо. Существует множество легенд о том, что развитие языка музыкального искусства несводимо в его основе к квартовому скачку, что разнообразие форм музицирования в первобытных культурах обнаруживает совершенно иные пути развития, которые могли бы дать какие-то другие неизведанные результаты. Под этим часто кроется мысль, что вот, мол, на Востоке существуют совершенно особые весьма развитые ладовые формации, во всем непохожие на европейские, начиная с интервалов, в силу иного, нежели в Европе деления октавы. Дело здесь будто бы заключается в совершенно особой, начиная с самого начала, основе, которая проявляется и в этих особых формах первобытного музицирования. Таким образом, якобы и получается наличие каких-то особых форм музыкального мышления, начинающего развиваться вне кварты, не затрагивающих ее и приходящих к оригинальному, не похожему на наш результату.

Дело здесь не только в том, что неправильное познание сущности основы развития приводит к неправильным установкам ряда исторических и теоретических работ, но и в том (а это главное для темы нашей работы), что в поисках новых средств музыкального выражения музыкальное мышление, как таковое, обращается к этой неизведанной области, надеясь найти здесь какие-то особые истоки для творческой фантазии, что касается ладово-гармонической стороны произведений.

Однако, подобно тому, как мы покажем ниже зависимость становления сколько угодно развитых ладовых формаций от данной генеральной линии развития, в основе которой лежит квартовое единство тонов, — подобно этому покажем, что все и всяческие формы первобытного музицирования неразрывно связаны с квартовым единством тонов. Они или сливаются с ним, или отступают перед ним, не будучи способны к самостоятельному развитию.

Циклы развития фактически неотделимы друг от друга. Следы уже рассмотренного второго цикла долгое время остаются после перехода искусства к третьему циклу (глава 26-я). Подобно этому и способы проявления закономерностей в интонационном предпроцессе развития в основном предшествуют второму циклу, но в то же время они уже после начала цикла должны некоторое время существовать вместе с ним, влияя на формы проявления закономерностей в его рамках.

В этих направлениях мы и будем рассматривать вопрос, считая, что те части предстоящего изложения, которые можно было бы поместить в главе 17-й (раздел о первой степени развития), дополняют ее.

В музыкальной науке проделано много полезной работы по накоплению сведений из области первобытного музицирования (по аналогиям эти материалы привлекаются для того, чтобы судить о тех периодах развития искусства, которые утрачены во мраке времен). Однако, попытки их расположить генетически по времени возникновения либо по фазам развития искусства не могут идти далее догадок и описаний. Все мы обладаем способностью отличать более развитые формации от менее развитых. Накопив те или иные сведения, историк может их расположить в приблизительной последовательности, но он никогда не в состоянии будет сказать, учтены ли данные возможности исчерпывающе, он не будет в состоянии отличить те средства выражения, которые призваны только окостеневать и тормозить развитие

музыкального искусства, от тех средств, которые относятся к столбовой дорожке развития искусства и входят впоследствии в качестве его основ во все последующее его развитие.

При попытках вскрыть сущность первичного интонирования мы должны принимать во внимание сферу сознания первобытного человека с его мало расчлененными представлениями. В этой сфере мы должны различать несколько уровней развития этих представлений, соответствующих периодам вычленения в сознании дикаря чисел один, два и три. Сумма звуков в комплексе расщепления, который при ином подходе к вопросу мог бы представляться нам первичным — равна трем: один музыкальный звук и два гибрида. Но его сознательное выявление представляет собою результат необычайно длительной эволюции. Этому выявлению должны, несомненно, предшествовать два длительных этапа, характеризующихся соответственно появлением первого музыкального звука и появлением двух звуков первичной интонационной ячейки — музыкального звука и одного из его гибридов.

Музыкальный язык не может развиваться вне появления квартового скачка. Это — с одной стороны. С другой же стороны мы установили, что способность музыкального звука к выделению интонаций грубого и тонкого расщепления присуща его природе. Следовательно, эта способность может проявляться в качестве предпроцесса развития еще и до появления квартового скачка. Особенностью такого «праинтонирования» будет именно то, что оно отнюдь не будет еще означать развития, как такового, только один звук будет здесь музыкальным, а второй и — затем — третий будут лишь акустически полноценными звуками, притом часто неопределенной акустически высоты. В т о р ы м музыкальным, в собственном смысле слова, звуком может быть только второй звук квартового единства тонов, появление которого означает начало развития музыки как искусства.

Следовательно, надо проводить различия между «гибридом», предшествующим появлению «квартового скачка», и тем гибридом, который уже фактически является т р е т ь и м музыкальным звуком.

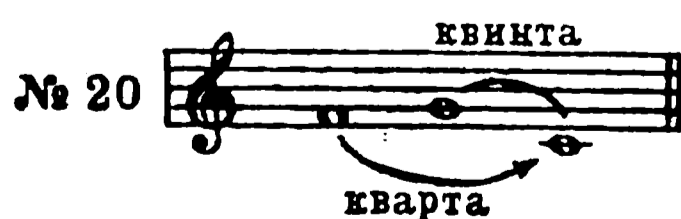
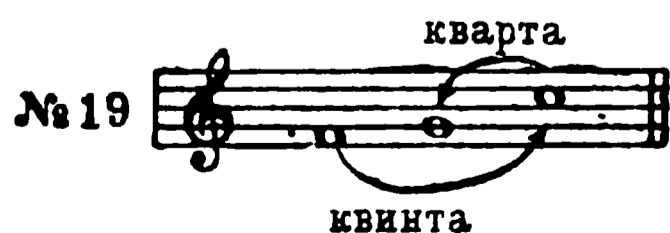
Не учитывая этого, мы могли бы задать вопрос, не сводится ли дело к тому, что п о с л е д у ю щ и й по отношению к секунде квартовый скачок влияет на появление... той же секунды. Дело именно в том и состоит, что это *не* одни и те же секунды: у предшествующей квартовому скачку только один звук музыкален (и мы его всегда легко обнаружим по постоянному возвращению к нему мелодии), у последующей оба звука музыкальны.

Квартовый скачок не падает в музыку как «бог из машины». Его появление всегда должно подготавливаться. Какими путями идет эта подготовка?

Прежде всего, ясны два пути подготовительного процесса. Первый — укрепление интервала «сползающей» вниз б. секунды. Это сползание в н и з должно происходить вот почему. Активность жизненных процессов есть основа развития. Поэтому преимущественной формой проявления квартового скачка должен быть шаг голоса вверх, связанный с соответствующей, облегчающей его появление речевой интонацией. Ибо все интонации волевого энергетического порядка сопровождаются повышением голоса.

Укрепление двух взаимно интонирующих звуков секунды облегчает появление квартового скачка, ибо он при этом опирается квартово-квинтовыми отношениями на два звука. В самом деле, если мы представим себе два звука большой секунды не в поступенном движении (условно, *f-g*), то мы увидим, что о д и н звук (условно — *c*), как скачок, является квартово-квинтовым «итогом» этого интервала (пример № 19).

Обратим внимание на то, что во внепоступенном отношении тот же звук *c* является и т о г о м и находясь внизу от этой секунды (пример № 20).



Рассмотрим первую форму, как основную, поскольку мы приняли за основу (чисто условно-историческую) квартовый скачок вверх. Рассмотрение проведем в мелодическом плане.

Первичными звуками квартового единства являются звуки *g* и *c*. Первозвуком среди всех трех звуков является звук *g*, от которого мыслится к в а р т о в ы й скачок *c*. Следовательно, в практике музыкального искусства на его первых шагах должен укрепиться поступенный ход *g-f* — на большую секунду в н и з, который в будущем будет объединен появлением кварты вверх от этой группы тонов. До появления кварты это еще не музыкальные звуки в собственном смысле слова. Это — крепкое сочетание, «мелодическое» сцепление звуков секунды, выявляемой посредством хода вниз от «опорного тона», «устоя», как его принято называть. К а ч е о т в е н н о это — звуки, занимающие среднее положение между звуками акустически полноценными и музыкальными. Появление такого сцепления, несомненно, покоится на п р е д ч у в с т в и и квартового единства. Дело в том, что самый звук «*f*» о б л е г ч а е т появление звука «*c*» в силу того, что здесь в подсознании начинает действовать лежащий в природе всякого акустически полноценного звука обертоновый фактор.

Таким образом, одним из весьма часто проявляющихся «способов» первобытного музицирования будет быстрое вызревание подготовленной «будущей субдоминанты». Ведь эти условные звуки *c*, *f* и *g* и превратятся по наступлении перелома в ладовом сознании (переход от квартовости к квинтовости по мере появления новых сфер системы — см. ниже) — в тонику, доминанту и субдоминанту системы. Вот путь развития системы. Я уже говорил о том, что отдельные стороны музыки в практике данного народа развиваются не синхронно. Таким образом, в гармонии — вернее, в гармонических воззрениях и в народной практике, — даже при наличии высоко-развитой ладовой системы мы видим лишь эмбриональные созвучия. Таковы квинтовые, октавные и пр. интервалы гармонии греков, арабов, раннего средневековья. И в практике мирового музыкального искусства д о л ж е н существовать трихорд типа *c-f-g*, как первооснова тональной гармонии. Действительно, напоминая, что этот трихорд считается основным в практике грузинской музыки, как о том свидетельствует проф. Д. И. Аракишвили.

В этом нащупывании и укреплении мелодического хода вниз есть две стороны. С одной стороны, постепенное завоевание хода на большую секунду в в е р х; с другой стороны, расширение диапазона прамелодии вниз от опорного тона путем нанизывания еще одного или нескольких новых ходов вниз от нижнего звука предладового сцепления двух тонов. Разберемся в этих процессах.

Первое положение объясняется просто. Для того, чтобы возвратиться к тону, покинутому путем хода вниз, голос делает шаг на секунду вверх, этот ход постепенно начинает осознаваться не только как не имеющее никакого самостоятельного содержания возвращение к выделяющему гибриду звуку, но и как самостоятельная, несущая свой совершенно иной, новый смысл интонация. Тогда эта интонация и может появиться вверх от о п о р н о г о звука *g*, а не только от производного звука *f*. Все же три звука вместе, как то ясно видно — уже представляют эмбрион первичного трехсоставного комплекса расщепления музыкального звука. Но это уже громадный шаг на пути развития первоначальных представлений.

Впредь до осознания хода на секунду вверх и может появиться механическое повторение хода вниз (условно *f-es*). Как правило, первые два хода должны быть двумя ходами на большую секунду каждый (об аномалиях и их природе мы скажем ниже). Продолжается такое же механическое предладовое музицирование, появляется третье секундное сцепление. Есть ли здесь место малой секунде, еще никак не завоеванной интонационно (она будет полностью завоевана спустя долгие тысячелетия при переходе от пентатонных формаций к высшим)? И есть место, и нет места — ответим мы. Это зависит от наличия двух принципов музицирования. Первый принцип — нащупывание квартового обрамления всей суммы звуков. Тогда третья точка будет квартой вниз от опоры — условно звук *d*, — а третьей парой сцепленных тонов будет *es-d*. Таким будет постепенно отслаивающийся в практике первичный предладовый тетрахорд, который прочно войдет в устное предание бесписьменной музыки. По мере созревания системы, этот тетрахорд начнет наполняться музыкальным динамизмом, т.-е. из предладового, акустически полноценного он превратится в м у з ы к а л ь н ы й — притом о с н о в н о й тетрахорд для данной музыкальной культуры. Его основные свойства, коими его будут в качестве основного наделять местные теоретики музыки, будут следующие. Во-первых, он будет читаться

сверху вниз, а, во-вторых, этот основной тетрахорд будет состоять из последований интервалов: тон-тон-полутон (при чтении вниз!). А это, например, есть краеугольный камень во всем развитом музыкальном звуковоззрении древних греков.

Однако, при долгой задержке музыкального сознания только на стадии неопределенного предчувствия квартового скачка возможно чисто механическое нанизывание интервалов больших секунд, что приведет к образованию «попевок» типа «целотонной» гаммы. Полусознательное овладение этими формами интонирования, подкрепленное к тому же в иных случаях инструментальным изобретательством, приводит к их внедрению в практику первобытного музицирования. При этом такие звукоформулы не способны к какому бы то ни было развитию, это — набор акустически полноценных звуков, раздражителей слуха, в определенном порядке следующих по высоте друг за другом. Поскольку внедрилась такая звукоформула, она начинает жить своей внутренней жизнью: появляется движение по ступеням звукоряда не только вниз, но и вверх. Пробуждающееся ритмическое чувство приводит к подчас очень любопытным метроритмическим членениям такой прамелодии. Но, повторяю, это еще не ладовое, т.-е. не музыкальное искусство. Эти звуко-метроформулы по существу окостенелы, не жизнеспособны в смысле дальнейшего развития от них музыки, как искусства. Оно начнет развиваться после завоевания квартового единства тонов, а эти звукоформулы архаизируются. Они либо отмирают, либо продолжают существовать в инструментарии с закрепленной интонацией, дожившем до более высокой стадии развития музыки. Их бытование часто поддерживается религиозно-ритуальными обычаями, поскольку они в седой древности закрепляются в качестве определенных норм культовых отправлений. Живое песенное народное искусство в этих случаях развивается в ином, чисто музыкальном плане, приближающемся к обычному «европейскому». Несомненно, именно эту картину мы видим в Грузии, где такие инструменты, как ларчеми и соинари (с их неопределенно «экзотическим» звукорядом, приближающимся в известной мере к целотонному), бытуют в практике некоторых старых народных музыкантов, а наряду с этим обычная певческая практика развивается в «нормальном» диатоническом плане. Архаика эта, помимо культовых причин, иногда цепко держалась в силу консерватизма народных музыкантов, причем музицирование опиралось на отстоявшиеся в течение длительного периода типы инструментов.

Важно здесь в принципе то, что целотонные последования в «музыке» первобытных народов являются более древними, нежели диатонические (разумеется, при сравнении их в пределах данного типа культуры). Таким образом, неизбежны и такие факты, как существование в данной музыкальной практике только целотонных или приближающихся к ним образований. («П р и б л и ж а ю щ и х с я» потому, что интервал большой секунды еще не «очищен» общим для обоих ее звуков квартово-квинтовым отношением).

Скажем еще несколько слов об аномалиях в расположении ходов на интервалы, приближающиеся к типу большой и малой секунды. Способность тона выделять «из» себя интонацию малой секунды присуща ему; однако, в полной мере, в чисто музыкальном плане, она проявляется на относительно высоких ступенях развития искусства (при переходе от пентатонных к высшим формациям лада). Мы только что показывали, каким образом происходит появление этого полутона где-то на предладовой «периферии» в первоначальном типе тетрахорда. Представим себе, что данные звукоформулы цепко внедряются в практику без перспектив квартового развития. Тогда возможны перестановки интервалов в звукоформуле заполнения кварты, откуда и получится впоследствии три типа тетрахордов. Но появление таких типов тетрахордов может еще не свидетельствовать о начале развития музыки: это еще может быть этапом, предшествующим ее становлению.

Я здесь пока не буду говорить о целом ряде аномалий, возникающих в связи с первобытным инструментализмом, вроде трезвучий, тритонов и т. п. Укажу только на то, что инструмент сам по себе вне исполнительской практики часто не может быть надежным свидетелем прошлого потому, что строй его недостоверен. Помимо этого, не всегда можно утверждать, что именно в данном инструменте отразилось стремление к закреплению строя песни, выработанного творческой практикой: часто мы можем встретиться с простой находкой первобытного мастера, создавшего инструмент случайно, натолкнувшись на способ воспроизведения акустически полно-

ценного звука. Например, совершенно случайное прорезывание дырочек в трубке на произвольно взятых расстояниях само по себе создает случайные интервалы и звукоряды, которые могут являться в руках у дикаря столь же неосмысленной игрушкой, как губная гармоника — у младенца. С этих точек зрения опоры в исследовании инструменты не дают. Здесь встречаются любые аномалии.

Выделение интонации малой секунды лежит в природе каждого музыкального звука. Я уже сказал, что нужен длительный период развития музыки для того, чтобы это интонирование началось, как осмысленный процесс. Однако, всегда возможно стихийное проявление возможностей, заложенных в природе того или иного явления. Такие стихийные проявления обычно оказываются не имеющими принципиального значения и не оказывают решающего влияния на ход развития данного процесса. Поэтому возможны выявления интервала, сходного с малой секундой, и на первоначальных порах развития музыки. Однако такая малая секунда будет отличаться рядом особенностей и, кроме того, ее появление должно сопровождаться, как правило, некоторыми условиями, о которых мы здесь скажем, установив и некоторые причинные моменты таких появлений «малой секунды».

Предположим, что в расщеплении музыкального звука пройдены первые этапы из вышеописанных, а именно укрепились интонация, схожая с б. секундой внизу от основного звука, ход вверх начал пониматься не только как механическое возвращение к покинутой опоре, а также как самостоятельное движение вверх. Возникнет ли обязательно д о п о я в л е н и я квартового единства вверху от звука *g* звук *a* (внизу уже есть звук *f*). Не обязательно звук *a* — ответим мы, а чаще всего и скорее всего возникнет звук, схожий с *as*, т.-е. с малой секундой, хотя, повторяю, многие столетия пройдут до появления подлинного *as*. Здесь дело в амплитуде, ибо для слуха первобытного человека менее приемлем интервал потенциально более напряженной большой терции; а если даже он и приемлем, то дикарь охотнее всего изберет из двух равно неосмысленных амплитуд все же меньшую, т.-е. укладывающуюся в объем не более малой терции. Больше того, он всегда будет брать эту малую секунду м е н ь ш е й, нежели полутон, по действительной величине. Полагаю, что предчувствие музыкального порядка в известной мере оказывает здесь свое влияние, ибо, как мы знаем из дальнейшего развития искусства, к а ч е с т в е н н о гибриды большой секунды внизу от музыкального звука и малой секунды вверх е д и н ы, будучи минорны. Эта квазималая секунда будет отличаться абсолютной неразъемностью с основным звуком, однако весьма возможны квазиинтонации из обоих звуков расщепления, т.-е. появление квазималой терции, особенно же «вопреки» нормам развитого искусства возможны даже з а к л ю ч е н и я мелодии таким ходом, ибо это представляет (как слуховой раздражитель) своеобразный потолок интонационного развития на данной стадии, т.-е. предмет любования. Итог развития превращается в итоговую интонацию. Такие примеры неизбежны.

Интонацию большой секунды н и с х о д я щ е г о порядка я отнюдь не догматизирую. Вне какого бы то ни было предчувствия квартового развития музыки возможны выявления такой интонации путем хода голоса вверх. Ведь выделение такого гибрида лежит в природе звука, и это одна из ближайших по времени появления интонаций, коль скоро искусство вступит в период развития. Выявление такой интонации тем более «показано», что с а м п о с е б е ход на большую секунду вверх несет в себе энергетическую зарядку положительного ( $+2a$ ) свойства, а не производится в силу п р е д ч у в с т в и я энергического квартового скачка, как это происходит при появлении «прединтонации» большой секунды, направленной вниз.

В силу указанных причин при возникновении формулы расщепления, т.-е. комплекса трех звуков, при большой секунде вверху от музыкального звука будет внизу от него возникать «прединтонация» квазималой секунды.

Еще одно соображение, весьма важное для уяснения хода процесса первобытного интонирования. Средствами нотной записи не улавливается донныне интервал нейтральной секунды. В силу отмеченной потребности к уменьшению амплитуды интонационной ячейки мы часто встретимся с интервалами, приближающимися к нейтральной секунде. Как показала уже практика 17-ступенной темперации, нейтральная секунда, взятая сразу после малой, производит впечатление большой; она же, будучи взята после большой секунды, производит впечатление малой. Отсюда

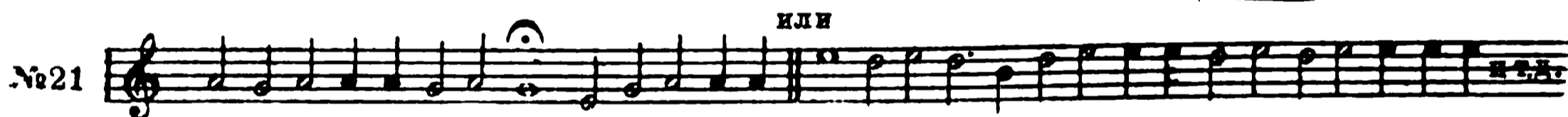
неточности в европейской записи первобытной музыки, должныствующие происгекать поистине в угрожающих размерах.

Здесь мы подходим к тому фазису развития искусства, где, собственно говоря, начинается второй цикл развития, но еще наличествуют элементы первого цикла. Каковы должны быть наиболее типичные формации в музыке, относящиеся к этому фазису, в чем заключается логика таких образований (где эти закономерности подчас не проявляются в своем обнаженном виде), как научиться понимать всякий текст о точки зрения его ладовой природы, отличая здесь существенное?

Это тем более важно, что существуют факты неосмысленного музицирования, так называемое биологическое звукопроизводство, одним из «классических» примеров которого следует признать упомянутую уже хроматическую гамму гиббона «*Hylopates rafflesii*». Таковы и издаваемые на низших ступенях развития человеком акустически полноценные звуки и их последования, не имеющие музыкального смысла.

Мы коснулись вопроса о формациях, предшествующих квартовому скачку, а также о сущности последнего. На первых порах формы проявления закономерностей неотделимы от их сущности. На стр. 95 мы упомянули (см. также стр. 143) о появлении во «внеладовом» плане трихорда, как формы движения, как одной из первых проявляющихся в истории формаций.

Уже в первообразованиях типа трихорда проявляются два принципа, которые мы условно назовем принципами плюсования и минусования. В первом случае к выделившейся «прединтонации» типа большой секунды прибавляется какой-то «интервал», чтобы получить квартовую «рамку» в той стороне от опорного звука, где уже находится сравнительно укрепившаяся интонационно «секунда». Этот интервал кварты целенаправлен, но возникает он «через голову» секунды путем приплюсовывания неосмысленного интервала. Таким образом и возникает в этом случае трихордная формация, которая уже далее (как объединение основных форм движения) с течением времени укрепляется в практике. Музыкальные образования такого типа обнаруживают первобытную цепкость интонирования звуков секунды, лишь изредка где-то ближе к началу мелодии, либо в ее середине, либо же к концу возникает ход на м. терцию с тем, чтобы более не повторяться вовсе, или же повториться столь же неожиданно и как бы случайно. Можно себе представить здесь также примерно мелодии (пример № 21).

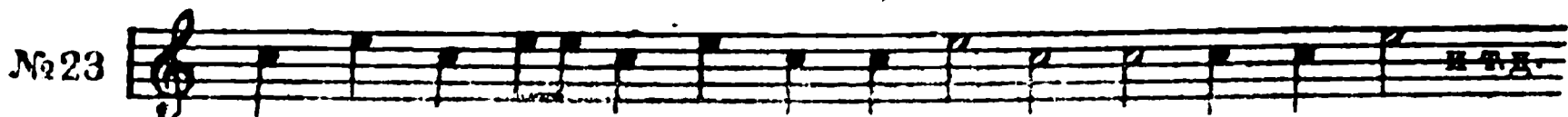


В том случае, когда этот прием укрепляется в практике — мы видим в мелодиях данного типа преобладание настойчиво повторяющейся терции. Мы, однако, ни в коем случае не должны представлять себе дело так, что, мол, голос делает здесь столь же мало осмысленную интонацию, как ход на секунду (на данном этапе интонирования) и что при этом певец представляет себе, что он идет на какую-то «соседнюю» ступень. Только при этом он, мол, ошибается и, так как не знает интервалов, попадает вместо секунды в терцию, но все же при этом воображает, что эта ступень действительно «соседняя».

Здесь два случая: либо такая терция употребляется без секунды, либо же при этих малых терциях где-то вверху или внизу есть большая секунда. Это и показывает, что эти интервалы терции мыслятся как до полные и до кварты и являются результатом осмысливания интервала кварты, но отнюдь не бессмысленного повторения «соседнего тона» в виде... терции. Следовательно, этот второй типичный случай представляет собою результат сравнительно высокой ступени интонирования. Здесь могут возникать такие мелодии (см. пример № 22):



О первом же случае: терциях такого типа (в том числе и больших: см. пример № 23) не стоит говорить — это совершенно бессмысленное интонирование, где мы



всегда можем подозревать какой-либо первобытный инструмент в виде двух связанных трубок, либо трубки с одной дырочкой и т. п.

К этому, в основном, сводится появление трихорда путем плюсования.

Результат процесса «минусования» — тот же трихорд, но характеристичность его появления угадывается по способу интонирования. Здесь мы имеем дело обычно с вполне ясно проявленным энергичным квартовым ходом, причем с е к у н д а возникает внутри этой «голой» (в противном случае) кварты. И в процессе развития искусства она не может не возникнуть, ибо в противном случае ведь в первичной структуре кварты нет тех отношений приближения и удаления, которые при отражении в мозгу преломляются в качестве основных форм музыкального движения, тех форм, которые стимулируют музыкальное движение. Основной характеристикой подобных напевов является так или иначе энергично подчеркиваемый интервал кварты. Возможно появление напевов из одних «голых» кварт, которые сами по себе не могут осуществлять иного развития, нежели простое нанизывание все новых и новых кварт, то вниз от нижнего звука исходной и последующих, то вверх от верхнего звука исходной и последующих. Покажем примерный напев из пустых кварт, а также напев с признаками «минусования» (пример № 24).



Ясно, что такие примеры должны быть встречены в музыке различных первобытных племен. Ритм, конечно, может быть иной, чем даю я, и будет иной, ибо законы ритмообразования первобытной музыки никак не изучены, не вскрыты, и эта ее сторона не имеет даже правильных описаний хотя бы какой-нибудь степени систематичности.

Принцип «плюсования» гораздо менее прогрессивен, нежели принцип «минусования», ибо в первом случае мы имеем дело с уже проявившимся со всей определенностью квартовым единством, а во втором случае — только с его нащупыванием. Это очень важно при сравнении таких напевов в пределах одного типа культуры, и не менее важно при сравнении практики интонирования различных племен и народов.

Встречающиеся в практике интонирования случаи целенаправленного глиссандирования в пределах кварты, это — фазис, непосредственно предшествующий пустому квартовому скачку, в котором постепенно вычленяются тоны трихорда и тетрахорда (см. ниже). То же, в сущности, мы видим в практике инструментализма в наши дни: некоторые плохие скрипачи нащупывают нужный скачок в более высокий или более низкий интервал путем некоторого глиссандирования на этой струне с остановкой, наконец, на нужной интонации. Хорошие же скрипачи берут нужный звук непосредственным, каждый раз совершенно новым и свободным прижиманием струны к грифу в нужном месте<sup>1</sup>.

Итак, трихорд не является «существом» возникновения данных первичных ладообразований, но является формой проявления этих закономерностей, почти неотделимой от их существа в связи с тем, что в его «конструкции» эти закономерности находят свое наиболее элементарное проявление.

Как же, однако, эта форма связана с сущностью процесса вызревания гибридов? Ведь, если исходить из сущности процесса вызревания, то соединение кварты и секунды, как основных элементов музыкального движения, должно неминуемо принимать форму по примеру № 25, а не по примеру № 26.

<sup>1</sup> Едва ли здесь глиссандирование возникает в результате того, что якобы «кварта не терпит пустоты», как предполагает Р. Грубер. Здесь первобытный прием явно смешан с сущностью явления. Отметим в этой связи, что автор в другом месте, приводя напевы хопи, состоящие только из пустых квартовых скачков, — конечно же, ничего не говорит о «нетерпимости» кварты к пустоте. Наоборот, он здесь говорит о «прямолинейно до схематизма» проведенном принципе сочетания двух и более квартовых ячеек соединительным способом.

Эти формы исходят из разных сторон существа процесса и безусловно сочетаются между собой, подготавливая в известной мере выявление различных принципов опосредствования музыки: гармонического и мелодического (в общепринятом значении этих терминов).

Сущностью первого образования является нахождение квартово-квинтового отношения к двум звукам секунды, такого отношения, которое является гармоническим квартово-квинтовым «итогом» обоих этих звуков. На стр. 124 показано, как выявляется такой квартовый скачок по отношению к опорному звуку в его связи с «большой секундой», появившейся внизу от него в результате самого первичного процесса интонирования. Но когда мы рассматриваем такое сочетание трех звуков, то мы видим, что тут важнейшей его стороной является именно **возвучание** их, что здесь не важен процесс, путем которого выявилось это объединение звуков (ибо звуковой «итог» большой секунды одинаков, вне зависимости от того, помещается ли «итоговый» объединяющий звук внизу или вверху от большой секунды). Важно, что здесь происходит первое проявление действия обертонового начала, заложенного в природе звука, которое в последующем, созревая, обеспечит прогресс в деле создания музыкального инструментария. Без применения этого начала был бы невозможен прогресс в музыкальном искусстве.

Рассмотрим квартово-квинтово-секундное объединение тонов *f-g-c*. *C*, находящееся вверху от *f*, является его обертоном. *G* же является обертоном от *c*, находящегося внизу. Поэтому, по мере выявления действия обертонового начала, в искусстве и должно возникнуть в качестве гармонической опоры крепкое объединение четырех звуков *c-f-g-c*. Эта опора и будет впоследствии наполняться музыкальным трихордным и тетрахордным движением, создавая ладовые формулы, — однако в пределах действия основных закономерностей.

Не забудем, однако, что ведь все возникающие на этих порах образования не опираются на точно установленные названия звуков по их высоте. Человек ощущает только **относительные** отклонения высоты других звуков от случайно избранного основного звука. Несомненно при этом, как следует из рассматриваемого ниже вопроса о дезархаизации первичных интонаций, каждый трихорд наполнен для сознания первобытного человека своеобразным динамизмом. Таким образом, первичные ладообразования это — только подвижные формулы, могущие быть соотносенными к любому звуку, к любому регистру, применяющемуся в данной музыкальной практике. Это продолжалось еще во втором тысячелетии н. э., ибо гексахорд Гвидо Аретинского был именно такой подвижной незакрепленной формулой лада. Названия звуков указывали здесь только на их **соотносительность**.

Поэтому в музыке не могло возникнуть важнейшего принципа обратимости. Я ввел в изложение названия звуков (при этом сугубо условные), поэтому мы можем представлять себе кварту *g-c* в обращенном виде: *c-g*. Не то происходило в первобытном сознании. Надо отметить, что возникновение объединения трех тонов относится в пределах каждой отдельной культуры к позднему времени. Квартовый скачок появляется раньше. А поскольку он появляется раньше, то в принципе он может наполниться трихордным движением еще до появления трехзвучного объединения тонов. Таким образом, **последующее** наполнение этого объединения трихордным движением надо брать с той поправкой, что внутренний тон трихорда до появления трехзвучного объединения тонов еще качественно неопределен.

Поясним сказанное, пользуясь условными названиями звуков (пример № 27).



Предположим, что в данной культуре появился квартовый скачок *g-c*. Начинается трихордное движение, внутри кварты возникает тон, близкий к тону *a* (чаще всего, если уже есть струнный инструмент — путем деления промежутка кварты на грифе пополам, что дает секунду несколько более широкую, нежели большая, т.-е. не чистую) К образовавшейся секунде *g-a* возникает итоговый тон *d*. при этом, конечно, возлес *c* (ибо это и будет **вызревание** данного звука как

гибрида от тона *c*, опирающееся на контрольную точку *g*). Лишь после этого возможно окончательное выправление интонирования звука *a*, как действительно большой секунды от *g*, что произойдет потому, что *a* получило контрольную точку *d*, а, таким образом, общий итог процесса и предстанет перед нами в виде четырехзвучия двух кругов развития.

Процесс шел все время органично, однако осознание тонального центра, всегда неясного на первых порах, не могло быть устойчивым. В самом деле, проследим это. Квартовый скачок *g-c* — будущие доминанта и тоника системы, причем значения полюсов обратны тем, которые впоследствии укоренились. Это, однако, лежит в природе вещей, ибо сущность не меняется в зависимости от того, какому полюсу будет придано положительное значение, а какому отрицательное.

Так как названий звуков нет, то *первое* положение в этой эволюции сводится к появлению квартового скачка, в котором нижний звук представляется положительным полюсом (тоникой), а верхний отрицательным. До тех пор, пока ладовое мышление будет сохранять переживание этого этапа — отрицательным полюсом, *и з н а ч а л ь н ы м* будет представляться субдоминанта (как четвертая вверх ступень от тоники). До тех же пор будут существовать плагальные церковные лады более архаической формации и странные на взгляд наших современников — с квартой вниз и квинтой вверх. Лишь впоследствии станут искать тонику (греч. меза — «средний тон») на четвертой ступени, и плагальные лады начнут отмирать, как анахронизм.

*Второй* момент — появление внутреннего звука трихорда (*a*). Этот момент, по сути дела, еще не вносит никакого перелома в ладовое сознание. (Выше мы вели рассуждение применительно к возникающему внутри кварты звуку «*a*»; принципиально дело не изменится от того, что это будет звук «*b*», ибо итогом квартовс-квинтового порядка интервала *b-c* будет звук *f*, а вся четырехзвучная формула *та к ж е*, как и в первом случае, будет состоять из последования б. секунды, м. терции и б. секунды. Там это были звуки *g-a-c-d*, а здесь *f-g-b-c*. При отсутствии строго фиксированной звуковой шкалы результат тот же). Кварта на этом этапе является интервалом, определяющим весь строй музыкального движения. В процессе развития именно этого этапа появляется в музыке объединение двух кварт с общим посредине соединительным звуком.

*Третьим* моментом и является возникновение «итогового» звука к большой секунде<sup>1</sup>. Это — момент большого принципиального значения, ибо впервые появляется квинта, квинтовая гармоническая рамка. Значение тоники перемещается к нижнему квинтовому тону. Укрепляется объединение секунды со своими «итоговыми» тонами сверху и снизу от нее типа: *c-f-g-c*. Наполненность кварт *c-f* и *g-c*, создающая ранее два трихорда, а потом два тетрахорда с главным тоном в точке «*f*», и представляет основу «разделительного» способа связывания двух тетрахордов у древних греков. Проверим на фактах истории этот момент развития. Он, несомненно, отразился на так называемой лире Орфея, ее строй, по Боэцию, представлял последование четырех звуков в данном порядке. В практике народной музыки на первых порах ее развития должны последовательно возникать инструменты, настроенные в одну кварту, в две кварты по соединительному и в две кварты по разделительному способу. Настройка их отражает при этом их гармоническую основу, а для мелодического способа должен быть предусмотрен пусть и несовершенный способ извлекать «внутри» каждой кварты звук, превращающий эту кварту в трихорд. Если историк наталкивается на такие три инструмента в пределах одной музыкальной культуры, он должен знать, что порядок их возникновения соответствует тому порядку, в котором я сказал здесь о них. Это же трехзвучное объединение звуков является основой слабо развитой (по проф. Аракишвили) гармонии в грузинской музыке с ее трихордом типа *c-f-g(-c)*.

Надо обратить внимание еще на два момента в этой третьей фазе развития.

Первый это — тот, что в «лире Орфея» образуются, собственно говоря, две квинты: нижняя *c-g* и верхняя *f-c*. Более соответствующей «квартовому» ладовому мышлению

<sup>1</sup> Укажем, что это — простейший и неизбежный процесс обычного вызревания хотя бы одного звука первого круга, здесь всегда появляются трехзвучные объединения типа *f-g-c*, либо *g-c-d*.

является квинта верхняя, ибо внизу создается соотношение тонов «с-*f*» плагального типа, которое довлеет во всей системе, и квинта с-*g* еще «стушевана». Дело тут еще и в том, что объединение «*f-g-c*» безоктавно и поэтому более старо. Добавление внизу октавного тона к верхнему «с» и приводит к движению в пределах октавы с нижним ладовым отсеком в диапазоне кварты и «средним тоном» на четвертой ступени<sup>1</sup>. Уже позже начинает приобретать главенствующее значение нижний октавный тон и начинает осознаваться нижняя квинта с-*g*, что приводит к возникновению — значительно позже — форм автентических ладов. Здесь происходит перелом ладового сознания с квартового на квинтовое, причиной чего является следующий четвертый этап — появление четырехзвучного образования с заполнением квинты звуками второго круга и явного вычленения в ладово-гармоническом сознании динамической формулы заполнения первой сферы тональной системы (б. секунда + м. терция + б. секунда).

Второй момент — тот, что те или иные трихордные деления в квартах, связанных соединительным или разделительным способом, приводят к первому возникновению пентатонных образований, еще не выявленных во всех их возможностях.

В дальнейшем развитие подводит к вызреванию среднего звука трихорда, что уже создает крепкий обруч первой сферы тональной системы. Исследователь русской народной песни П. Сокальский наряду со многими ошибочными взглядами правильно расчленяет ход процесса на «эпоху кварты» и «эпоху квинты», как он выражается. Должен отметить, что намечающийся перелом ладового сознания, заключающийся по существу в «переименовании» полюсов развивающейся системы, создает предпосылки к расширению диапазона используемых звуков путем прибавления к квартовой основе двух первых (т.-е. квинтовых) сфер тональной системы сверху и снизу от этой основы. Однако, это произойдет только с внедрением инструментов, ибо при вокальном развитии музыки все мелодии приспособляются к диапазону обычного человеческого голоса, т.-е. к октаве.

В ходе фактического выявления закономерностей развития системы процесс далее может приводить к появлению ряда типических формаций. Наиболее типическое «пентатонное» деление внутри кварт, связанных «разделительным» способом, прежде всего приведет к появлению пентатоники основного вида (с-*d-f-g-a-c*), почему мы регистрируем в каждой квартовой ячейке появление трихордов с секундой внизу и малой терцией наверху.

Типическим далее будет заполнение нижнего трихорда и появление здесь тетрахорда. Сущность будет заключаться в овладении появившейся пентатоникой и в процессе появления шестого ладового звука. Характеристическим признаком будет отсутствие тритона. Импульс развития — расщепление звуков секунды *f-g*, но не более молодых звуков *a* либо *d*; *g* уже связано со старым *f* и новым *a*; *f* уже связано сверху со звуком *g*, и возникает новый звук снизу, причем весьма возможна и интонация *es*, и *e*. Действительно, лира Терпандра не имела септимы и в ее строе ясно был обозначен тетрахорд с-*d-e-f* и трихорд *g-a-c* (7 в. до н. э.).

Безусловно, возможны и другие деления основных кварт — я говорю о наиболее типических. Возможны несимметричные трихорды в двух разделах октавы, возможны симметричные с м. терцией внизу. Интересно замечание Аристиды Квинтилиана о том, что «древние музыканты... выполняли или всю октаву, или 6 тонов, а иногда и того менее».

Здесь нам приходится поставить очень важный вопрос о том, можно ли серьезно говорить о ладовом мышлении до появления инструментария. Безусловно можно, ибо инструментарий появляется в связи с требованиями развившегося ладового мышления, не могущего координировать слишком большого конгломерата квинтово-квартово-секундных отношений. Далее я должен был бы перейти в область музыкального восприятия, еще абсолютно не изученную с интересующих нас точек зрения. Я не намерен заходить сюда слишком глубоко, однако скажу, что, по всей вероятности, количество более 5 выявившихся тонов создает для развития искусства непреодолимые затруднения, что там, где искусство развивается, появление пентатонных ладообразований вызывает поиски закрепления устной традиции

<sup>1</sup> Если здесь прибавляется октавный тон сверху к объединению типа *g-c-d*, то и подавно кварта *g-c* еще долго не уступит своего главенствующего положения.

в инструментарии, что там, где никакого инструментария не возникает — там искусство дальше пентатоники, притом недоосмысленной — не пойдет. Это, разумеется, не означает невозможности появления инструментов на значительно более низких ступенях развития.

Весьма важно, что при исследовании в области доинструментальной музыки мы совершенно должны изменить свой обычный подход, не принимая н и к о г д а и н и п р и к а к и х о б с т о я т е л ь с т в а х во внимание абсолютной высоты тонов, ибо никаких понятий в этом отношении не может быть еще выработано, а существует накопление простейших с нашей точки зрения динамических звукоформул. С этой точки зрения полнейшей бессмыслицей являются измышления Горнбостеля и мн. др. об «акустических факторах», которые могут якобы быть показателями этнографического порядка. (Блефусканцы и пикквикисты дали нам уже образцы подобных исследований). Поэтому единственным путем исследования, по существу говоря, и является ладово-динамический, а именно учет динамических формул с точки зрения «композитора»-певца, извлекающего звук. Ныне это точнейшее понимание найдено. При уловлении этих произведений на нотный стан абсолютно никакой не играет роли, в каких именно нотах это все выражается, а важна динамика музыкального текста.

Отмечу также, что инструменты с более совершенным расчетом, появление которых сопряжено с возросшими требованиями искусства, недавно обнаружившего квинтовый обертоновый фактор — усиливают позиции именно квинтового мышления и поддерживают прогресс именно в данном направлении.

Подытоживая сказанное о ходе процесса фактического выявления закономерностей, укажу, что процесс вызревания гибридов выглядит симметричным до четвертого круга только в схеме. Дело в том, что человеческое мышление проделывало без всякой опоры здесь такую громадную совершенно новую по специфике работу (при этом всякий раз заново), что эта закономерность не всюду может наблюдаться в качестве некоей автоматики. Мы лишь показали ее, повторяем, в очищенном виде закона, опирающегося прежде всего на вскрытие единства, пронизывающего весь мир музыкальных явлений. Процессы не могли уклониться от своей сущности. В случае отклонений у них была и есть либо одна дорога — пресечение развития, либо же другая: исправление аномалий и отход от них. Это неминуемо наблюдается в истории, если мы обратимся к исследованию фактов.

Для менее вооруженного глаза картина в принципе не представляет иного вида. Неясно, быть может, существо процесса на первых ступенях развития и в связи с утраченностью памятников этих времен, а также в связи с тем, что оперирование с т р е м я элементами опевания представляется нам продуктом мышления, сравнительно высоко и далеко ушедшего вперед от наиболее его первобытного уровня. Сводя процесс в формулировках к оперированию д в у м я элементами, скажем, что закон развития системы заключается в сочетании (начиная с квартового единства) вновь возникших музыкальных звуков, с наиболее элементарным интонированием уже проявленных звуков в соседние с ними ступени (недопроявленные). При этом приобретают фиксированную высоту относительно опорных звуков те из возникающих при них первичных секундных интонаций, которые находят проверочную квартово-квинтовую опору среди других ранее возникших и уже проявленных звуков. Данный закон формулируется при помощи введения двух составляющих: квартово-квинтового единства и элементарной интонации опорных звуков на расстоянии секунды. Ни тот, ни другой факт никогда и никем не отрицался. Ибо, например, отрицать п р о с т е й ш у ю интонацию можно лишь отрицая все сложнее, т.-е. отрицая музыку целиком. Не отрицая этих фактов, им придавали всегда различнейшее значение. Ныне они только приводятся в соответствие, причем, наконец, разъясняется очень многое. Общий ход процесса в своей наиболее общей и обязательной для мирового искусства форме выражен нами выше на стр. 98—см. чертеж № 9.

Формулировка же его, здесь приведенная, показывает, что некоторые звуки на первых порах могут получать одностороннее интонационное развитие. Так, при выявившейся опоре *g-c* могут последовательно вызревать, опираясь один на другой, звуки *f, b, es, as* и т. д. Это будет минорным развитием системы, возможны случаи мажорного развития, смешанного с преобладанием тех или иных элементов. Наконец, возможно гармоническое, точнее — г а р м о н и ч н о е, развитие системы, о ко-

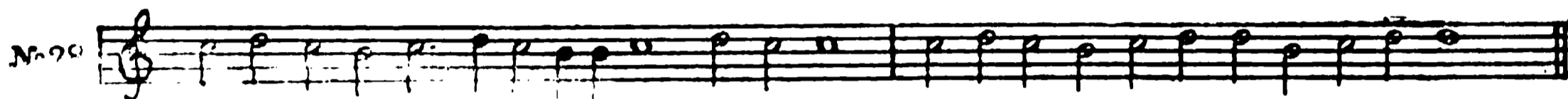
тором только и должна, как о краеугольном, говорить теория, ибо в нем лежит дорога развития выразительных средств музыкального языка.

\* \* \*

Как же проявится в процессе интонирования все многообразие способов звукоизвлечения, все разнообразие подходов первобытных песнеслагателей к музыкальному материалу?

Поскольку нам ясно существо процесса и основные формы выявления закономерностей на первоначальных ступенях развития, — мы всегда разберемся в любой формации.

На самых первых ступенях цепкое повторение двух тонов, либо же более раннее в принципе ритмическое «выдалбливание» одного тона, дальнейший фазис — возникновение триединого комплекса тонов, причем это «по закону» большие секунды, но все же по причинам, указанным мною на стр. 127, чаще это — б. и м. секунды. При этом формы расщепления самые разнообразные, начиная от полных нормального типа до таких, где упоры делаются на гибрид (см. пример № 28).



Очень любопытен здесь такой случай интонирования, о котором повествует Kent Kane. Мальчик-эскимос, которого везли в течение нескольких недель в Европу, изливал свое горе в нескончаемо повторяемой мелодии (см. пример № 29) <sup>1</sup>.



Важно отметить детерминированность появления такой интонации, состоящей из двух м и н о р н ы х гибридов, именно в данной смысловой связи. Здесь же мы видим и терцовое замыкание, природу которого в применении к данному уровню мы выяснили (должен указать, что вполне верное толкование такого замыкания мы видим в цит. работе Р. Грубера). Однако мы знаем, что никаких терций не могло появляться в доквартный период, в данном случае явление принципиально иного порядка, терция здесь состоит из акустически полноценных, но не музыкальных звуков. Такие же терцовые «расстояния» могут возникать и между двумя повторяющимися формулами расщепления: первая оканчивается на нижнем гибриде, а вторая начинается с верхнего (и наоборот). Иногда в таком вялом повторении «терций» может возникнуть в принципе п е р в а я квартная и н т о н а ц и я, тогда не следует думать, что шаг на терцию расширился до кварты. Могут даже встретиться в первобытной мелодике случаи гармонического тонкого расщепления при помощи полутонов. Но это — явления стихийного порядка, природа коих нам уже понятна.

Далее возникают напевы, где ясно очерчена кварта, о них мы уже говорили в начале главы. Это обычно — формации, в которых ясно просвечивает трихорд. Но внутреннее расщепление тона кварты, к коему примыкает малая терция, — создает уже тетрахорд. В том случае, если тетрахорд единичен, то он заполнен акустически полноценными, а не музыкальными тонами. Музыкальные тоны появляются только в системе двух тетрахордов (вернее — двух квартовых остовов). Возможны напевы, где от развитого движения в тетрахорде делается скачок (вверх от верхнего тона тетрахорда, вниз от нижнего). Возникает напев с пустой квартой. Мы встретим также и такой тетрахорд, где найдем малую секунду вниз от нижнего звука и малую секунду вверх от верхнего звука тетрахорда (частый случай в грузинской мелодике). Мы найдем мелодии, остов которых обнаруживает пустую рамку связанных раздельно кварт с расщеплением верхнего либо нижнего октавного звука. Найдем вверх от верхнего «итогового» тона квартово-квинтово-секундного объединения еще один квартный скачок, тоже — и вниз от нижнего звука. Мы повсюду откроем

<sup>1</sup> Ф а м и н ц ы н. «Древняя индо-китайская гамма», стр. 27.

в тех формациях, которые отвечают застыванию развития языка искусства на определенных фазах развития — повторы оборотов, иногда вариированные мелодически и ритмически в пределах завоеванных ладовых средств. Так происходит всегда, когда не сразу открываются перспективы дальнейшего ладового обогащения. Мы встретим любопытные подтверждения концепции четырехзвучия первой сферы, которое будет подчас толковаться теоретиками, как соединение двух трихордов, зеркально расположенных на стержне общей малой терции. Мы, наконец, встретим здесь и напевы, где мы вскроем шестизвучие типа гексахорда и определим, что здесь наличествовало ладовое сознание, начавшее перешагивать за пределы пентатонного уровня мышления.

Мы здесь не будем касаться многократно сделанных наблюдений о преимущественности нисходящего следования тонов в изложении народной музыки, о чем, например, говорит П. Сокальский в применении к русской народной музыке («Русская народная музыка», стр. 9), о которой говорят многие другие наблюдения по отношению к другим культурам. Я несколько уже касался этого вопроса. Но здесь можно ручаться, что логика таких сползаний, какими бы они подчас ни казались случайными, всегда обнаружит те или иные закономерности.

Полагаю, что сказанного достаточно, чтобы разобраться в любой встречающейся первобытной мелодии (и не только в первобытной, но и в сравнительно более близких к нам).

Важно отметить, что в ходе проявления этих закономерностей на их высших ступенях, из затронутых в этом разделе, — уже возникает первая пентатоника. Ее развитие пресекается возникновением барьера малой секунды. В дальнейших главах я буду говорить о различных степенях ладового созревания пентатоники; таким образом, полагаю, что неясностей не останется и в этом отношении.

Хочу подчеркнуть со всей ясностью, что впредь до полного ладового осознания пентатоники не возникает и признаков так называемого терцового мышления. Главное внимание обращено еще на кварты, квинты и секунды, даже септимовые интонации, как продукт соединения двух чистых кварт. Все гармонии, за исключением могущего быть «сконструированным» одного малого и одного большого трезвучия, — квартово-секундны. В ладе еще только одна большая терция, еще никак не освоенная в своем «консонантном» качестве. О терцовом мышлении можно говорить уже на дальнейших о т пентатоники путях ладового развития.

\* \* \*

На этом можно было бы закончить главу, однако я счел абсолютно необходимым взять на рассмотрение образцы первобытной музыки, «признаваемые» многими иностранными и советскими учеными, которые касались этих напевов, — не имеющими никакого музыкального смысла<sup>1</sup>. Проф. Ю. Тюлин заявлял, что здесь столько же смысла, как в «пении птиц»<sup>2</sup>. Проф. Р. Грубер не столь голословен: он приводит ряд примеров и приходит к отрицательным выводам. Я поэтому, не обращаясь к источнику — работе Горнбостеля, добросовестно беру только ВСЕ приведенные Р. Грубером примеры и рассматриваю их с точки зрения проявленного здесь музыкального смысла в пределах изложенных стадий развития тональной системы.

Справедливость требует предварить данный разбор той характеристикой, которая дана Р. Грубером всему этому материалу. Он пишет:

«При первом же соприкосновении с этим материалом мы сбиты с толку, мы изумлены. Поражает на первый взгляд сложность, трудность, запутанность, изощренность этих напевов. Поражает их резкое отличие от всех напевов рассмотренных нами примитивов».

«Громадный диапазон (нона, децима, даже дуодецима), скачки на самые что ни на есть «каверзные» интервалы: трели, форшлагги, «экстравагантное» глиссандирование, — словом, манера письма, близкая чуть ли не «экспрессионистам» XX века».

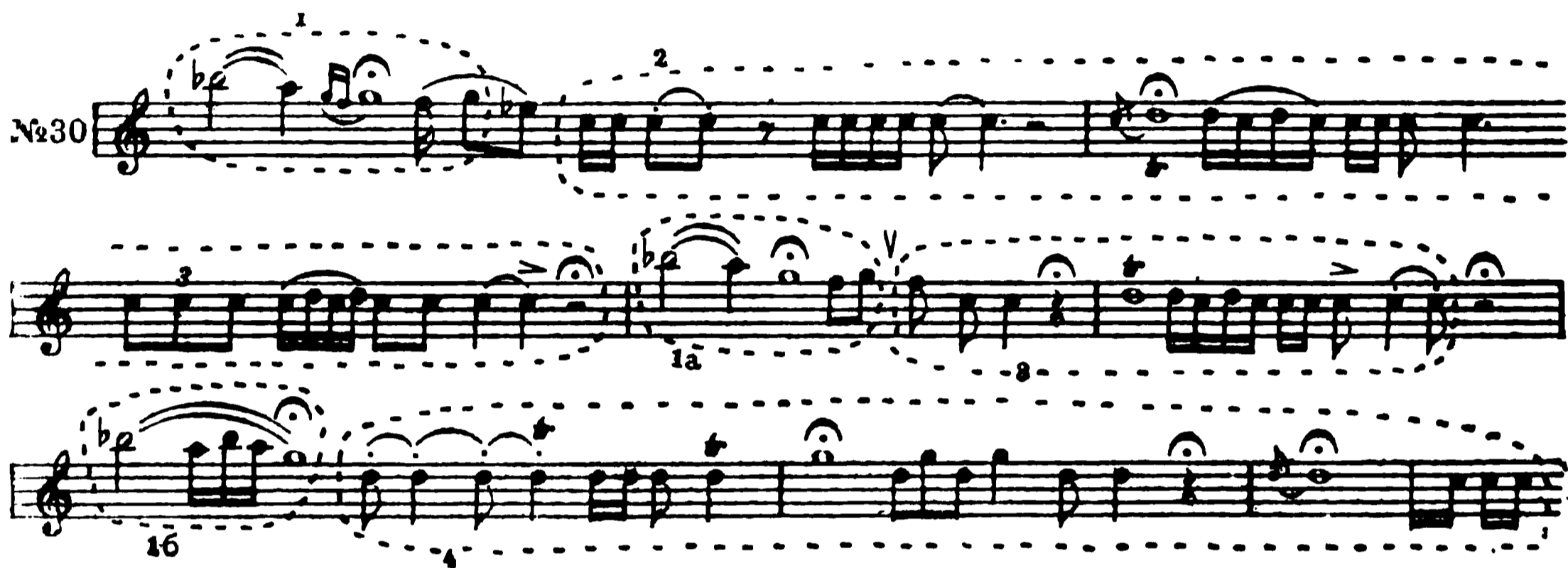
<sup>1</sup> Утверждавшие обратное не могли привести никаких доводов в пользу своих утверждений.

<sup>2</sup> Если здесь автор руководился соображениями из области орнитологии — не берусь судить об основательности суждений. Но, как музыкант, он, повидимому, не угадал.

«При более внимательном вслушивании и разборе это впечатление уступает место другому. Кажущаяся сложность оказывается в значительной степени не чем иным, как хаотической неупорядоченностью — показателем крайне примитивного уровня...»

«...здесь — еще самый процесс образования ладовых возможностей; нащупывание, вычленение качественной определенности тонов из первичного неупорядоченного, хаотичного животноподобного звукопроизводства шумового порядка» (стр. 39 и 41). Р. Грубер делает на стр. 40 следующее предположение: «Все эти скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы — быть может, это показатель не преднамеренной сложности, но лишь случайности интонирования, немения еще овладеть своими голосовыми данными, добиться качественной определенности и осмысленного соотношения (подчеркнуто мною. А. О.) привлекаемых тонов?»

Рассмотрение проведем в том порядке, в каком эти примеры помещены в книге Грубера. Опуская первый пример, который повторяется далее, начнем со второго (см. пример 30).



Если мы для всех приведенных примеров представим себе, что всякого рода глиссандо представляют собою местную манеру исполнения и будем рассматривать все напевы с точки зрения учета определенных границ глиссандирования, установленных «опытной рукой Горнбостеля» (Грубер) при расшифровке записей, то мы уже в этом примере встретимся с слишком незначительными погрешностями против музыкальной логики. В напеве ясные членения, причем в начале каждого членения мы видим запев на высоких нотах. Ясно видно, что в основу положено соединение двух чистых кварт  $c-f + f-b$ . Надо отметить, что этот образец строжайшим образом выдержан в структуре за пентатонного гексахорда, изложенного столь же правильно динамически, как и должно. Иначе говоря, перед нами-результат полных трех кругов развития, дающих динамический гармонический лад:  $c-d-f-g-a-b$ . Поскольку процесс его выявления шел через соединение чистых кварт при помощи соединительного звука (более старое в пределах каждой культуры, нежели «разделительное»), то вполне детерминирован запев на нотах  $b-a-g-f$ . Импульсивный глиссандирующий ход («1») в начале каждого раздела до крайности логичен, равно как и его видоизменения.

Но мы, более пристально рассмотрев напев, видим, что он уже захватывает четвертый круг развития, причем логика строения всего напева обнаруживает, что композитор его прекрасно разобрался в том, где у него доминанта, где тоника. Первый запев имеет громаднейшее фермато на доминанте. В конце он также приходит к доминанте и появляется ход к тонике, через терцию трезвучия дорийского лада. Вся вторая часть первого отрезка мелодии, (см. цифру «2») — это ранее тоника  $c$ , а потом яснейшее опевание звука  $2a$ , что благодаря  $es$ , появляющемуся в трели (хотя оно не обозначено при записи, но звука  $e$  тут быть не может) — особо подчеркивается тональность всего построения. Оно кончается очень энергично подчеркнутой тоникой. Пауза с ферматой — начинается новое построение (см. цифры  $1a$  и  $3$ ).

Как видит читатель, я еще не обнаружил хаотичности и неупорядоченности. Невозможно найти их и далее. Логика запева  $1a$  и  $1$  совпадает. После остановки

на доминанте запев 1а отделен цезурой. Следующее *f* (в «3») явно и намеренно связывается с тоникой, чтобы обозначить нижнюю квартовую рамку. После этого идет до конца членения такое, как в первом членении, но более краткое интонирование звука *d* также с энергичным окончанием на тонике. Запев 1б видоизменен, но с логическим окончанием на доминанте. Энергично повторяемое и интонируемое *d* перебивается доминантой, тоника показывается только в конце третьего членения. На наш взгляд, логика тонального мышления безупречна, находясь на высоком стадияльном уровне развития. С точки зрения ритма я не рассматриваю примера так же, как и проф. Грубер.

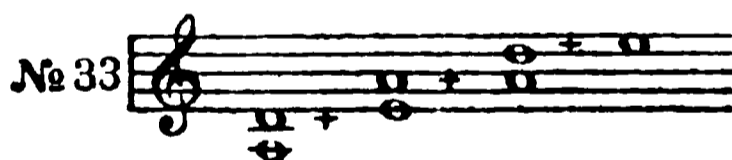
Следующий пример таков (№ 31):



Его логика очень проста. Никакой недоосмысленности не обнаруживает звук *d* под цифрой «1» (правда, нельзя пока утверждать и обратного). Расщепляющее *c* также вполне необходимо в осмысленной музыке (поскольку в трели содержится *e* или *es*). Музицирование переносится на октаву ниже; утверждать, что этот перенос случаен, никто не может, ибо октава интонирована, повидимому, точно. Далее — простое расщепление звука *d* (тонами *e* — в трели — и *cis*) и *cis* (тонами *d* и *h*). Не заключается ли «недоосмысленность» в том, что этот отрезок уложен в диапазон кварты? Но ведь в этом именно сказывается логичность всех разнообразнейших напевов определенной стадии развития. Тогда в чем же заключается сложность, запутанность, изощренность, трудность этих напевов? Может быть, разгадка оценок кроется в следующем примере № 32 из вызвавших эти оценки? Просмотрим его. (Первый пример, опущенный пока из методических соображений, совсем прост).



Музыкальное развертывание отрывка при синтетическом рассмотрении оказывается осуществляющимся в пределах полутороктавного диапазона, состоящего из квартовых рамок, соединенных типическим разделительным способом (пример № 33).



Рассмотрим теперь отрывок аналитически, отдав себе отчет в том, откуда берутся другие звуки. Мы для удобства рассмотрения разделили отрывок на части под разными цифрами, в этом порядке и рассмотрим.

1) Это — основные звуки звукоряда.

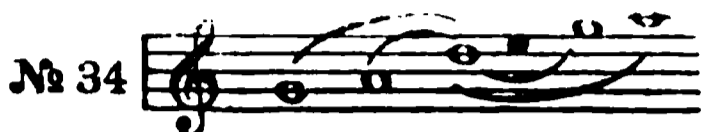
2) *D* и *fis* «расщепляют» звук *e*. Все это г а р м о н и ч е с к и есть звук *e*.

3) Н е к о т о р а я логичность этого отрезка заключается в том, что его оправой является кварта *cis-gis*. Однако, она выпадает из звукоряда. Разгадка заключается в т а к о м ж е звуке *cis* в следующем примере (№ 35): там тоже не логичное *cis* и на той же высоте. Возможно, что этот звук принадлежит инструменту и, впутываясь, сбивает исполнителя, который, однако, логически мысля, старается загладить этот звук звуком *gis*, создавая квартовую рамку. Это показывает в ы с о к и й у р о в е н ь ладового мышления! Тем более оно высоко, что и самая ошибка и ее исправление не суть музыкально бессмысленны: они апеллируют к еще более высокому уровню ладового мышления, вводя (против очевидности ничего не поделаешь!) терцию тонического трезвучия и вводный тон. Должно быть, автор напева был популярен среди людей своего племени, как замечательный музыкант.

4) *A*, *e*, и *d* — это основные звуки звукоряда. *Fis* вдвойне логичен: это, с одной стороны, расщепление звука *e* (как и под цифрой «2»), а, с другой, — обязательное заполнение кварты *a-e* трихордным звуком.

5) Это звуки основного звукоряда, в конце (5а) *e* расщепляется, в силу чего появляется звук *fis* («4» и «5» логичнейшим образом после паузы с фермой повторяют ту же музыкальную идею, что «1» и «2» — на октаву ниже!). Итак, и здесь ничего не запутано. Не боясь упреков в упрощенстве, я указал бы на то, что кварта *a-d* не заполнена, что можно добавить звук *h*, не придав этой простейшей, в общем, структуре никакой «запутанности».

Следующий пример № 35 — очень любопытное сочетание, представляющее собою основное квартово-квинтово-секундное трехзвучное объединение тонов, причем звуки секунды повторены на октавном расстоянии, а «итоговый» звук находится посередине (пример № 34). При этом в данном напеве — тот же звук *cis* (см. №)



и на той же высоте, что и в предыдущем напеве. Это, повидимому, строй одного и того же инструмента, вклинивающегося своей закреплённой интонацией в напев, а также манера и строй ладового мышления одного и того же исполнителя (кроме того, в верхней кварте возник уже звук *e*).

Надо ли разбирать этот пример, если все в нем так ясно? Укажу, что здесь, несомненно, под воздействием уже пентатонного уровня мышления, стремящегося к универсализации (см. главу 23), произошла замена звука *d* на его диатонический полутон, имеющая свой детерминированный этим уровнем мышления смысл.

В следующем напеве гармонической основой являются две квартовые ячейки, находящиеся на расстоянии кварты (пример № 36). Случай этот довольно част после

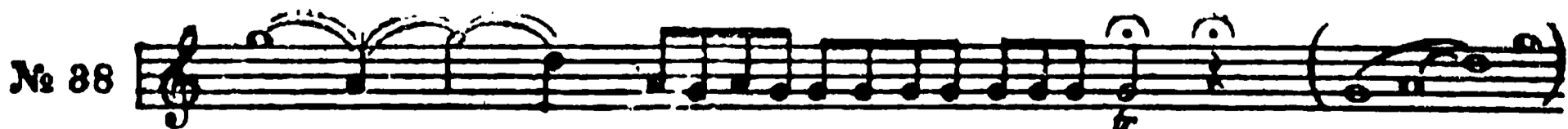


выявления квартового единства тонов, т.-е. во втором цикле развития (пример № 37).



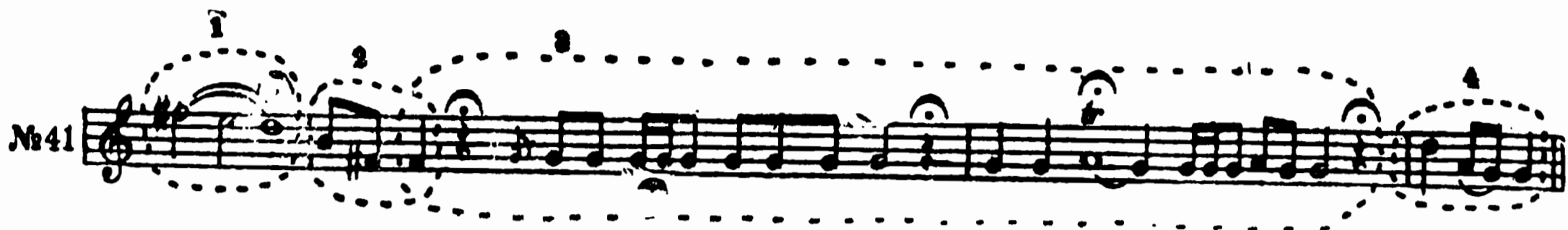
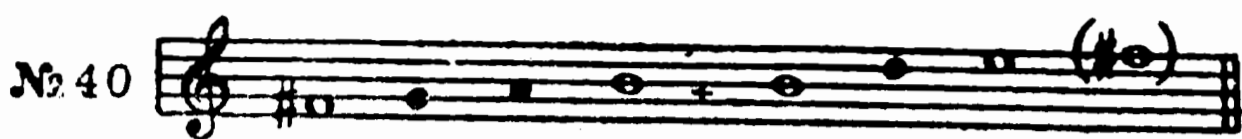
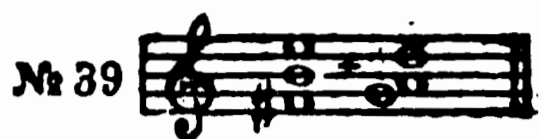
Звук *es* в кварте под цифрой «1» находится в трели звука *d*. После буквы «А» вся остальная часть напева представляет собою мелодическое движение в пределах трихорда *f-d-c*. Под цифрой «2» — расщепленный *f* (гибриды *g* и *es*), под цифрой «3» — звук *d* (с гибридами *es* и *c*). Яснейшая структура с точки зрения процесса выявления закономерностей. Но еще более интересно, что общим звуковым составом отрывка является натуральный гексахорд второй минорной формы (см. главу 25) *c-d-es-f-g-b*. Слагатель напева ясно и точно ощущает тонику.

Следующий напев, дублирующий временно опущенный нами первый напев, — это самое обычное в логике первобытного музицирования соединение квартово-квинтово-секундного трехзвучия с квартой наверху (см. пример № 38).

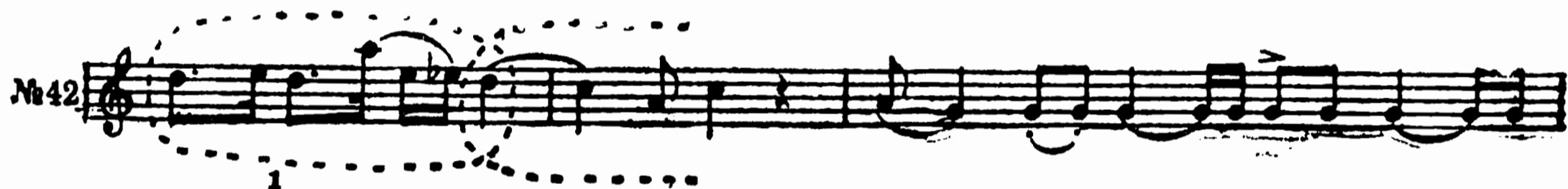


Следующий пример № 41 представляет соединение двух образований (пример № 39). Звуковой его состав представляет собой две кварты, связанные по соедини

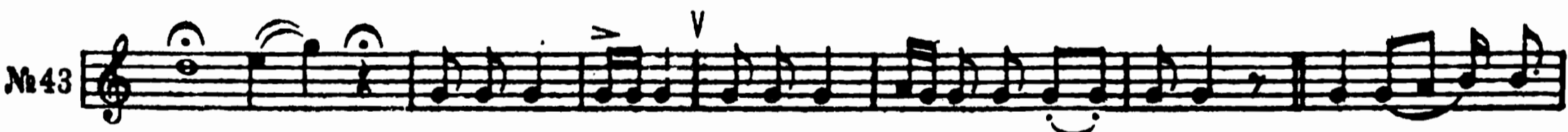
тельному способу, где в пределах нижней кварты уже появился полный тетракорд, а в пределах верхней — только трикорд (пример № 40). При этом весь звукоряд поставлен в рамки октавы путем добавления звука *fis* наверху (см. пример № 41). Не проводя далее анализа, ибо все ясно, добавлю, что здесь — по существу, несомненно, гексахорд наиболее мажорной формы: *g-a-h + d-e-fis* с тоникой *g* и доминантой *d* (см. главу 25).



Далее идет напев, сочиненный в пентатонике *g-a-h-d-e*. Здесь возникает и один противоречащий данной пентатонике звук — *es*. Этот же звук мы видели в первом из рассмотренных напевов. Но там он был использован в целях ладового обогащения. Очевидно, этот звук принадлежит инструменту. Своеобразие логики заключается здесь в том, что верхней тоникой здесь нет, зато появляется звук *a* в качестве «итогового» тона к звукам *d* и *e* (пример № 42).



Рассмотрим предпоследний напев (пример № 43). Он будто бы специально сочинен для лиры Терпандра. Совершенно ясно обрисован заполненный нижний квар-



товый остов (тетракорд) и соединенный с ним разделительно трикорд, энергично подчеркнутый вначале (первые три ноты). Далее — выдалбливание нижнего тона. Еще далее — заполнение тетракорда, причем «избегнута» интонация полутона, что характерно при переходе от пентатонного уровня музыкального мышления к гексахорду. Трудно разыскать в народно-песенной литературе (точнее — в записях) более совершенный по тональному чувству во втором цикле развития отрывок. В процессе выявления ладовых закономерностей он читается как сумма двух кварт (см. пример № 44). Теоретики-фольклористы, может быть, захотели бы видеть здесь «мезу» с. Однако, музыкальное мышление слагателя перешагнуло эти пределы. Это — характерный мажорный гексахорд *g-a-h-c-d-e*, с ясно выраженными тоникой и доминантой (интонация *h-b*, несомненно, относится к «надрывной» манере исполнения, столь частой в внеевропейской исполнительской практике).





## ПЕНТАТОНИКА В ЕЕ СВЯЗЯХ С РАЗВИТОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМОЙ. РЕТРОСПЕКЦИЯ И ДЕЗАРХАИЗАЦИЯ

Для современного музыкального мышления важно исчерпывающее понимание пентатоники не только с точки зрения вскрытия особенностей музыкального мышления, присущего «пентатонисту», но и с точки зрения ретроспективной, а именно с той точки зрения, — чем является пентатоника по своим выразительным возможностям для нас, современных музыкантов.

Принято часто просто отмахиваться от пентатоники, как от «застылого» мало-выразительного по своим возможностям лада. Однако, поскольку современное музыкальное мышление часто все же обращается к пентатонике в поисках новых выразительных возможностей, — более того, поскольку оно обязано обращаться к пентатонике с целью ее обогащения, — необходимо вскрыть и то, чем является во всех своих интонационных возможностях пентатоника для пентатониста.

Для нас необходимо поэтому уметь «перевоплощаться» в современный созданию каждой пентатонной мелодии ее дух, уметь ретроспективно оживить в своем музыкальном восприятии окостеневшие уже интонации.

Понимание того, чем является пентатоника с точки зрения высокоразвитого ладового сознания, будет способствовать пониманию всех последующих связей пентатоники с высокоразвитыми ладовыми формами.

Как мы показали, еще до возникновения пентатоники в каждой данной музыкальной культуре искусство проходит громадный путь развития. Но в дошедших до нас памятниках для нашего современного слуха все стерлось, обесцветилось, эмоции изо всей этой музыки (даже из высшей ее формации — пентатонной) «выветрились». Эта музыка оставляет нас холодными, она чужда нам, она как бы «по-линяла» от времени.

Тем важнее и тем труднее проникнуть в суть происходивших творческих процессов, тем труднее дезарханизировать эти процессы путем работы научной мысли. В предстоящих задачах нам поможет ключ дифференциации напряжений, которые по своим показателям обозначают и исторический порядок появления звуков.

Перехожу к вопросу о том, чем является пентатоника для нас.

Обращаюсь к теории тяготений. Как нам известно, движение иссякает там, где «силы» притяжения побеждают. Это закон для всякого движения. Подчеркиваю, что я беру термин «музыкальное движение» со всем содержанием, вкладываемым в это понятие. Надо или отказаться от этого понятия, или брать его со всем его содержанием, выделяя в нем активные и пассивные стороны.

Если мышление выведет из системы все энергетические моменты, то что должно получиться в результате? И как оно может это сделать? Лишь одним способом: мы должны представить себе систему в таком состоянии, когда отталкивания побеждают притяжения, причем движение высшего порядка иссякнет в силу законов, присущих его природе. Можем ли мы последовательно и скрупулезно представить себе такой процесс? Вполне определенно можем, ибо для нас ясны во всей их дифференциации отталкивания и притяжения отдельных звуков полной тональной системы.

Пять отталкиваний разделяют всю систему на пять ячеек. Они проходят между звуками *des* и *d*, *es* и *e*, *f* и *fis*, *as* и *a*, *b* и *h* (говорю о системе «C», принятой в качестве исходной точки для всей книги).

Таким образом, в системе обрывается пять ячеек. Рассмотрим их последовательно.

Первая ячейка состоит из звуков *h-c-des*. Представим себе, что будет в этой ячейке в случае победы притяжения. Звук *h* с «силой» 5а давит на звук *c*, гораздо более слабый по напряжению и измеряемый всего одним бета. С другой стороны, на этот же звук *c* сверху вниз «давит» сильный бетный звук *des* — 6β. Если мы представим себе победу притяжения в первой ячейке, то в результате в ней будет «покоиться» один только звук *c*, поглотивший оба соседние звука — *h* и *des*.

Во второй ячейке два звука: *d* и *es*. Более сильный звук *es* (4β) «давит» на более слабый звук *d* (2β). В результате такого же процесса в этой ячейке будет «покоиться» звук *d*.

В третьей ячейке также два звука. Более сильный звук *c* (4а) и более слабый звук *f* (2β). В результате такого же процесса здесь останется звук *f*.

Четвертая ячейка состоит из трех звуков: *fis-g-as*. Наиболее слаб здесь звук *g*, измеряемый одним альфа. Два других звука здесь очень сильны: *fis*, «давящий» вверх с силой 6а, и *as*, «давящий» вниз с силой 5β. В результате указанного процесса в четвертой ячейке остается звуке *g*.

В пятой ячейке два звука одинаковой силы — *a* (3а) и *b* (3β) — «давящие» друг на друга. Таким образом, здесь может мыслиться либо тот, либо другой звук, причем он будет наиболее энергическим элементом в остающейся шкале.

В результате получается в освобожденном от отношений энергий музыкальном сознании п е н т а т о н и к а одного из двух основных видов: либо *c-d-f-g-a*, либо *c-d-f-g-b*.

Подчеркиваю, что я беру здесь этот процесс в р е т р о с п е к ц и и. Нелепо было бы, повторяю, представлять себе подобный процесс в обратном аспекте, с точек зрения будущего развития, заявляя, что, мол, тональная система, еще неизвестная людям, не существуя, могла влиять на ход процесса. Но поскольку нам известен конечный результат процесса, мы можем проецировать его на любые стадии развития системы. В полной тональной системе, правильно познанной, содержится ключ ко всякого иного рода, т. е. менее и более развитым, ладовым формациям.

Здесь мы преследовали цель только показать, как в нашем ладовом мышлении, обладающем знанием высокоразвитого музыкального искусства, должна эстетически отражаться пентатоника. Мы потому имели право на исследование процесса с данной стороны, что «тяготения» и «отталкивания» конкретизируются в музыкальном сознании в виде «сил», могущих вступать в борьбу между собой. Здесь мы показали результат «победы» притяжения. Мы получили результат в виде пентатоники, причем в этом ретроспективно повернутом процессе образования пентатоники с новой степенью ясности восстает ограниченность ее развития. Для нас же это неминуемо должно означать, что звуки пентатоники, вернее же — вся пентатоника в целом — должна представляться в силу того, что этот лад о ч и щ е н от элементов энергии, — строго своеобразным. Неизбежно пентатоника должна представляться, как комплекс аморфный, нейтральный, не насыщенный энергией, спокойный, застылый, статический, крепкий, трезвый, здоровый и т. п. Возьмите музыкально-теоретическую литературу, и вы найдете обязательно эти определения — не одно, так другое, либо же их синонимы. Насытим эту пентатонику обратно энергиями снятых нами энергий, т.-е. хроматизмами, и мы увидим в музыкально-теоретической литературе и в оценках насыщенной хроматизмами музыки как раз обратные термины. Здесь и «пьяный» стиль дисканта, по выражению буллы Иоанна XXII, и беспокойный, болезненный стиль музыки Вагнера в оценках ревнителей строгого стиля и т. д.

Как мы видим, на деле происходит именно так. Но, даже не зная этого, мы, придя к данному результату только на основании умозрения, абстракции — знали, что так должно быть на деле, — иначе быть н е м о г л о. Ибо мы пришли к результату, имеющемуся в практике, как к совершенно неизбежному и обусловленному отражением в нашем мозгу явлений чисто физического, структурного порядка, вскрывая здесь объективный базис эстетического ощущения.

Наше современное мышление всего периода после возникновения мажора и минора, как норм классического стиля, организуется в значительной, если не решающей, степени такими элементами, как интонациями вводного тона, хроматизмами и прочими отношениями, возникающими после пентатоники. В последней же нет ни следа подобных отношений. Более того, ретроспекция абсолютно не оставляет и тени

сомнения в том, что принципы этого рода мышления просто-на-просто и в к л ю - ч а ю т с я вместе с исключением всех подобных категорий физически-структурного порядка.

Однако, пентатоника не может быть ладом бессмысленным, ибо в многовековом процессе ее организации работала человеческая мысль, постепенно избиравшая из бесчисленного количества структурных звукоформаций именно те из них, которые могли бы в процессе своего постепенного и поступенного развития являться системой выразительных средств музыкального языка, определяли бы собою систему мышления. И ведь система этих средств избиралась не сама для себя, а для того, чтобы в ее пределах осуществлялось музыкальное движение. (Здесь мы не говорим о музыке, как о форме идеологии — это является решающим на всех стадиях развития музыки). Каковы же основные категории этого движения? В чем заключаются его активные и пассивные стороны?

Ангемитонная пентатоника основана на крепком четырехзвучном комплексе двух кругов развития: *c-d-f-g*. И в структуре этого комплекса, как основы музыкального движения, и рождаются первые формы приближения и удаления, которые и будут с неизбежностью отражаться в музыкальном сознании (или, точнее говоря, в пентатоническом мышлении) — в виде сил, коими будет наделяться ткань музыкального произведения, и которые, в свою очередь, в качестве отраженных в мозгу, т.-е. логических категорий, будут направлять ход музыкального мышления. Для нас в каком-то смысле эти представления будут являться архаическими, но нельзя сказать, чтобы они были анахроническими. Ведь они коренятся в природе искусства и будут сохранять и для нашего сознания свою объективную значимость. Однако, следует при этом помнить, что этот уровень, являясь для пентатонного мышления пределом, дальше которого для него не существует категорий этого порядка, — для нас является включенным в наш кругозор, в наше музыкальное мышление в качестве подосновы. Эта *под* основа, отдельно взятая, является объективно низшим уровнем мышления. Музыкант, для которого существуют только эти закономерности, обладает, как это ясно из существа вопроса, — низшим уровнем мышления. Этот уровень осознания музыкальных закономерностей безусловно может быть развит в каждом конкретном случае (если не говорить о людях с малыми врожденными способностями). Но в принципе, с точки зрения более широких масштабов, понимание взаимного соотношения уровней мышления — пентатонного и более высокого — создает предпосылки для обогащения тех ладово-мелодических структур, которые выработаны в творческой практике того или иного народа, не пошедшей далее пентатоники. А это и является одной из целей настоящей главы и ряда следующих.

В основе первой сферы тональной системы, в стадии двух кругов развития, лежит четырехзвучие, состоящее из большой секунды, малой терции и большой секунды (условно *c-d-f-g*). Не забудем здесь отметить, что ни одна теория, в том числе и теории, принявшие в основу строения звукорядов так называемый «терцовый признак», не осмелились посягнуть на квинтовость строения отрезка из четырех звуков, лежащих в основе тональности. С первых шагов рождения лада, т.-е. рождения развивающегося музыкального искусства, и возникают два первоэлемента музыкального движения: интервал удаления — кварта и интервал приближения — б. секунда. Если неразъемность и полярная противоположность двух сторон квартового единства установлена нами на основе законов диалектики, абсолютно непреложных для всех вещей и процессов, то дальнейшее осознание природы квартового скачка и большой секунды в и х с о о т н о с и т е л ь н о с т и проливает на дальнейшие процессы развития еще больший свет. Действительно, квартовый интервал и большая секунда предстоят перед нами в первичном комплексе, как полярно противоположные и неотделимые стороны музыкального движения. Отсюда — возникновение трихордов типа *c-d-f*, *c-es-f*, где лишь звуки *c-f* музыкальны. Вне единства этих интервалов в органической связи друг с другом не может осуществляться музыкальное движение. Вот откуда ясно, что с л е д у ю щ а я после квартового скачка большая секунда и «п р е д ш е с т в у е т» ему, если так можно выразиться, — *in statu nascenti*, т. е. в утробном состоянии. Иначе говоря, появление предладовой большой секунды детерминировано логикой развития еще до появления квартового скачка. Но ж и т ь в качестве элемента универсального музыкального движения она начнет лишь после появления кварты, проясняющей окончательно ее акустические свойства,

ибо оба звука секунды порознь находятся по отношению к звуку квинты: один в квинтовом отношении, другой — в квартовом. Таким образом, появление нечленораздельных интонаций большой секунды на младенческих этапах становления музыки детерминировано природой музыкального движения. И оно находит свою чудесную основу в эмбриональном, сугубо эмпирическом мышлении дикаря, еле-еле научившегося соединению двух элементов на самых низких зачаточных ступенях умственного развития. И для великого искусства музыки, для его становления оказывается достаточным такое элементарнейшее проявление интонирования в соединении с таким, на первый взгляд, простейшим интервалом (но только на взгляд, ибо исторически это — продукт сложнейшего процесса), как квартовый скачок. И столь же необходимо, с другой стороны, в ы з р е в а н и е интервала большой секунды после появления квинты. Здесь же подтверждается и концепция развития путем соединения последовательного накопления квартово-квинтовых отношений и вызревания звуков больших секунд.

Таким образом, в первичной структуре интервалами отталкивания, энергии движения явятся интервалы квинты  $c-f$  и  $d-g$ . Интервалами связи, тяготения явятся интервалы больших секунд:  $c-d$  и  $f-g$  (см. чертёж 11).

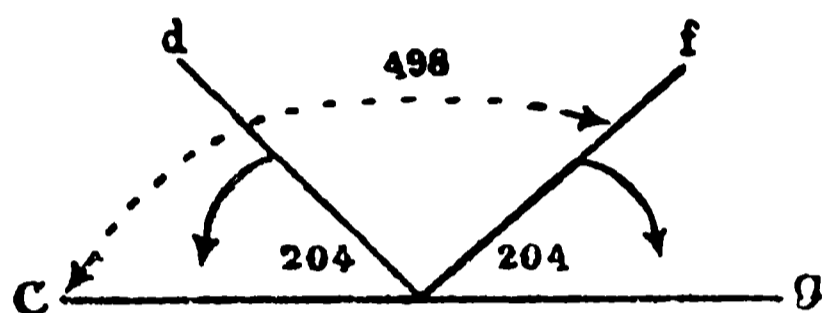


Чертёж № 11

Приведение в соответствие этих представлений с позднейшими обнаруживает некоторые особенности, которые и оказываются свойственными архаическому мышлению и характерны для него. Так, интервал квинты, точнее — квартовый шаг, для архаического мышления в с е г д а будет являться более энергичным, нежели шаг на большую секунду. Для развитого же ладового сознания в шаге на квинту будет один линейный коэффициент, а в шаге на секунду — два. Эти коэффициенты показывают соотношение динамических напряжений звуков, и их понимание обусловлено лишь пониманием 12-звучной тональной системы, как комплекса. В современном музыкальном мышлении существует, как я говорил, представление о кинематической энергии скачков («удаление») на различные интервалы, причем оно выключает динамические коэффициенты из оценки того или иного хода, принимая во внимание только размер скачка. Но для мышления чисто музыкального шаг, например, на хроматический полутон будет заряжен б о л ь ш и м д и н а м и з м о м, нежели шаг на большую секунду. И, действительно, хотя в первом случае наличествует ход на «полтона», а во втором — на целый тон, но, тем не менее, в первом шаге соотношение коэффициентов — чисто энергетическая — составляет семь единиц, а во втором — две.

С точки зрения развитого мышления мы и способны ввести поправку в архаическое мышление. Проще говоря, поскольку для нас ясен весь дальнейший о т пентатоники ход развития системы, мы теперь понимаем, что сущность явлений не изменялась, но лишь с течением времени обнаруживалась все более и более четко. Поэтому, как мы знаем уже, линейный коэффициент 2 п р и с у щ ходу на большую секунду, в каких бы ладовых формациях он ни осуществлялся. Но в пентатонике это никак не проявлено, еще нет в распоряжении «пентатониста» таких объективных данных, пользуясь которыми он сумел бы прийти к полному пониманию этих ходов. Иначе говоря, на данном уровне представлений сущность динамики этих интервалов не может быть вскрыта. Ретроспективно же она ясна, и, даже будучи не осознана до конца, она не могла не влиять на эстетическое ощущение музыкальности каждого хода, интервала именно в связи с его истинной сущностью. В точнейшем понимании всех этих моментов мы находим к л ю ч к д е з а р х а и з а ц и и всех элементов пентатоники. И это является фактом огромнейшего значения. Действительно, здесь для нас — следы процесса, которые мы с полнейшим правом можем уподобить другим следам процессов развития. В живом дереве мы видим ствол, ветви,

листья. Ствол некогда был мягок и зелен, впоследствии он постепенно одеревянел, покрылся корой и как бы омертвел. Так же и основные интонации пентатоники. Для «пентатониста» они еще наполнены настоящей жизнью, для него они — предмет строго эстетического различия, каждая из них ощутительно динамична, и эту сравнительную динамичность не может не ощущать «пентатонист». Для нас же эти интонации одеревянели, окостенели, они равно нас мало впечатляют. Для «пентатониста» же каждая из них — предмет особого любования, носитель особого эстетического характера. Композитор Сергей Прокофьев рассказывает в одном из своих печатных выступлений, как он сочинял песни крестоносцев. Он обратился к современным точным записям таких песен и гимнов и никак не мог представить себе, как же такая, в сущности своей, аморфная и нейтральная музыка могла воодушевлять и активизировать идущих в бой крестоносцев. Ему пришлось сочинить вполне самостоятельную музыку в том стиле, который с современных точек зрения сочетал бы в себе дух старины и неиссякающую очевидную активность, как она может воздействовать на слушателя — европейца XX века. Иными словами, Прокофьеву пришлось прибегнуть к современным ладам, каких еще не знали во времена Александра Невского, ибо на слух — точнее, для восприятия современного слушателя — песни и гимны крестоносцев окостенели, архаизировались.

Дезархаизация ладовых элементов, а вслед за ними и музыкальных произведений прошлого, — это процесс огромной важности. Напевы, попевки, интонации для нас окостенели, они все одинаково нейтрально «безвкусны» для нашего восприятия. Не таковы они были для древнего слагателя мелодий, поражающих нас своей «статичностью», своим «спокойствием» и т. п. качествами. Представим себе, например, каким громадным содержанием с чисто музыкальной стороны обладал для человека, представляющего себе отчетливо только звуки двух кругов развития, — пятый звук пентатоники. Это мы сравнительно легко можем себе представить, так как здесь в орбиту музыки входит новый интервал — большой терции. Ведь вопрос о так называемой «диссонантности» «пифагорейской» большой терции и является дожившим до наших времен пережитком страха перед необычайными для данного уровня восприятия напряжениями, которые нес этот интервал в ладе. Здесь хотя бы следы процесса не успели до конца окостенеть, почему мы и понимаем это сравнительно легко. Но ведь этому предшествуют мучительнейшие поиски новых средств музыкальной выразительности. Перед большой терцией столь же тяжело завоевывалась малая терция, возникавшая ранее не в качестве интонации, а в качестве механического соседства звуков двух различных интонационных ячеек. Перед этим вызревал интервал большой секунды, а перед ним появлялся столетиями квартовый скачок, перед этим же кристаллизовался отдельный акустически полноценный звук, который был призван сделаться музыкальным после появления квартового единства тонов. Процесс самого появления такого звука длился тысячелетиями.

Музыкальное сознание различало на соответствующих ступенях все эти интервалы сообразно их сущности, вскрываемой нами при дезархаизации, причем соответствующие ладовые качества каждого отдельного звука пентатоники по мере ее генерации отличались до предела ярко в связи с их динамической (равно: музыкальной) сущностью. Звук *d*, например, должен был ощущаться как наиболее яркий звук в четырехзвучии двух кругов развития. Вновь завоеванный звук *a* был необыкновенно ярок сам по себе. Звук *f* — носитель чрезмерного мрака, ибо более минорного звука пентатоника первого рода еще не знает. В пентатонике же второго рода возникает инфернально глубокий по выразительным возможностям звук *b*. Для нас это звук ниже среднего минорного напряжения — и только. Для древнего слагателя песни это — самый выразительный из существующих звуков по своей темной окраске.

Представления о кинематизме скачков присущи музыкальному мышлению на всех стадиях развития музыки: тут в совершенно обнаженном виде наличествуют сравнительные степени приближения и удаления, но в некотором роде вторичные в своем разнообразии. Быть может, секрет сравнительно позднего появления осмысленного интервала октавы и лежит в слишком далеком расстоянии, механически введшем слишком сильный для данного уровня сознания кинематико-энергетический момент, невзирая на отсутствие динамического линейного коэффициента.

Далее мы рассматриваем все дезархаизированные интонации пентатоники, раскрывая в этом последовательном рассмотрении постепенное накопление выразительной силы музыки. Для первобытного слагателя песни каждый такой новый интервал нес новую выразительную возможность, неизведанную до тех пор в музыке предшествовавшего периода, на которой он воспитался. В культуре каждого народа, пришедшего самостоятельным путем к полнородной пентатонике, существовали свои гениальные музыканты, целью и итогом жизни которых являлось завоевание новой интонации с новым принципиально звуком.

Проведу крагчайший разбор пентатонных интонаций, беря для образца основной вид пентатоники первого рода *c-d-f-g-a*. Здесь я покажу бегло громадность этого столь ныне несложного для нас мира.

Должен сделать вновь одну существеннейшую оговорку. Я, казалось бы, забочусь об утраченном сознании, занимаюсь с археологически музыкальными целями вопросами его дезархаизации, говоря все это в прошедшем времени. Однако, цель моя иная и вполне определенно относящаяся к современности, к сегодняшнему дню. Ведь до сих пор в практике многих народов земного шара, а некоторые из них расселены и на территории СССР, — распространена пентатоника. Более того, местные музыкальные деятели часто выражают уверенность в том, что они, мол, оказывают музыкальной культуре своего народа большую услугу, всячески культивируя «родную пентатонику», заботясь о том, чтобы из всего богатства мировой музыкальной культуры сделать своего рода оправу для пентатоники, каждый раз соответственно подаваемой в этой оправе, или если можно так выразиться, мысля все средства мировой культуры как своеобразный гарнир, под которым местный композитор, как некий повар, обязан подавать изысканную стряпню из пентатоники.

На что могло бы устремляться при этом внимание? На то, чтобы «не искажался» национальный мелос, чтобы на обедненном материале создавать оперы, на постановку которых тратился бы громадный труд человеческий, на то, чтобы, в сущности говоря, национальное музыкальное искусство не нашло путей своего развития? Это развитие — его верный путь заключается в обогащении народного мелоса, в его интонационно-ладовом развитии, учитывая при этом все особенности ритмо-интонационного строя данной музыки. Не забудем, что это — и подоснова нашего мышления.

Я здесь преследую цель не только дезархаизации, но и раскрытия природы еще существующего — и кое-где очень цепко — пентатонного мышления, вскрывая его существо, особенности и предел его возможностей — с тем при этом, чтобы впервые попытаться вскрыть и закономерности ладового обогащения такого мелоса. Я здесь не говорю о таком использовании пентатоники в ее «развитии», когда композитор стремится к нахождению новых ритмов, метров, темпов, — когда это обогащение сводится к внедрению в ткань музыкальных произведений, казалось бы, вдруг «ожившей» пентатоники в быстроте переливов, новом («без искажения пентатоники») размахе, беге, оживленном движении. Но ведь для нас ясно в то же время, что в мировом музыкальном искусстве как раз эта зона наиболее старых основных звуков — звуков пентатоники — наиболее нейтрализовалась, что они не теряют своей роли (очень почтенной роли!) основного строительного материала музыкальных произведений. Для развитого ладового сознания эти звуки — славные старики со своей строго очерченной и весьма спокойной ролью в музыке. Бег их в пентатонике столь же неприятен и противоестественен, как только может быть бег стариков, которых мы заставили бы бегать, состязаясь, быстро и до изнеможения. Не говорю уж о том, что это просто выглядит противоестественно, нехудожественно и жалости достойно! Итак, не в «беге старичков» пути подлинного обогащения пентатоники, а в развитии ее интонационно-ладовой структуры.

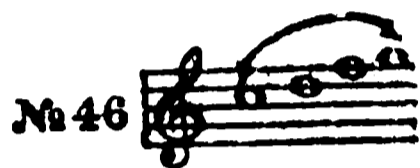
Обращаем свои взоры к основным интонациям системы в исторически-логическом плане.

Казалось бы, нам придется иметь дело только с десятью интонациями (комбинации из пяти звуков по два) и с десятью обращенными. Однако, этих интонаций много больше, ибо те же звуки могут встретиться и в последовании снизу вверх, и обратно. Оговариваюсь, что я рассматриваю интонации в пределах уже ставшей и развившейся основной пентатоники, но при этом буду стараться дать отчет в том, какой должна быть история той или иной интонации. Дело в том, что накопление диапазона тонов, в котором осуществляется музыкальное движение — является

делом длительного процесса. Интонация может совершаться в одной сфере тональной системы, либо же выходить за ее пределы и затрагивать соседнюю сферу, которая исторически появляется позднее.

Наиболее основной интонацией является квартовый скачок. Это как звуки *g-c* (условно — здесь и повсюду далее) — та главнейшая энергетическая интонация, появление которой, в сущности, связано с появлением развивающегося музыкального искусства. В соответствующем разделе работы я и вскрываю сущность этого расположения «будущей доминанты» и «будущей тоники» системы в предлаговых формациях, а также сущность того перелома, который в связи с полным выявлением первой сферы системы происходит в европейском искусстве в XV—XVI веке. Сущность этой интонации ясна из соответствующих разделов работы, почему здесь на ней задерживаться не будем.

Для систематичности изложения пойдем далее по кругам развития. Интонация квартового скачка — это главнейшая интонация первого круга. Здесь интонации до появления трихода и заключаются либо в повторениях звука, либо в скачках на кварту, либо в комбинации тех и других. Лишь впоследствии интонация кварты превращается в интонацию квинты с совершенно иным музыкально смысловым значением. Интонация квинты образуется во втором круге развития, после образования квинтовой рамки первой сферы (см. пример № 46). Надо здесь отметить, что те и другие интонации являются главнейшими интонациями всякого развитого музыкального искусства: это главнейшие опоры мелодического движения в качестве ходов из доминанты лада в его тонику, либо обратно. Их мы видим в основании буквально каждой классической, каждой народной мелодии, поскольку в ее основе лежит тональное чувство. Велось и ведется много споров о том, где же лежит тональный центр в народных мелодиях? Я скажу ниже о признаках, по которым это устанавливается с исчерпывающей ясностью. Одним из сопутствующих признаков и будут являться основные начальные квартовые либо квинтовые ходы, которые всегда должны совпасть с решающим признаком — моментом окончания мелодии действительно тоническим звуком.



Эти интонации нехарактерны только для предлаговых форм, где еще не созрело и не развилось первое зерно тональной системы.

Таким образом, я перехожу к интонациям второго круга развития<sup>1</sup>.

Приступаем к рассмотрению интонаций, воспринимаемых в качестве интонирующих единиц в связи с распределением акцентов: это всегда в идеале ритмически подчеркнутый ход с слабого времени на сильное.

Интонации второго круга рассматриваем прежде всего в пределах последования звуков первой сферы.

Две интонации, наиболее естественных и наиболее принципиально новых, предстоят перед нами в виде последований звуков *c-d* и *g-f*. Ранее интонация в квартовом скачке в более мажорный звук завоевывалась дорогой ценой, а именно путем скачка в н и з из *c* в *g*. Теперь же созрел звук *d*, находящийся по отношению к *c* в роли его гибрида и дающий новое невиданное двойное накопление мажорности, что в сочетании с ходом вверх еще более усиливает такую окрашенность интонации. Ниже на примере китайского похоронного гимна, имеющего в пентатонном минорном окружении именно такую интонацию, я покажу достаточно убедительно ее... сверхмажорность в данном контексте. Совершенно аннаграмматичной является столь же естественная интонация *g-f*, также последование основного звука и гибрида, но в данном случае прямолинейно минорное.

Интересен процесс, при помощи которого завоевывались обратные интонации — из *d* в *c*, из *f* в *g*. Раньше они понимались как возвращение звука к покинутому опорному тону, безинтонационное возвращение чисто механического порядка. Лишь затем они стали наполняться смысловым содержанием. Интонация *d-c* стала пониматься в своем минорном содержании по аналогии с интонацией *g-f*. Также по аналогии с интонацией *c-d* стала пониматься интонация *f-g*, как мажорная интонация.

<sup>1</sup> Должен при этом отметить, что в основе пентатоники главного вида лежат четыре звука первой сферы (двух кругов развития). Рассмотрев эти интонации, мы и сможем точно установить то новое, что принесет добавление к основе в одном случае звука *a*, а в другом — звука *b*.

Но все эти вторичные интонации имеют динамическим результатом менее напряженный звук. Таким образом, невзирая на их прямолинейность, здесь для музыкального восприятия предлагалась углубленная работа по познанию динамических моментов не в зависимости от сравнения их абсолютной динамической напряженности, а в зависимости от их соотносительности.

Следующими новыми интонациями в этом диапазоне явились интонации квинты. Их две: *c-g* и *g-c*. Это совершенно новый по кинематизму, притом впервые прямолинейный интонационный момент, дающий стремление к выходу за узкие пределы первой сферы, к продолжению хода в том же направлении. Возможность этого хода появляется только в связи с вызреванием звуков второго круга *f* и *d* при кварте *g-c*.

Новые интонации двух кварт повторяют уже освоенные отношения первого квартного скачка и поэтому принципиально новыми не являются. К ним мы сейчас возвратимся, когда будем оценивать новые выразительные средства суммарно, а этого нельзя сделать, не затронув нового пришельца второго круга — малой терции *d-f*. И лишь в этом суммарном учете выявятся некоторые внутренние основания к внедрению этой интонации.

Суммарно наиболее мажорными интонациями здесь явятся интонации с упором в звук *d*. Это уже упомянутые *c-d*, *g-d* и новая *f-d*. Обе первые интонации апеллируют к введению третьей. В самом деле, ход *c-d* прямолинеен, «надо» продолжать его вверх. Логичен ли здесь звук *f*? Вполне логичен, ибо *f* является полюсом по отношению к *d*, оба звука вместе создают новое гармоническое единство путем взаимного уравнивания скрытой гармонией. Такое же желание возникает и после противоречивого хода *g-d*, опять надо идти по направлению к *f* (но уже в порядке изменения направления движения). Полная гармоническая завершенность в первом случае достигается ходом в *g*, во втором — ходом в *f*, ибо сочетание всех звуков в одной певке обладает полной гармоничностью.

Следя за этими тончайшими и ныне утерянными нашим восприятием нюансами, можно понять возникновение определенных мелодических последований, например, в мелодиях старых хоралов. Так, при ходе из *g* в *d* мажорность звука *d* несколько ослаблена ходом вниз. После хода в *f*, гармоническая природа которого уже ясна, может возникнуть желание возвратиться в *d* для снятия ослабленности его в процессе первого хода (*g-d*). Поэтому следующий ход в *d* создает очень органичное последование: *g-d-f-d*, завершаемое ходом в *c* для уравнивания отпавшего *g*. Это все же углубляет минорный колорит всего оборота, ибо интонация *d-c* минорна по линейному коэффициенту ( $+2\beta$ ). При желании усилить мажорный колорит мы предпочтем интонацию из *d* в *g*. Хотя кварта и противоречива по своей природе, однако в данной кварте все же даны оба мажорные звука проявленной части системы.

Не надо забывать, что для первобытного художника в этих звуках была вся сумма выразительных средств, иных средств у него не было. Для него весь этот бедный арсенал звуков являлся высшей точкой развития, и нам надо здесь понять, чем являлось для него его звуковое «богатство». Эти интонации для нас окостенели, человек же, владея только ими, закреплял их, развивал искусство в их пределах; следовательно, они были тем звуковым материалом, который был для него вполне осмыслен и являлся в данных интонационных изгибах средством для эстетического наслаждения прежде всего (минуя другие задачи искусства). Каждая новая интонация — новое революционное средство выразительности, ощущаемое первобытным художником с предельной остротой в его творческом воображении.

Не надо забывать, что здесь мы говорим о тех основных интонациях, которые, хотя и потеряли свою остроту для нас, перестали казаться чем-нибудь иным, нежели тривиальностью, архаической окаменелостью, окостенелостью, — все же играют в тональной музыке до самых последних дней деятельную роль как самые основные опоры мелодики. В самом деле, интонация *d-c* по мере выявления органичного пункта играет деятельную роль при первых зародышах членения формы в автентическом кадансе, равно как и интонации *c-d*, *f-g*, *g-f*. Они все неотъемлемы от развития музыкальной формы с первых ее шагов. Фундаментальность интонации в здании современной музыки соответствует «возрасту» этой интонации. Оба вопроса, находящиеся в неразрывной связи, имеют громаднейшее значение в проблеме становления мелоса.

Именно об этом процессе, не вскрывая, правда, его сущности, говорит Игорь Глебов (Б. В. Асафьев): «...в музыкальном творчестве остро и ...чутко воспринимается всякое п е р в о и з о б р е т е н и е — впервые найденная новая интонация, новое социально обнаруженное звукоотношение... Впервые найденная интонация, — впервые преодоленное сопротивление материала: это — открытие движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент. Дальше начинается усвоение интонации — приобретение нового навыка окружающей средой в виду его выразительных качеств. Сперва с сопротивлением, потом с охотой. Наконец, интонация входит во всеобщее употребление. Затем постепенно костенеет». («Музыкальная форма как процесс», стр. 188). Мы не должны ни на минуту упускать из виду, что завоевание второго круга системы потребовало длительнейших процессов, что интонации, о которых мы здесь говорим, прошли труднейшие пути, связанные с их неприемлемостью в течение ряда периодов. Так подробно мы занимаемся ими потому, что они до сих пор в пентатонике имеют основное значение, не утраченное для данного уровня мышления — именно в данной динамической окраске.

Если мы и сказали несколько слов по вопросу об интонации  $d-f$  (то же с обратным знаком относится и к интонации  $f-d$ ), то мы не упомянули, что в ряде случаев ее м у з ы к а л ь н о е освоение подготавливается трихордом типа  $g-a-c$ , где она часто еще является последованием звуков не музыкальных, а акустически полноценных. Каким бы путем ни шло ее освоение, она — результат механического соседства двух интонирующих сфер и слишком еще тонко ее различие от большой секунды (на полутон, который в самостоятельном музыкальном виде появится долгое время спустя). В связи с громадной динамической разницей между звуками  $2a$  и  $2\beta$  (с линейным коэффициентом в  $\pm 3$ ) для вполне осмысленного употребления малой терции понадобятся большое время и громадные усилия. По отношению к интонации  $c-f$  мы с обратным знаком принимаем то, что говорилось об интонации  $g-d$ .

Обе интонации (кроме квинтовой, о которой уже шла речь) с окончанием на звуке  $c$  вполне ясны. О кадансовом, завершающем характере интонации  $d-c$  я говорил. Интонация  $f-c$ , хотя и переходит к тонике, но в мелодии она не имеет столь же завершающего значения. Костеная и перебираясь впоследствии в басы гармонии, эта интонация создаст основу плагального каданса. Здесь — оба бетных звука двух кругов развития в сочетании с одним из наиболее глубоких скачков в первой сфере.

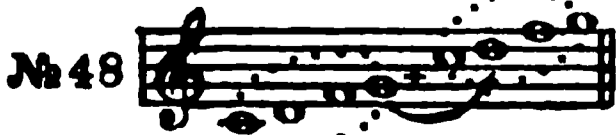
Эта ее минорность «в руках» первобытного композитора не могла не служить средством для создания мрачного колорита, который, однако, легко может быть ослаблен путем мажорных ходов в альфные звуки вверх.

Обе интонации (кроме квинтовой) с опорой на звук  $g$  ( $f-g$  и  $d-g$ ) не имеют такого завершающего значения в наше время, как интонации с опорой на звук  $c$ . Легко отметить все эстетические возможности построения первых мелоформул, руководствуясь точными представлениями о динамизме звуков. Эти возможности регулируются вопросами создания гармонического равновесия или неравновесия, завершения или, наоборот, продолжения движения; желания создания того или иного колорита мелодии и т. д. Здесь я говорю только о таких моментах, как чисто ладовые взаимодействия музыкальных звуков, не касаясь дополнительных ресурсов выразительности, заключающихся в метроритме, агогике и звукооформлении.

Даже не обращаясь к принципу не существовавшей ранее обратимости, легко представить себе, что изначальный квартовый скачок все же может мыслиться, как квартовое единство тонов  $g-c$ , примыкающее снизу к первой сфере, о которой шла речь (пример № 47).

Тут возникает остов плагального лада с новыми принципиально интонациями. Таковы квинта  $g-d$  неизведанной ранее прямолинейной мажорности. Такова малая септима  $g-f$  (и обратно), которая сравнительно легко войдет в обиход, невзирая на большой скачок, ибо она на первых порах понимается как обрамление двух соседних кварт, а кварта для того времени — основа мышления.

Но уже появление двух первых сфер, расположенных на расстоянии октавы, чрезвычайно повышает интонационные возможности (пример № 48).



Все звуки интонируют свои октавы вверх и вниз, что является моментом громадного значения, ибо октава, невзирая на ее нулевой динамический линейный коэффициент, кинематически один из энергических интервалов системы. Появляются возможности скачков на ноны, ун-и дуо-децимы, возникает и одна возможность интонировать дециму  $d-f$ . Но внедрение этих интонаций будет в основном связано с возникновением инструментализма, ибо голос едва ли возьмет при нормально октавном диапазоне какой-либо интервал больший, нежели нона (это встречается).

Кроме октав еще возникают интервалы септимы  $d-c$  ( $c-d$ ), а также квинты  $f-c$  ( $c-f$ ). Их природа вполне ясна, мы не будем здесь повторяться.

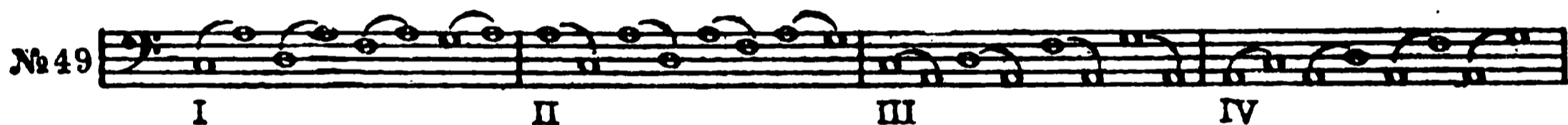
Но вот большая секста  $f-d$ ; она — несмотря на освоенную малую терцию  $d-f$ , все же принципиально нова, как слишком широкий шаг на трудно еще интонируемую связь между тонами. Недаром же учебники контрапункта строгого стиля изгоняют ход на большую сексту, допуская, правда, более охотно ход на малую сексту вверх. Интересно, что ход на сексту вниз совершенно запрещался многими руководствами контрапункта, как абсолютно неудобно интонируемый. Оставляя в стороне эти предупреждающие указания, отметим, что, действительно, по некоторым средневековым сочинениям (например, Франк Кельнский) секста признается диссонансом, когда терция уже консонантна. Скачок на большую сексту в данных пределах ладового развития гармоничен и кинематичен как никакой иной интервал, ибо его весомость составлена двумя наиболее напряженными звуками.

Это, несомненно, интонация самая последняя по времени выявления в данных кругах развития, и весьма возможно, что ее появление связано в ряде случаев с появлением других кругов развития, впредь до чего эта интонация, как интонация-одиночка, притом сугубо «диссонантная», и совсем не появляется.

Далее, в новом, третьем круге возникают два звука  $a$  и  $b$ . Присоединяясь порознь к первой сфере, они и дают две основных пентатоники. Я рассмотрю только то новое, что дает здесь звук  $a$ , ибо все, что здесь будет сказано, абсолютно точно применимо с обратным знаком к звуку  $b$ .

Разберем звук  $a$  с точки зрения уже выявившегося широкого звукового диапазона трех или более сфер тональной системы.

Здесь появляется 16 новых интонаций (см. пример № 49).



Мы видим здесь восемь самостоятельных интонаций и столько же обращенных. Рассмотрим их по группам, как они даны в примере.

В первой группе три интонации образуются уже в «междусферическом» диапазоне. Четвертая —  $g-a$  — наиболее естественная связь основного звука со своим гибридом, копирующая, но с большей мажорной интенсивностью, интонацию  $c-d$ .  $C-a$  — это трудно интонируемая б. секста, но весьма выразительная, дающая упор кинематической и динамической мажорной силы. Интонация  $d-a$  прямолинейна и очень светла мажорно, ибо она соединяет два наиболее мажорных звука пентатоники. Это — наиболее мажорная связь системы, высшее оправдание нового динамического средства, данное притом в прямолинейном кинематическом броске. Это новый ярчайший эмоциональный блик в творчестве художника, и тем более он закрепляет вновь найденный звук, что художник более не может его миновать при выражении наиболее подъемных переживаний, ибо нет у него более яркого средства в арсенале всего его искусства.

Особо нов интервал  $f-a$ . Это — новый страшный диссонанс («дитон»). Напомню по данным истории гармонии, каких хлопот наделала мнимая диссонантность так называемой пифагорейской терции — при этом хлопот в веках с отзвуками в XX веке. Это — последний интервал, который завоеван пентатоникой, как таковой. Большая терция — провозвестник новых стилевых направлений, нового времени. И недаром же и теперь пентатонисты в массе не приемлют терцового склада гармоний. Несомненно, освоение большой терции представило наиболее трудоемкий и потребовавший наибольшего времени процесс. Надо, правда, отметить, что оба звука большой терции генетически связаны происхождением, как гибриды одного и того же зву-

ка, что, в известной мере, облегчило ее освоение. Но, тем не менее, значение ее, как интервала, составленного наиболее разными по динамическому напряжению звуками пентатоники, этим не снимается.

Обратные этим интонации имеют то же значение в смысле динамического состава и трудности «произнесения», однако их кинематический смысл таков, что они должны употребляться как антиподы указанных интонаций, вследствие «минорного» значения скачков вниз.

Четыре интонации третьей группы все противоречивы. Имея упором самый мажорный звук системы (пентатоники), они все строятся путем ходов вниз. Из них первая интонация строится в пределах одной сферы и будет легка постольку, поскольку уже освоена интонация *f-d*. Интонация *d-a* абсолютно легка для освоения, а интонация *f-a*, пожалуй, и почти невозможна до полнейшего освоения пентатоники, при длительности ее бытования, исчисляемого большими историческими периодами. Интонация малой септимы *g-a* более трудна, нежели предыдущие септимы, ибо те понимались и внедрялись как сумма двух квартовых ячеек, а эта — как сумма квинты и терции. А это в ладовом смысле не одно и то же.

Обратные интонации — четвертой группы — в пояснениях не нуждаются.

Таковы основы освоения интонационного запаса пентатоники и необходимые представления, чтобы, применяясь к соответствующему уровню, дезархаизировать все связи, могущие нам представиться в мелосе пентатонной формации.

Поскольку существуют еще натуральные пентатоники — минорная со звуком *es* (но без звука *d*) и мажорная со звуком *e* (но без звука *f*) — казалось бы, следует их разобрать тоже. Однако, они заключены в пределы такого же отрезка квинтовой цепи, новых интервалов не возникает. Лишь вводятся новые по динамичности, более яркие звуки, что и надо особо учитывать при их оценках, в особенности по линейно-гармоническому коэффициенту.

\* \* \*

В этой главе, очень важной для проблемы современного музыкального мышления, мы отдаем себе отчет в том, чем является пентатоника с точки зрения современного музыканта. Главный вывод тот, что, будучи ладом «застылым», «аморфным» и т. п., пентатоника лежит в основе всякой музыки, будучи скрыта в сколь угодно развитой музыкальной ткани. (Речь идет о подлинной музыке, а не об «атональных» опусах современности). Одно важнейшее следствие намечается отсюда: пентатоника и близкие к ней ладовые формации, являясь своего рода «скелетом» ладовой организации более развитой музыки, могут быть выделяемы в сложной музыкальной ткани наряду со сложнейшими хроматизированными образованиями в качестве особого наряда с ними движущегося слоя. В дальнейшем из главы 39 этот вопрос станет для нас совершенно ясным.

Наряду с этим мы подошли здесь к вопросу о том, чем является пентатоника для пентатониста, коль скоро она еще не может представлять для него лада «застылого» и т. п. В дальнейших главах, в особенности в следующей, мы углубляем рассмотрение этого вопроса. Овладение этой стороной познания предыдущих ладовых формаций также очень важно для современного музыкального мышления, в особенности же для приемов архаизации изложения при самоограничении самыми простыми ладовыми средствами, которые в своей ограниченности должны быть понятны современному композитору.

## ГЛАВА 21

### ЛАДОВЫЕ ПЕНТАТОНИКИ — ПОЛНОРОДНЫЕ И НЕПОЛНОРОДНЫЕ

В тональной системе четко обрисовывается пять пентатоник натуральных, т. е. могущих быть представленными в виде цепи чистых квинт.

Чисто умозрительно они занимают следующие отрезки тональной системы и представляют собою следующие комплексы с точки зрения мажорности, либо минорности.

1) . . . . .	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>
ступени:	I	V	II	VI	III
коэффициенты:	1 $\beta$	1 $\alpha$	2 $\alpha$	3 $\alpha$	4 $\alpha$

Суммарно динамизм всего комплекса ярко мажорен — эта пентатоника имеет 10 $\alpha$  и 1 $\beta$ . В ней (как и в следующих трех) имеется и тоника и доминанта, что является главным условием формообразования на данной ступени развития лада. Здесь так же четко обрисовываются контуры двух трезвучий — мажорного 1-й ступени и малого («минорного») 6-й ступени. Интонационно ее надо понимать, как разращение ладовых опор в сторону выделения каждой опорой мажорных гибридов. Действительно, тоника выделяет здесь вверх от себя большую секунду, которая, в свою очередь, в процессе расщепления выделяет б. секунду вверх. Получается цепь из трех звуков, находящихся в сфере тоники (включая и ее самое): *c* → *d* → *e*. Доминанта же выделяет один гибрид, также мажорный — *a*. Теория музыки, основываясь на чисто внешнем признаке — образовании мажорного тонического трезвучия — всегда считала эту пентатонику мажорной. Мы не находим оснований исправлять что-либо в данном названии этой пентатоники, но лишь точно вскрываем ее существо.

2) . . . . .	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>
ступени:	IV	I	V	II	VI
коэффициенты:	2 $\beta$	1 $\beta$	1 $\alpha$	2 $\alpha$	3 $\alpha$

Динамизм всего комплекса этой пентатоники суммарно также мажорен, но уже не столь ярко выражен. Здесь всего 3 $\beta$  и 6 $\alpha$ , т.-е. весь комплекс сплавляется в гармоническое единство  $a\beta_3 + 3\alpha$ , где, как мы видим, высвобождается (за погашением равных напряжений в скрытой гармонии) — мажорный динамический остаток. Как мы видели на основе ретроспекции, этот вид пентатоники — один из основных.

Интонационно он представляет результат гармоничного развития доминанты, выделившей два гибрида — мажорный и минорный — вверх и вниз от себя; тоника выделила только мажорный гибрид — *d*. Здесь четко обрисовываются контуры субдоминантового большого трезвучия и малого трезвучия второй ступени, которые, таким образом, являются одними из наиболее старых по «возрасту» трезвучий тональной системы и, ранее всех укрепляясь, создают характер «плагальности» в народной песне всех времен и народов, поскольку в их пентатонике заключены те звуки, которые являются представителями всех ячеек тональной системы. (К этому мы возвратимся ниже, когда будем говорить о факторе п о л н о р о д н о с т и пентатоники). Терции тонического трезвучия здесь нет, почему мысль не могла до сих пор вскрыть мажорный характер этого лада. Мы назовем его — в отличие от предыдущего — средне-мажорным.

3)	.	.	.	.	.	.	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>
	ступени:						VII	IV	I	V	II
	коэффициенты:						2 $\beta$	3 $\beta$	1 $\beta$	1 $\alpha$	2 $\alpha$

Динамизм всего комплекса этой пентатоники суммарно уже минорен, однако он так же мало внешне выражен, как и мажорный динамизм предыдущей пентатоники. Здесь, всего 3 $\alpha$  и 6 $\beta$ , т.-е. комплекс сплавляется в гармоническое единство  $ap_3 + 3\beta$ , где высвобождается минорный остаток в результате погашения равных напряжений в скрытой гармонии. Это также, как вскрыто ретроспекцией, один из основных видов пентатоники. Интонационно здесь картина обратная той, которую мы наблюдаем в предыдущей пентатонике. Здесь гармонично развита тоника, выделившая два гибрида — вверх и вниз от себя, а доминанта имеет только один минорный гибрид вниз от себя — *f*. Здесь четко обрисованы контуры большого трезвучия 7-й пониженной ступени, а также малого трезвучия 5-й ступени. Наряду с упомянутыми в предыдущем разделе — это также наиболее старые трезвучия всей тональной системы. В пентатонике этого вида впервые появляется ясно интонирующий с тоникой вводный тон «архаической» формации. Терции минорного тонического трезвучия в этой пентатонике нет, вследствие чего минорность ее не была вскрыта. Мы назовем ее средне-минорной в отличие от следующей — минорной.

4)	.	.	.	.	.	.	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>
	ступени:						III	VII	IV	I	V
	коэффициенты:						4 $\beta$	3 $\beta$	2 $\beta$	1 $\beta$	1 $\alpha$

Динамизм всего этого комплекса ярко минорен. В нем 10 $\beta$  и 1 $\alpha$ . Эта пентатоника — последняя из натуральных, где имеется и тоника и доминанта. Здесь четко обрисованы контуры двух трезвучий — минорного 1-й ступени и большого трезвучия третьей пониженной ступени. Интонационно ее надо понимать как разращение ладовых опор в сторону выделения каждой опорой минорных гибридов. Действительно, доминанта *g* выделяет вниз от себя минорный гибрид *f*, который, в свою очередь, выделяет минорный же гибрид *es*. Тоника же выделяет вниз от себя гибрид *b*. Основываясь на чисто внешнем признаке — наличии минорного тонического трезвучия — теория могла считать этот вид пентатоники минорным. Мы не находим оснований изменять это название.

Чисто умозрительно также можно представить себе образование пятого вида пентатоники, состоящей из последования квинт:

5)	.	.	.	.	.	.	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>
	ступени						VI	III	VII	IV	I
	коэффициенты:						5 $\beta$	4 $\beta$	3 $\beta$	2 $\beta$	1 $\beta$

Однако, здесь нет доминанты, вследствие чего следует считать, что пентатоника такого вида, как л а д, существовать не может, ибо здесь нет обязательного ядра тональной системы. Все же, это не означает, что данное последование звуков, взятое избирательно из более широкого тонально освоенного комплекса, не может быть положено в основу какой-либо мелодии. Примеры такого рода в изобилии содержатся в новейшей литературе. Таков, например, в принципе шестизвучный «лад» «Прометей» А. Скрябина, где пропущена именно доминанта избранного им интуитивно лада. Лад же, складывающийся в качестве прототипа тональной системы в музыкально-творческой практике того или иного народа, представляющий для него на данном уровне развития весь микрокосм тональной системы — такой лад б е з д о м и н а н т ы существовать не может. Возможно было бы представить такой лад только как интонационное разращение к в а р т о в о г о скачка — до перелома ладового сознания, где будущая доминанта находится внизу, а тоника в виде кварты от баса — вверх. Но это в принципе происходит при д а н н о м последовании звуков в системе *f*, а для системы *c*, где мы твердо установили предварительно т о н и к у лада — надо было бы признать возможным развитие лада при наличии тоники и субдоминанты. Субдоминанта же, как исчерпывающе выяснено, принадлежит ко второму кругу развития. Следовательно, такого л а д а в качестве основного ладового п р о т о т и п а в практике нигде зарегистрировано не будет.

Надо здесь сказать, что только такая пентатоника, которая содержит в своем звуковом составе представителей в с е х п я т и я ч е е к тональной системы, может привести искусство данного народа на пути более широкого ладового развития. Пентатонику такого рода мы называем п о л н о р о д н о й.

Существуют возможности возникновения и ненатуральных, но также ангеми-тонных (т. е. не содержащих полутонов) пентатоник. Но этих ладов совсем немного — всего 2. Возможности их возникновения ясны из следующих соображений. В каждой полнородной пентатонике первая и четвертая ячейки тональной системы представлены звуками тоники и доминанты. Звуки *d* и *f* из второй и третьей ладовых ячеек входят только в натуральные лады; следовательно, для не натуральных пентатоник здесь возможно сочетание звуков второй и третьей ячейки как *d + e* или *es + f* (ибо четвертое сочетание — звуки *es-e*, как хроматический полутоном — отвергается). Следовательно, звуки в пределах первой сферы приобретают следующее последование:

$$\begin{array}{lcl} c - d - e - g & | & ? \dots (b?) \\ c - es - f - g & | & ? \dots (a?) \end{array}$$

Из пятой ячейки добавляется звук *a* либо *b*. Если мы поставим *a* в первом случае, то это будет уже известная натуральная пентатоника. Следовательно, здесь надо поставить *b*. Соответственно во втором случае надо поставить *a*. Таким образом, существует еще две полнородных ненатуральных пентатоники — ангеми-тонных.

Как мы видим, развитие всякого рода ангеми-тонных пентатоник исключает возникновение хотя бы одного звука пятого либо шестого круга. Развитие всех их разновидностей замкнуто в пределах четырех кругов развития.

Интересно отметить, что большинство исследователей пентатоники считает ее основным видом так называемую китайскую гамму. Действительно, китайская теория музыки разработала в качестве основной именно эту шкалу, снабдив названиями каждый звук именно такой гаммы. Почему это могло и может происходить — это показываем на стр. 167: в процессе развития кварты — до возникновения перелома ладового сознания — возникает именно такая форма «предладовой» пентатоники. Она может быть закреплена в чисто ритуальном порядке в глубокой древности, когда еще не были развиты все потенции этого лада. Недаром же китайские теоретики, по общим свидетельствам лиц, изучавших этот вопрос музыкально-этнографически, обычно не в состоянии определить тонику в той или другой мелодии. Это и понятно: тональное чувство входит в конфликт с трафаретом. Если закреплена только один вид пентатоники, то никак нельзя сказать, почему же мелодия то и дело оканчивается не на первой ее ступени.

Разберемся в этом вопросе подробно. С пентатоникой произошла та же анекдотическая неразбериха, какая воцарилась в теории и по вопросу о ладовой природе церковных семизвучных ладов. Здесь в качестве стандартного эталона был взят мажор, а каждый из ладов, в о з н и к ш и х гораздо р а н е е мажора, стал «пониматься» как отрезок мажора, «перевернутого» вокруг своей тоники. Если это дорийский лад — извольте сыграть *C-dur*'ную гамму от *d* к следующему *d* и вы получаете дорийский лад *d-e-f-g-a-h-c-d*, как «*C-dur* со второй ступени». А для обычного дорийского лада системы *c*, показанного нами в наших работах, обязательно привлекался «помощник» в виде *B-dur*'а. И так со всяким ладом надо было производить такие манипуляции.

То же произошло и с пентатоникой. Вот есть пентатоника основного вида, и в ней вы «можете» делать разные перестановки: основная *c-d-e-g-a*. Теперь вы можете ее сыграть от второй до второй ступени и получите новое последование — какую-то производную от первой пентатоники, «допускающей» ряд вариантов. После этого вы можете сыграть еще то же последование с третьей, четвертой, пятой ступени. Здесь количество «вариантов» исчерпывается, ибо звуков всего пять, и вы опять играете пентатонику с первой ступени. А к а к ж е б ы т ь с тональным центром — этого никто не знает: ни песнеслагатели, ни теоретики и фольклористы местные, где бы вы их ни взяли, ни теоретики европейские, где бы вы их ни взяли. И никак нельзя понять, в чем же логика остановок в пентатонных мелодиях то на первой, то на второй и т. д. ступенях; — это и естественно, ибо непонятно существо получающихся ладов, если принять тон окончания мелодии за первую ступень мажорной пентато-

ники. Тут поневоле разведешь руками, видя «полное отсутствие логики» в том или ином кадансе.

Поскольку теперь известны все т о н а л ь н ы е виды пентатоники — ясна и логика таких остановок. Т о н и к о й в пентатонной песне всегда является тоника лада, как последний тон произведения. Это — самый основной и незыблемый принцип всего естественного пути развития музыкального искусства, — как народного, так и профессионального, до тех пор, пока он не стал понемногу разшатываться романтиками.

Я не буду излагать ходячих взглядов по этому поводу. Немного займемся способом ладового анализа пентатонных мелодий — в тех случаях, когда они уже побывали объектом такового со стороны других лиц.

Начнем с минорной пентатоники, потому что если бы мы начали с мажорной — то очутились бы для начала на общепринятой исходной точке.

Итак, с а м о с т о я т е л ь н а я МИНОРНАЯ пентатоника представляет собою последование звуков *c-es-f-g-b*. (Если бы мы захотели взять в качестве исходной точки шестую ступень мажорной пентатоники системы «*es*», то мы получили бы такое же внешне звуковое последование, но совершенно иной ладовой природы).

Следовательно, не надо обладать большой догадливостью, чтобы теперь сообразить, что во всех тех случаях, когда исследователю прежнего времени казалось, что та или иная песня представляет собою мажорную пентатонику с необъяснимым окончанием на шестой ступени — ларчик открывается просто: здесь налицо полнородная м и н о р н а я, пентатоника, и ничего больше.

Фаминцын рассказывает о шотландских песнях: «По свидетельству Неккера, наиболее употребительные в Западной Шотландии и, вероятно, наиболее древние из них, вместе с тем наиболее просты и не выходят за пределы своего звукоряда... Эти песни, по замечанию автора, в своей чрезвычайной простоте, или, скорее, монотонности, имеют совершенно своеобразный характер, отличающий их от песен прочих европейских народов, даже наиболее простых. Они дышат особенной грустью, сближающей их с нашим минором...» («Древняя индокитайская гамма» и т. д., стр. 107). Неккер также говорит о «жалобном меланхолическом характере шотландских мелодий».

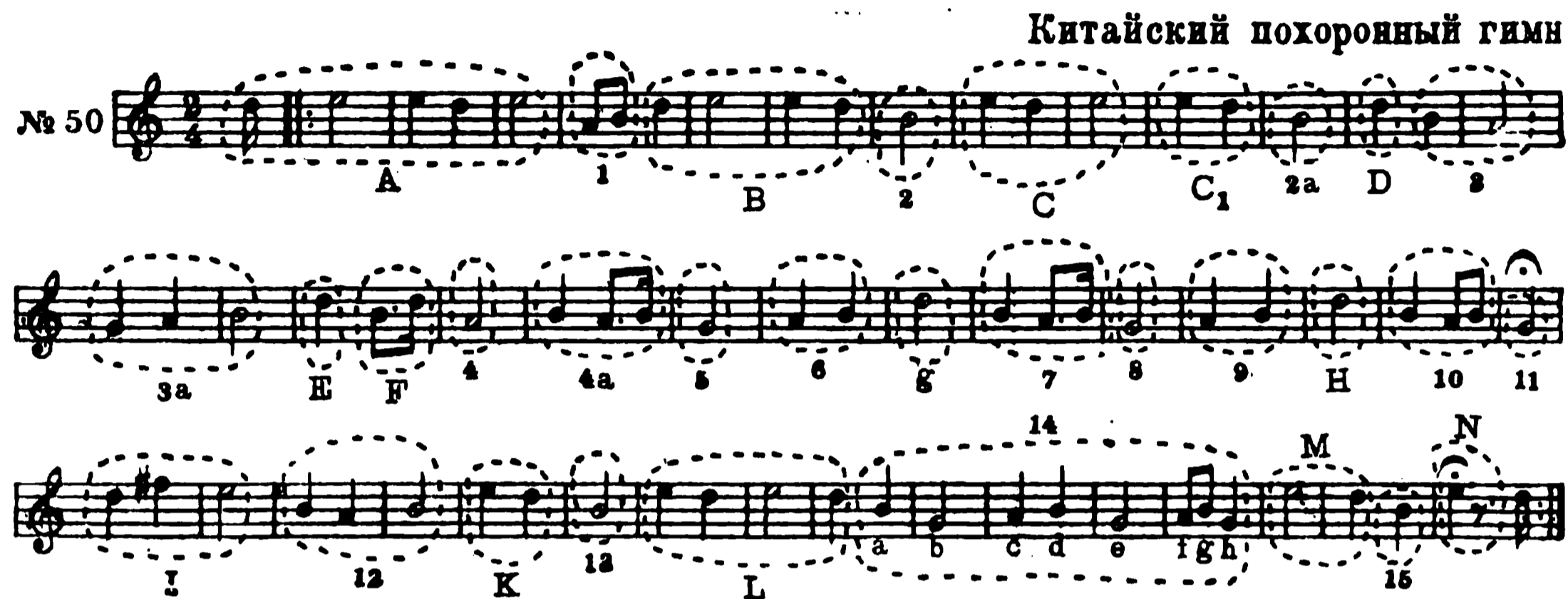
Безошибочно ищем на этих страницах упоминания о том, что шотландские мелодии «оканчиваются шестой ступенью»... Так и есть: «Финк, также занимавшийся вопросом о составе шотландских песен,...говорит, что они заключаются то тем, то другим из пяти тонов своего звукоряда, но чаще секстой, а наиболее редко секундой» (стр. 107).

Так сходятся, наконец, концы с концами!

Приведу в этом разделе китайский похоронный гимн. Беру его из цит. книги Грубера. Этот гимн оканчивается тоже «шестой» ступенью. Здесь звукоряд (лад) *e-g-a-h-d* (пример № 50)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Хара ктерно, что этот марш приводится рядом с другим маршем, но тот сочинен совершенно в другом ладе: *d-e-g-a-c*. Давая оценку этим произведениям, автор говорит: «И тот и другой выдержаны в строгой пентатонике; и тот и другой отличаются подчеркнутым «маршевым» четырехдольным ритмом и известной «квадратностью» структуры; оба они, наконец, начинаются (по случайному совпадению?) с тонов той же абсолютной высоты». О чем задан здесь вопрос Р. Грубером: случайно ли написаны в разное время с одной и той же ноты разными авторами произведения одного жанра, хотя тональности этих произведений и различны? Одно из них начинается с тоника *d*, а другое с вводного тона *d*. Если мы обнаружим, что две сонаты Моцарта и Гайдна, одна из которых написана в *C-dur*'е, а другая в *g-moll*'е, начинаются «тоже» с одной и той же ноты, то едва ли следовало бы задавать вопрос, по случайному ли совпадению это произошло? Говорю об этом лишь для того, чтобы подчеркнуть, насколько ладовое существо пентатоники неясно нашим историкам и исследователям в области неевропейских музыкальных культур. Такой вопрос не мог бы быть задан автором, если бы он представлял, что приведенные им произведения написаны в совершенно разных тональных системах. Однако, должен отметить закономерность постановки такого вопроса историком: если считать, что лады обоих произведений одинаковы, то можно было бы предположить, что существуют какие-то особые местные соображения, исходящие из тайных оснований, неизвестных европейцам. Мои замечания о якобы чистоте пентатоники этого похоронного марша я перенес далее в основной текст. Должен в заключение обратить внимание читателя на то, что в любой пентатонике движение разворачивается подчас по тонам большого трезвучия, что вызывает представление у музыкантов, ничего не знающих о ладах пентатоники, что, движение совершается в «рамках мажорного трезвучия», что эта пентатоника (и китайская пентатоника вообще) «тяготеет» к мажору. Однако, именно здесь, в гимне мы имеем дело, по существу говоря, с глубоким минором

Интонационный «центр» произведения должен заключаться в связи звуков: *g-a-h*. Ведь, поскольку нам ясна минорная сущность именно этого последования с его интонационно-генетической стороны, постольку мы представляем последование этих трех звуков, как  $4\beta$ ,  $2\beta$ ,  $1a$ . Надо глубоко вдуматься в эти интонации в их дезархаизированном виде, чтобы понять, как они звучат для слушателя-китайца: для этого надо руководствоваться теми представлениями, которые сообщены мною по вопросу о дезархаизации в предыдущей главе. Звук *g* — это вершина минорного напряжения во всей сумме средств музыкального выражения на данном уровне. Интонация *g-a*, это — ослабление этого напряжения вдвое, но с доведением до степени  $2\beta$ , которая, в свою очередь, в основном виде китайской мажорной пентатоники является минорным пиком.



Я чрезвычайно подробно рассматриваю этот образец не ради него самого, а для того, чтобы на опыте такого разбора подойти к методу эстетического рассмотрения тех памятников, в которых наше восприятие, не вооруженное этим методом, видит лишь застылость, аморфность, вялость и т. п., в сущности, аэстетические стороны. Наше восприятие способно оценивать в таких произведениях еще и чисто внешние стороны — четкость или нечеткость ритма, наличие или отсутствие орнаментальности, широкие или узкие ходы голоса, тождественность или различие мелодических оборотов, то или иное совершенно непонятное комбинирование, перетасовки «одних и тех же» элементов и т. п. К сожалению, вследствие непонимания основной музыкальной стороны пентатонической музыки, в особенности же китайской, с ней повторяется у музыкальных исследователей то же драматическое положение, в которое попадают некоторые европейцы, не могущие различить одного китайца от другого, ибо «они все на одно лицо». Вот тут и поди разберись! Правда, существуют различия в одежде... Музыкальный исследователь также вынужден, за неимением в своем распоряжении собственно музыкальных критериев, обращаться то к метроритмической одежде напева, то еще к каким-либо чисто внешним признакам. Таким образом, вынося свой приговор «безликости» музыкальной стороны пентатонной музыки, как таковой, — приходится обращаться и к таким сторонам, как внешнее звукооформление музыки, ее связанность с другими видами искусств и т. п. Спору нет — это тоже, в своем смысле, очень важные стороны; однако, нас интересует в сфере вопросов о музыке прежде всего, само собой разумеется, — вопрос о ней самой.

Обращаюсь к самому музыкальному тексту гимна.

Самым скрупулезным образом я разметил здесь элементы обеих интонационных сфер: цифрами — сферу доминанты *h* и ее минорных гибридов *a* и *g*, заглавными буквами латинского алфавита — сферу тоники *e* с ее минорным гибридом *d*.

Напоминаю, что очень важна эстетическая градация пяти динамических оттенков, игра которых и обеспечивает в кажущейся нам безликости и застылости — музыкальную выразительность этой музыки. Итак, характеризуем **б е з у с л о в н о** эти оттенки: *h* — доминанта — наиболее просветленный, *e* — тоника — уравновешенно сосредоточенный, *a* — вводный тон к доминанте — сосредоточенно суровый, *d* — вводный тон к тонике — угрюмо суровый, *g* — терция тонического трезвучия — трагически скорбный. Здесь абсолютно точны оттенки начального и конеч-

ного этапа пятиэлементной шкалы, прочие представляют равномерную градацию углубленности, для которой, полагаю, верными будут именно взятые мною характеристики.

Замечание к этому абзацу: и в полной тональной системе мы не могли бы дать иных характеристик начальному 6а и конечному этапу 6β шкалы элементов системы. Действительно, в системе «С» *fis* — это наиболее просветленный звук, а *des* — наиболее трагически скорбный. Так передаются на язык слов мажорные и минорные оттенки в массовом восприятии, и недаром же Риман наивно уверяет в своей «Упрощенной гармонии», что от звука *des* в тональности «С» «веет ужасом могилы». Однако, дело в том, что в полной системе эти оттенки распределяются на большее количество ступеней, т.-е. делаются более тонкими.

Итак, рассмотрим китайский похоронный гимн.

Все произведение делится на две неравномерные части (см. фермату «11»). Первая часть, не считая затакта, имеет 27 тактов, учитывая же фермату — 28. Вторая часть имеет 17 тактов, учитывая фермату — 18.

Если мы возьмем чисто механически половину первого построения, которая придется на середину неделимого ритмического образования «За», то мы увидим далее, что в эстетически-художественном отношении каждая из двух частей первого построения различна. Далее мы увидим, что свое вполне недвусмысленное значение имеет и середина построения («За»).

Должен оговориться, что я считаю в принципе неделимым каждый двутакт, состоящий из двух четвертей и половинной ноты, представляющих основное членение произведения. Однако, буквы и цифры расставлены мною несколько иначе, ибо я преследую цель проследить прямое и косвенное интонирование, происходящее в отдельности в тонической и доминантовой ячейках, причем эти интонации часто усматриваются между звуками отдельных двутактов. В связи с этим мне пришлось ставить сигнатуры и на отдельных звуках, — преследуя при этом и другую весьма немаловажную цель — удобопонимания анализа и возможную компактность объяснения.

Эстетический момент, характеризующий первую часть первого построения (до неделимого двутакта «За»), заключается в том, что здесь совершенно избегнут самый глубокий минорный звук *g*. Таким образом, в меру художественных возможностей, этой части марша придан характер повествовательный, а сильно действующее ладовое средство экономится, чтобы тем сильнее воздействовать на восприятие в дальнейшем изложении.

Для второй части первого построения характерно отсутствие основного тона *e* до первой ферматы. Верхний звуковой горизонт составлен возникающим в начале этой части вводным тоном *d* («Е» и «F»), повторяющимся в заключение 3-го и 5-го двутакта построения («G» и «H»). Этот тон повисает б е з р а з р е ш е н и я, оставляя налет суровости над всей этой частью гимна. Иначе говоря, от тонической ячейки взято все, что она может дать минорного в общий музыкальный текст произведения. Не менее важно, что, со своей стороны, та же эстетическая роль отведена и минорным возможностям доминантовой ячейки. Появившееся еще в «водоразделе» «За» *g*, являющееся крайним минорным полюсом всего лада, трижды возникает в самых ответственных моментах музыкальной формы: в каденциях и первого («5»), и второго («8»), и заключительного третьего («11») четырехтакта появляется это скорбное *g*, как смысловой итог, как нижний звуковой горизонт, как общий трагический тонус всей центральной части произведения. Глубокий художественный смысл, великолепный архитектурный замысел осуществлен в этой инфернальной кульминации всего произведения.

И вот — двутакт «J» — это, если можно так выразиться, — кульминация в кульминации. В дальнейшем я вскрою это его значение; однако, обращаю здесь внимание на то, что он дается явно в н а ч а л е последнего построения, а ведь в архитектонике всего произведения и содержатся особые «запевы» в начале каждого построения: затактовая энергическая интонация в начале, причем затактовое *d* с тоникой *e* на сильном времени создает такое же в принципе начальное образование о с о б о г о вида, я в н о о т д е л я ю щ е е с я от следующего за ним двутакта (ибо т р и т а к т в данной структуре немислим). Далее, в начале второго построения (поскольку уж мы его отыскивали — будем о нем говорить) двутакт «За» со своим эстетически-

интонационным наполнением (об этом — ниже). Наконец, в начале третьего построения — двутакт «J».

Поскольку я иду несколько необычным до сих пор путем анализа — постольку я скажу сейчас о характере третьего построения.

Должен ранее сказать, почему я назвал свой метод анализа н е о б ы ч н ы м. Мы иногда при анализах усиленно занимаемся «фактологией», упуская из виду не только главное — синтез, но и общую хотя бы перспективу произведения. Считая анализ неотрывным от синтеза, я вначале даю элементы синтеза, затем перейду к анализу и заключу синтезом. Метод же даже хотя бы простого анализа необычен вообще в применении к пентатонным произведениям потому, что вообще не было до сих пор того материала, из которого могла бы состояться эта «фактология» творчества пентатонистов. Было лишь «о д н о л и ц о» у всего громадного творческого наследия музыкальной пентатонной культуры ч е л о в е ч е с т в а, в котором глаз «культурного европейца» видел лишь «аморфность», «статическую застылость», «стабильность, сравнительно малую подвижность» и т. п. качества. Овладев этой фактологией, вскрыв ее в неопровержимом наличии (ибо она и была и есть, но мы смотрели сюда и... не видели) — мы и р е ш а е м з д е с ь о д н о в р е м е н н о з а д а ч у п р а в и л ь н о г о о б р а щ е н и я с этой фактической, притом музыкально-смысловой стороной целого громадного периода в развитии музыкального искусства, и подосновы современного музыкального мышления.

Итак, чем же характеризуется третье построение? Первые три его членения глубоко просветлены после трагических переживаний второго построения и зенитной точки скорби («J»). Эти три членения — шесть тактов — вращаются в трихордных звуках второй сферы системы, где даны в минорной пентатонике доминанта, тоника и вводный тон к тонике, — т.-е. вся более светлая сторона упомянутых оттенков. Необходимейший контраст, просветление после чувств скорби, пожалуй — философское примирение с неизбежностью исчезновения — вот тот строй чувств, которым был проникнут художник — автор гимна. Две каденции в доминанту (светлый момент) — «12» и «13» и в тонику (в «L») — подытоживают этот поворот переживаний. Как отзвуки скорби, проходят опять две каденции в g, углубленно мрачные, но уже трактуемые, повидимому, как неизбежная индивидуальная дань потере («14b» и «14e», затем также «14h» на слабой части такта) и затем дважды («M» и «N») — тоническое заключение. Оно, правда, неминуемо по условиям формы, но его смысловой характер — просветленности — подчеркнут при повторе ходом из светлой доминанты «15» в тонику «N». Если бы не эта эстетико-философская необходимость, — то не пришлось бы п о в т о р я т ь тоники, фермата была бы поставлена на «M», и после запева каждая часть произведения имела бы равную длительность — по тринадцать тактов. Но пришлось ради общей концепции добавить два такта (которые, по существу, с точки зрения развитых представлений о форме, можно рассматривать как своего рода кодетту произведения).

Таков общий характер трех частей, из коего мы уже сумеем подойти к синтезу. Однако, необходимо заняться фактологией скрупулов.

И н т о н а ц и и т о н и ч е с к о й я ч е й к и в п е р в о м п о с т р о е н и и.

В «A» дана интонация вводного тона в тонику — обычная, достаточно нейтральная вступительная интонация. Вводный тон немедленно разрешается в тонику, не повисая. Дважды появляется он — первый раз, как затакт, зовущий энергично к маршу, второй раз — спокойно, на слабом времени. Условно назовем обе интонации — вернее объединение двух интонаций в одну более широкого плана — «закрытой» интонацией, подразумевая, что минорность вводного тона (d) здесь немедленно «закрывается» его плавным уводом в тонику (e).

Несколько иная картина в «B», где, невзирая на наличие тонического членения, вводный тон уже п о в и с а е т на слабой части следующего такта. Но после хода в доминанту («2») он в каденции следующего членения опять отчетливо закрывается (см. «C»), но тут же в «C<sub>1</sub>» открывается на слабой части такта и в «D» уже повисает на сильной части, предвеляя тем самым свое доминирующее значение в верхнем горизонте второго построения.

И н т о н а ц и и д о м и н а н т о в о й я ч е й к и в п е р в о м п о с т р о е н и и.

Под цифрой «1» мы видим прескальзывающую на сильной части «стряганную» в мельчайших для произведения метрических единицах самую светлую интонацию доминантовой сферы. Она с к о л ь з и т потому, что нет места свету в предстоящем скорбном развертывании. (Четыре раза — см. «4а», «7», «10», «14fg» — эта интонация с к о л ь з и т в произведении, собственно даже не являясь интонацией, а ее эмбрионом, ибо не может она рождаться здесь. А если и рождается, то или в том случае, когда служит к нарочитому усилению светлой стороны, как в «12», или же в том случае, когда она предваряет появление звука *g*, являясь по отношению к последнему «слабой частью» интонации, как таковой. В этом случае *g* является всегда смысловым и ритмическим упором интонирования). Под цифрами «2» и «2а» появляется светлое одиночное *h*, лишенное интонационной секундной связи со своими минорными гибридами. Этим подчеркивается его несвязанность с системой интонирования (т.-е. с главными настроениями) и предстоящее выпадение из текста произведения в качестве самостоятельного колористического средства. В течение всего первого построения автор ни разу не дает всей доминантовой ячейки в ее собранном суммарном состоянии, ибо он воздерживается от показа звука *g* до начала второго построения, вернее же — до промежуточного двутакта «3а».

П е р в ы й п р о м е ж у т о ч н ы й д в у т а к т и е г о и н т о н а ц и я .  
В первом промежуточном двутакте «3а» происходит наложение формы двух построений одной на другую. Его надо рассматривать и с точки зрения первого, и с точки зрения второго построения. С первой точки зрения это — интонационное светлое завершение всего построения, где уже появилось первое грозное напоминание «*temento mori*» в виде звука *g*. Несомненна связанность «3» и «3а», где впервые дана связь всех трех звуков доминантовой сферы. (И в этом заключается с а м о с т о я т е л ь н о е интонационно-художественное значение данного двутакта, и с у т ь и с м ы с л его внутреннего выделения в качестве водораздела внутри крупного построения. Возможно и обратное — в связи с необходимостью придумать такое членение художник и избрал «попевку», которая в данном метроритмическом виде нигде более не появлялась бы, и которая ввела бы новый элемент интонирования — на этот раз в виде «припрятанного» до тех пор звука *g*. Возможно — а я полагаю, что китайское искусство во всех своих проявлениях базируется на точнейшем тайном расчете — итак, возможно, что композитору ради этого даже пришлось в процессе редактирования написанного убрать звук *g* из текста первого построения). С точки зрения второго построения эта интонация — с тем же первым возникновением немедленно уводимого к *h* звука *g* — является неким данным вначале относительно светлым противовесом предстоящему скорбному развертыванию, чтобы тем самым еще более отчетливой была его глубина.

И н т о н а ц и и т о н и ч е с к о й я ч е й к и в о в т о р о м п о с т р о е н и и .

Интонаций этой ячейки здесь нет. Я уже указывал, что здесь вводный тон висит, оторванный от основного тона. Он играет роль верхнего звукового горизонта. Надо отметить, что в «F» он появляется как и в первом затакте, в виде шестнадцатой. Это делается для того, чтобы с в я з а т ь эти два момента, но теперь подчеркнуть обратную направленность толчка — не вверх, как было в первом случае, а вниз — в глубину, к минорному сильному *a*, а затем уж и к такому же сильному *g* (но еще более минорному)<sup>1</sup>.

И н т о н а ц и и д о м и н а н т о в о й я ч е й к и в о в т о р о м п о с т р о е н и и .

Если промежуточный двутакт привел нас к звуку *h*, то следующие двутакты в каденциях ведут нас последовательно со ступеньки на ступеньку вниз (см. «4» — *a*, и «5» — *g*). Под цифрами «4а», «6», «7», «9», «10» мы видим различные формы опевающих звуков *a* и *h*, которые являются здесь т о л ь к о различными трамплинами для появления во всем своем блеске на сильных частях — именно звука *g*. Это относится также и к тактам «6» и «9», хотя они и отделены от «своих» звуков — звуком *d*. Скачок в *d* еще не поглотил процесса связного интонирования и благодаря звуковому следу в восприятии — оно продолжается.

<sup>1</sup> Имманент тут увидит только фигурацию мажорного трезвучия и будет «изумлен», «что похоронный гимн тяготеет к мажору».

Промежуточный второй двутакт.

Это — узловой нерв всего произведения. Для того, чтобы понять это, надо вспомнить, что микрокосм эстетических оценок слушателя лежит в пределах пяти оттенков. Максимальное сравнительное напряжение между звуками комплекса равно (при измерении линейным коэффициентом)  $\pm 4$ . Всякое музыкальное напряжение сверх нормального всегда преломляется в сознании в виде ощущений болезненности. Должен здесь напомнить, что в полной тональной системе, поскольку нормальное ощущение мажорности и минорности измеряется шестью коэффициентами, сопоставление звуков с более напряженным линейным коэффициентом приводит к преломлению нормального ощущения. Этот закон безусловен, основание его вскрыто, наблюдения подтверждают это. Безусловность самой установки не означает, однако, что качественность этого преломления одинакова для всех слушателей музыки. Но каждое отдельное восприятие эти моменты учитывает и на них по-своему реагирует, причем характер этого реагирования для данного субъекта постоянен.

Итак, микрокосм напряжений для пентатониста — слушателя и композитора — заключен в пяти оттенках. Последним мыслимым по светоносности оттенком является тот, который сосредоточен в звуке *h*. И возникает шестой звук *fis*, в котором должен содержаться еще более яркий свет, чем в звуке *h*. (Отметим, что м. секунда еще «диссонанс» даже в мелодии, и этот новый звук дан в «грубой» связи с *e*). Но шестой оттенок для слушателя уже за микрокосмом, за космосом; он воспринимается, как нечто «потустороннее», ибо он находится за границами его звуковосприятия. Преломление мажорного ощущения в этих случаях обязательно, и если эти категории — мажор и минор — даны в том их отражении, которое нами устанавливается для этого произведения, то надо полагать, что преломление ощущения граничит с представлением о болезненности; говорю тут о массовом восприятии. Более того: здесь превышен слуховой горизонт всего произведения. Таким образом, в его рамках это — кульминация, вершина, всхлип, плач... Для нас, европейцев, все это — слишком просто, но не так — для слушателя-пентатониста. Переписав этот пример, Р. Грубер, например, не замечает этого *fis*, утверждая, что весь текст его выдержан в строгой пентатонике. Для китайца же дело обстоит не так: этот *fis* мог представлять целую революцию против канонов пентатоники, и именно в связи с этим новшеством, возможно, марш этот получил широкое распространение.

В этом двутакте появился, наконец, звук тоники, предваряющий о конце произведения в данном построении.

Интонация тоники ячейки в третьем построении.

Если в промежуточном двутакте интонация тоники дана в закрытом виде, то в «К» она дана в виде «полуинтонации» открытого вида, и через безинтонационное далее *h* (не связанное с *a*) связывается в одну распространенную интонацию с «L», — уже открытого типа. Лишь в окончательной каденции она закрывается, о чем я уже говорил.

Интонация доминантовой ячейки в третьем построении.

Очень светлой интонацией «12» — начинается эта часть. После единичного *h* («13») мелодия приходит в «14» к звуку *g*, где максимально ослабленный ритмически *h* («a», «d» и «h») уступает дорогу *g*. О сути каденции я уже говорил.

\* \* \*

Синтез произведения благодаря точному анализу, уже наметившему основные выводы, — облегчен.

Марш этот — замечательно органичное и мастерски сложенное произведение, в котором талантливо использованы выразительные средства музыкального пентатонного языка, во всем их микрокосмическом масштабе. Замечательно выпукло его внутреннее строение в отношении поразительного интонационного разнообразия, пронизанного при этом единством приемов. Концепция произведения глубоко философична. В трех планах дана идея о бренности существования и выражено отношение к утрате близкого человека, причем в концепции марша глубоко отразилось именно китайское, конфуцианское отношение к этой волнующей каждого человека проблеме. Вовлекая сопровождающих в последние проводы, автор в первом плане больше все-

го озабочен благообразием церемонии: здесь еще нет места скорби, надо организовать шествие. Фон светел, жизнь идет своим чередом, именно она главенствует в качестве первого и главного начала. Мерно развивается шествие. Увлеченный его ритмом человек отвлекается от церемонии, она далее совершается автоматически. Незаметно душа сопровождающего переносится в план личных переживаний (никаких цезур между двумя планами нет). Во втором плане произведения он предается скорби об ушедшем, незаметно накопившиеся скорбные элементы вытесняют внешний мир, — ничто человеческое не чуждо никому при любом отношении к проблеме смерти... Упорно — п я т ь раз (вспомним об особом значении цифры 5 у китайцев с и х п я т ь ю стихиями!) повторяются минорные границы тонической и доминантовой сфер, мощно и цепко захватывая психику скорбящего и не давая ей выхода. И вот — всхлип, рыдание в момент отчаяния («J»). И человек, как пробужденный от транса, спохватывается... И вот третий план, третье построение.

В первом плане — тезис: жизнеутверждение. Во втором плане — антитезис: смерть и скорбь. В третьем плане синтез: примирение с произошедшим. Жизнь светла. «Мертвый в гробе мирно спи, жизнью пользуйся живущий». Проходят отзвуки скорби, но побеждает философское воззрение на переход в «потусторонний мир», как на естественный процесс и, в конечном счете, как на продолжение жизни на земле среди близких.

Я бы спросил теперь, где же здесь аморфность, безликость, нейтральность? Нет их и никогда не было! Утверждать это — означает не понимать природы тех сил, которые вызывают к жизни музыку.

\* \* \*

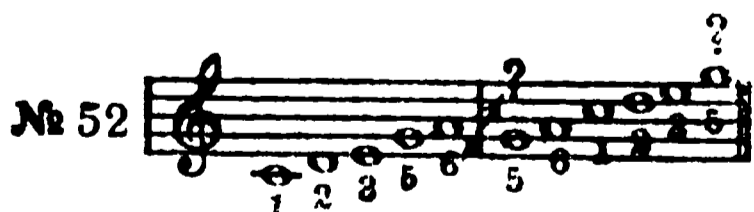
Переходим к другим видам пентатоники. На опыте ознакомления с минорной пентатоникой несомненно сделались ясными основы понимания ладовой природы любой пентатоники.

Для тонального чтения любого образца нам надо принять во внимание именно то обстоятельство, что пентатоникой основного вида считалась во всей почти литературе китайская пентатоника основного вида! (мажорная). Мною просмотрено большое количество литературы по пентатонике, и из чтения музыкальных текстов всех пентатоник, поскольку они верно записаны, я твердо установил, что всегда по последнему звуку можно свободно разгадать тональную природу произведения и, следовательно, многое раскрыть в его содержании.

Поэтому с р е д н е - м и н о р н у ю пентатонику мы отыскиваем всегда в тех случаях, когда теоретики либо историки уверяют нас, что данное, мол, произведение оканчивается в т о р о й с т у п е н ь ю п е н т а т о н и к и. Вместо нормальной средне-минорной пентатоники (пример № 51а) здесь мыслится следующее (пример № 51б)



Средне-мажорная пентатоника отыскивается по заявлениям, что напев якобы оканчивается на пятой ступени. (Процесс — см. пример № 52).



Мажорная пентатоника обычно подается верно.

Считаю более нецелесообразным далее заниматься вопросом о ладовой природе полнородных пентатоник.

В заключение рассмотрим вопрос о пентатониках неполнородных.

\* \* \*

Выше я говорил о том, что диатонический полутон, выделение которого заключено в природе каждого музыкального звука, может появляться стихийно. Я также указывал, что каждый такой случай является отклонением от столбовой дороги

развития лада и не может влиять на развитие искусства. Каждый такой лад, отложившись в практике какого-либо народа, может в качестве лада только окостенеть. Развитие музыки *ч е р е з* неполнородный лад итти не может, ибо неоткуда взяться недостающей ладовой ячейке. Либо в недрах лада будут созревать ростки новой ячейки, но тогда возникнет новый ладовый прототип, потому что вновь народившийся звук при *т о м ж е* уровне ладового мышления вытеснит своего альтерированного заместителя (в силу того, что сосуществование хроматических полутонов в одном ладе невозможно из-за отношений отталкивания). Таким образом, развитие пойдет именно не через неполнородный лад, а через полнородный, возникший на его основе и уничтоживший своего «хозяина». Это мы говорим о семизвучных ладовых прототипах, но это же надо учитывать и по отношению к пентатонике. Однако, в некоторых видах неполнородной пентатоники возможно «доращение» лада до семизвучных пределов (ведь два «места» свободны) без деформации неполнородного пятизвучного остова.

Однако, возможно и просто параллельное возникновение нового ладового полнородного прототипа, наряду с неполнородным.

Основным тезисом, неопровержимым с точки зрения ладовой, т.-е. музыкальной — является тот, что ладообразование пентатонного типа (пусть даже неполнородное) может возникнуть только на базисе тоники и доминанты.

Итак, каковы же эти возможности? Они регулируются еще одним очень важным соображением. Дело в том, что в ладе не может быть пробелов выше малой терции потому, что каждый лад в принципе конструируется, исходя из практических навыков интонирования, а затем выживает только та форма, которая обеспечивает свободное движение в границах лада и постепенное завоевание — во всяком случае не меньшего, чем октава, диапазона. Правда, может появиться лад, который будет состоять из тесного расположения тонов в пределах, скажем, первой сферы. Но тогда либо развитие искусства пойдет мимо него (или путем его разращения), либо при отсутствии развития этот лад окостенеет и будет иметь чисто археологический интерес.

Поэтому мы и считаем необходимым условием развитие основы лада (квартово-квинтовой) до трех звуков. Это могут быть либо звуки *c-d-g*, либо — *c-f-g*. На первой основе путем появления малых секунд могут вырасти лады: 1) *c-d-es-g-as*, 2) *c-d-es-fis-g*.

На второй основе генерируются два лада: 3) *c-e-f-g-as*, 4) *c-des-e-f-g*.

Более развитая, но недостаточная основа лада состоит из четырех звуков: *c-d-f-g*. Здесь — возникновение трех ладов: 5) *c-d-e-f-g*, 6) *c-d-es-f-g*, 7) *c-d-f-g-as*.

На основе приведенных принципов этим ограничивается возникновение неполнородных пентатоник. Суммируем первые четыре лада на примере № 53 с приведением генетических моментов возникновения гибридных звуков.



Сделаем несколько замечаний по вопросу об этих пентатониках.

1) Ни одна из них, впредь до своего развития в более полные ладообразования, не обеспечивает выхода музицирования за пределы диапазона лада, вследствие того, что при ее разворачивании на больший диапазон обнаруживаются интервалы большой терции и кварты.

2) В некоторых ладах образуются интервалы увеличенной секунды, как результат пропуска двузвучной ладовой ячейки, потенциально находящейся «между» звуками ув. секунды. Эта секунда прочно входит в практику интонирования, невзирая на ее (на первых порах неосознаваемый) высокий линейный коэффициент напряжения. Надо отметить, что этот высокий коэффициент на высоких ступенях развития искусства создает препятствия к свободному интонированию ув. секунды, которая допускается лишь в качестве «экзотического» интервала, в соответствии с устным преданием восточных культур, где эта секунда прочно входит в интонационный запас (ср. практику преподавания гармонии в наших консерваториях в конце XIX, начале XX века).

3) Каждый из этих ладов допускает органический рост путем добавления новых ячеек, а лады с четырехзвучной основой — и путем дополнительного появления тонких гибридов.

Действительно, например, самый первый лад путем добавления звука *f* из пропущенной третьей ладовой ячейки получает в первой сфере системы минорный пентакорд *c-d-es-f-g*. Путем добавления из пятой ладовой ячейки звука *b* возникнет натуральный минор, а путем возникновения звука *h*, как гибридного полутона от *c*, — гармонический минор. Легко проследить возможности возникновения ладов других типов, что свободно сделает читатель. Но, занимаясь этим вопросом подробно, мы рисковали бы слишком перегрузить изложение главы.

4) Некоторые из этих ладов, как 5-й и 6-й, возникают двояким образом. Например, лад типа минорного пентакорда первой сферы возникает либо путем появления большой секунды от *f*, либо — путем появления малой секунды от *d*; и тот, и другой случай без опоры на контрольную точку при вызревании гибрида.

Этими замечаниями следует, по существу, ограничиться.

Должен только отметить широкое распространение лада первого типа. Например, только работа Фаминцына регистрирует его неоднократное появление. Так, например, на стр. 68 приводятся две песни в этом ладе — казанских татар и татар Оренбургского края. Таковы неполные индийские лады (стр. 55). Таков единственный памятник песен древней Индии (стр. 74—75). Таково упоминание о свидетельстве Неккера, говорящего о наличии этого лада в гаэльской (Шотландия) народной музыке. Не следует приводить дальнейших примеров и производить соответствующие разыскания. Такие лады мы, несомненно, обнаружим, например, и в японской музыке, если учитывать принципиальные указания о наличии там пентатоник с полутонами, — и еще во многих местах. Дело здесь не в сборе примеров, а в том, что найдены закономерности возникновения этих формаций.

Не забудем, что в широком смысле слова, пентатонными ладами мы признаем всякое осмысленное сочетание пяти звуков из 12-звучной тональной системы. Таких пентатоник может быть построено очень много, мы здесь не будем ими заниматься. Важно знать основные типы и уметь их читать.

Как мы видим, полнородная пентатоника, в которой представлены все пять ячеек, в принципе более богата, нежели неполнородный 7-звучный лад, в котором оказывается пропущенная целая ячейка, что мы особенно ясно увидим из главы 27. Ясно, что в процессе формирования такого лада полнородная пентатоника не является предшествующей формацией: например, в гармоническом миноре не участвуют оба звука пятой ячейки *a-b*. В таком ладе налицо интонационное расщепление неполного остова системы. Таким образом, не все лады в рамках отдельных музыкальных культур бывают «предшествуемы» полнородной пентатоникой. Непрерывность возникновения пяти ячеек системы является законом развития музыки, однако этот закон вполне действителен только в рамках мирового музыкального процесса, демонстрируя исключения в отдельных музыкальных культурах и изредка — в самом мировом процессе, где наряду с полнородными формами ладов встречаются неполнородные (как привлеченный в качестве примера гармонический минор). Должен отметить, что в принципе развитие неполнородных ладов в связи с отсутствием одной или двух ячеек системы должно быть исключительно затруднено.

---

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕНТАТОННЫХ ЛАДОВЫХ ФОРМАЦИЙ. ЛАДЫ, НЕДОРАЗВИВШИЕСЯ ДО ПЕНТАТОНИКИ

Сущность первичных ладовых формаций исчерпывающе выяснена в предыдущих главах. Не менее ясны и способы их проявления в музыкальной практике в условиях отсутствия развитых представлений о тональности, отсутствия фиксированной шкалы звуков.

На этих ступенях развития человек идет всегда ощупью; решающей является квартовая «рамка», к которой соотносится вся система музыкального мышления. Следовательно, и теоретические представления систематизаторского порядка на первых порах не могут миновать кварты, как основы, на которую опирается практическое музицирование.

Мы выше указали, что одним из путей возникновения пентатоники является вычленение трихордов в квартовых «рамках», связанных либо по «соединительному», либо по «разделительному» способу. Это — путь, далеко не единственный. Многие из них учтены музыкальной этнографией, многие утрачены, многие еще будут учтены. Все это не имеет специально музыкального значения, а лишь археолого-этнографическое.

Становление культуры шло в каждом отдельном случае своими особыми путями; до возникновения пентатоники (если уж развитие дошло до этого) проходят тысячелетия, огромный самостоятельный труд и изобретательство затрачиваются для фиксации этих достижений устной традиции тем или иным путем. Но для нас важно то, что все эти поиски и достижения направляются изнутри общими для всех времен и географических пунктов закономерностями, приводя к одним и тем же результатам. Ибо существо явления едино, а формы его воплощения различны. Для нас важна, если уж прибегать к сравнениям, сущность пороха, его состав, вне зависимости от того, кто и как его по отдельности изобретал и изобретает.

Ясно, что с нашей точки зрения пентатоника не такова, какой она представляется на первых порах ее возникновения местному музыканту и даже слушателю, не такова, какой она представляется и поныне, например, китайским музыкантам, не обладающим той суммой представлений о существовании тональности, которым обладают европейские музыканты. Китайский музыкант-теоретик затруднится определить тональный центр в том или ином пентатонном произведении (этого, правда, до сих пор не могут сделать часто и наши теоретики). Наше музыкальное восприятие покоится на развитой тональной шкале, мы воспринимаем пентатонику, как очень несложное целое, никому из нас не придет в голову разыскивать в пентатонике отдельные трихорды, «мезы» и т. п.

И процесс возникновения пентатоники вполне нормально и закономерно можно представить себе освобожденным от случайностей, сопровождающих ее появление то там, то здесь, освобожденным от сопутствующих ему незрелых представлений, посмотрев в корень вопроса.

При этом мы отметим точнейшие моменты появления пентатоники, а также таких ладовых формаций, которые мы можем понимать, как недоразвившуюся пентатонику — поскольку процесс того или иного выявления всех пяти ладовых ячеек неминуем при переходе музыки к высшим ступеням развития. Мы имеем право не только рассматривать пентатонику с точки зрения первичных формаций, но и эти формации с точки зрения пентатоники, представляя их как предпентатонные.

Должен оговориться, что эти формации проявляются двояким образом. Либо это — потолок мышления, т.-е. для данного, например, слагателя песни непонятны более высоко развитые формации. Либо, представляя себе более развитые формации, слагатель песни намеренно использует в каждом данном случае, руководясь художественными соображениями, только какую-нибудь более или менее узкую часть звуков известной ему шкалы. Нельзя каждый раз выводить лад из того или иного художественного образца. Но можно представлять себе закономерности образования того или иного лада, устанавливать его границы и по художественным образцам регистрировать возможность существования данного комплекса звуков в качестве всей суммы средств художественного выражения.

Как мы покажем ниже, возможность превращения системы в универсальный комплекс возникает только с пентатонной стадии ее развития. До тех пор развитие системы редко может остановиться на каком-то промежуточном уровне между первичным квартовым скачком и пентатоникой. После того, как возникает барьер малой секунды в третьем круге развития, последнее неминуемо надолго останавливается на пентатонном уровне. Каким образом универсализируется пентатоника — мы скажем ниже.

В этой универсализации и создается тормоз развития. Есть народы, у которых пентатоника насчитывает многие столетия существования, причем дальнейшей эволюции системы нет. Таких тормозов до пентатоники не возникает. Хотя каждый барьер и обладает одинаковой тормозящей силой, но после достижения пентатоники часто пропадает стимул к дальнейшему развитию, ибо здесь уже в распоряжении человека — объективно абсолютная в своих выразительных возможностях система (для данного уровня мышления, не могущего еще отразить более широкого комплекса структурно-ладовых закономерностей).

Учтем сделанное мною напоминание о том, что для всех трактуемых стадий не было еще фиксированной шкалы. Учтем также, что в систематическом изучении мы должны принимать во внимание процесс гармонического развития тональной системы по кругам. В этом как раз процессе и должны образовываться формации, на которых задерживается развитие. Этот момент будет очень важен для нас при рассмотрении ладов неполнородных. Итак, последовательно возникали следующие формации, где основной исходный звук, играющий роль «тонального центра», после квинтового перелома ладового мышления терял свое центральное значение, перемещавшееся к нижнему звуку.

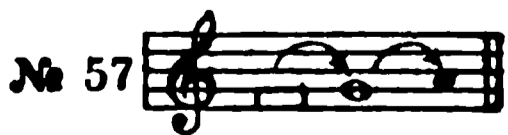
Перечислим эти формации:

- 1) Первый круг — квартовый скачок.
- 2) Вызревание одного из звуков второго круга дает 2 формации (пример № 54).
- 3) Вызревание обоих звуков второго круга дает формацию (пример № 55).
- 4) Вызревание одного из звуков третьего круга дает 2 формации (пример № 56).



5) Вызревание обоих звуков третьего круга дает уже шестизвучную формацию с диатоническим полутоном посередине (в истории — гексахорд Гвидо Аретинского).

Действительно, мы видим, рассматривая процесс интонирования, что в основании гексахорда лежит кварта; без предварительного вычленения именно кварты не могло бы появиться гексахорда, ибо интонирование звуков квинты не может дать такого сплошного звукоряда. Лишь с течением времени, когда универсальная интонационная связь каждого трех звуков сотрет из памяти первичный момент интонирования, когда не только «f» станет пониматься как звук, выделенный звуком «g», но и обратно — «g» начнет пониматься как интонация от «f» — лишь тогда в сознании музыканта вырастет цепь интонаций от первого звука вверх (пример № 57). При понимании нижнего звука как тональной опоры (смещение при переломе ладового сознания, которое покрывает, таким образом, трудно раскрываемым покровом основной генетический момент) возникает между звуками g и a интонация из второй ступени в третью, что подготавливает собою появление звуков четвертого круга, в данном случае терции мажорного трезвучия.



В настоящем разделе мы рассмотрим только те формации, которые возникают до перелома ладового сознания, т.-е. в той стадии, пока еще позднейшее понимание интонирования не приведет к смещению ладового центра (правильному с нынешней точки зрения — признания тоники положительным, а доминанты отрицательным полюсом системы).

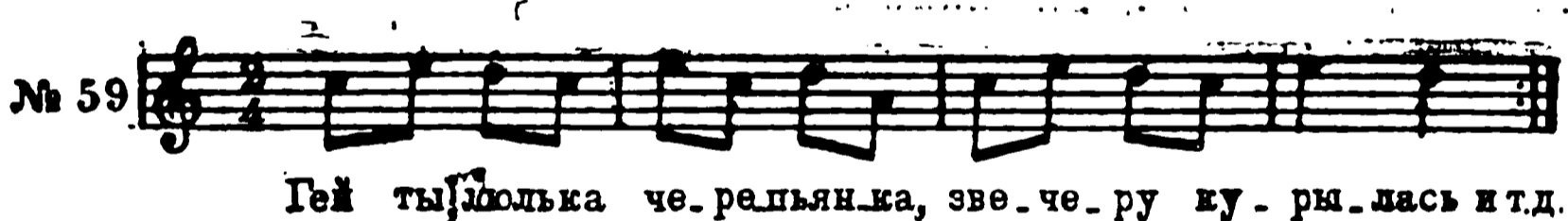
Выше мы уже показали, что при недоразвитии третьего круга возникают два пятизвучия. При этом принципиальным различием между ними служит тот момент, что в одном случае недоразвита одна ладовая опора, а в другом — другая. Этот принцип — недоразвития ладовых опор — и лежит в основе возникновения недоразвитых ладовых формаций. Для того, чтобы учесть все возможные такие формации, мы и должны рассмотреть все случаи недоразвития отдельных ладовых опор. Систематичности ради рассмотрим эти формации, исходя из недоразвитой первой опоры, отдавая полный отчет в возможностях и в существе каждой формации. Некоторые из них только что проходили перед нами, как неизбежные ступени развития. Их мы только отметим здесь, так как из предыдущего их сущность ясна.

Итак, п е р в а я группа случаев. Нижний опорный звук н е р а з в и т интонационно:

1)  $g + c$  — квартовый скачок, см. — выше; 2)  $g + c-d$ , см. выше, основной случай, органическое развитие; 3)  $g + b-c$ , один из первичных трихордов, средний звук здесь еще не имеет вполне определенной акустической высоты; 4)  $g + b-c-d$ , представляет собой как бы первую сферу тональной системы без второй ступени. Этих песен в старинном фольклоре неисчислимое множество. Например, в сборнике М. Балакирева под № 33 приведена, как устанавливает П. Сокальский, «древняя и по тексту и по складу напева» песня (пример № 58).



Еще более древней является записанная мною в Полтавской губ. близ Диканьки (1914 год) песня, где ясен упор на четвертую ступень, т. е. на интонационную опору (пример № 59).



В т о р а я группа случаев. При первой опоре выделился гибрид  $f$ .

5)  $f-g + c$ , случай органического развития, выше описан; 6)  $f-g + c-d$  — случай описан выше, в силу уже достаточно выясненных условий при переломе ладового сознания — первая сфера системы, заполненная звуками второго круга; 7)  $f-g + b-c$  — по звуконаполнению и в принципе представляет такую же форму последования звуков, причем здесь все звуки взаимно выверяются квартово-квинтовыми отношениями, взаимозаменяемость с предыдущей формацией подталкивает вычленение первой сферы системы с ее квинтовой рамкой. Наконец, 8)  $f-g + b-c-d$ . Случай показан нами как органический; однако, рассмотрим его подробнее. Здесь на первых порах появления такой пентатоники в качестве основной тональной опоры ощущаются в данной динамической формуле звуки  $g$  и  $c$ , но не  $f$  и  $c$ . Применяя принцип обратимости для вскрытия сущности этой пентатоники (что мы делаем условно, ибо древность не знала этого принципа до периода освоения октавы, что произошло позже — лишь когда появилось первое объединение двух сфер тональной системы), мы видим, что последование звуков в ней несколько иное. А именно, начав ее с тоники  $c$  (как и полагается на переломе ладового сознания), мы получаем последовательность  $C-d-f-G-b$ , т.-е. средне-минорную, а не средне-мажорную пентатонику.

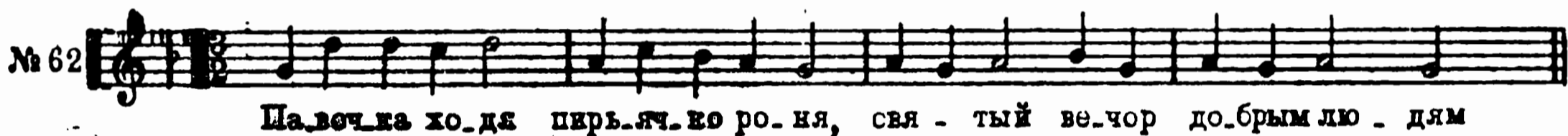
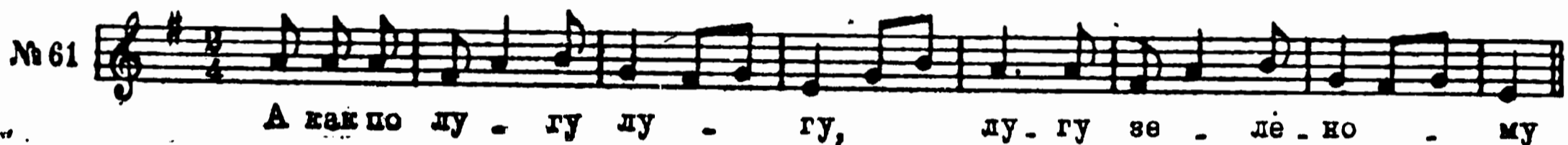
Т р е т ь я группа случаев — при первой опоре выделился звук  $a$ .

9)  $g-a + c$ , это — трихорд второго вида, причем здесь не будет иметь определенной акустической высоты средний звук, возникновению которого не предшествует вычленение контрольной точки. 10)  $g-a + c-d$ , этот случай по звуковому содержанию

аналогичен случаю седьмому, создавая аналог первой не до конца заполненной первой сферы системы. 11)  $g-a + b-c$ , — впервые возникающее заполнение кварты тетрахордного типа (в параллель возникающему путем сползающего интонирования тетрахорду «дорийского» греческого типа). 12)  $g-a + b-c-d$ . Здесь возникает подобие минорного заполнения первой сферы тональной системы, причем мы отыскиваем в практике народного музицирования много примеров его существования. Такова настройка древне-финского инструмента «кантеле», и таков строй многочисленных старофинских песен. Здесь, вследствие недоразвития первой опоры в сторону  $f$ , первый звук даже со старинной ладовой точки зрения является основным, и это не противоречит нашему восприятию старинных финских песен, один из образцов которых приведем здесь (пример № 60). Ясно, что в таком напеве не имеет контроль-

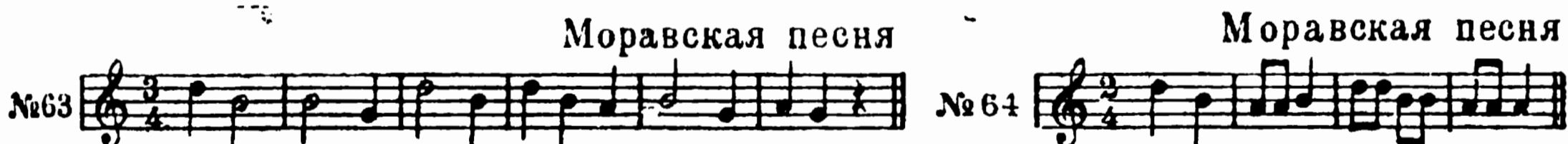


ной выверочной точки звук среднего полутона. Фаминцын, приводя этот пример, свидетельствует, что звук терции всегда несколько ниже своей надлежащей акустической высоты. Эта формация может также явиться продуктом стихийного выявления диатонического полутона от звука  $a$ . Оба указанные пути ведут к появлению этого лада, чем и вызывается его сравнительная распространенность. В славянских песнях сколько угодно образцов этого лада. Привожу русский и украинский напевы (примеры №№ 61, 62).



В четвертой группе — полностью развитая первая опора, недоразвита вторая.

13)  $f-g-a + c$ . Поистине неисчислимо количество примеров этого лада в песнях древнего происхождения. Привожу два примера<sup>1</sup> (см. №№ 63, 64).



14)  $f-g-a + c-d$ . В этом случае мы видим объяснение того, почему пентатоника так называемого китайского типа может возникать в архаических формациях неполных трех кругов развития (у негров, тех же китайцев и т. д.). Ведь пентатоника основного вида не содержит терции к тонике, а ладовая пентатоника с терцией к тонике — это высокая и сравнительно более молодая формация. Звук терции — имеет коэффициент напряжения порядка 4-х. Однако, секрет открывается просто: принцип «обратимости» (в ретроспективном плане) показывает, что эта пентатоника при приведении ее в ладовый вид представит собою тональное последование  $C-d + f-G-a$ , т.-е. пентатонике основного вида без терции.

15)  $f-g-a + b-c$ . Это — образование типа мажорного пентахорда первой сферы тональной системы. Здесь также терция не имеет контрольной точки и будет нестойкой акустически. Прекрасен пример (№ 65), где упор интонирования делается на вторую ступень звукоряда, тут в архаической формации и находится один из опорных тонов лада.

Таковы все предпентатонные лады и пентатоники «предладовых» формаций, — пентатоника ладовая понимается при соотнесении ее первого звука к тонике системы, — следовательно, при переносе изложения напева в первую сферу системы, как главную.

<sup>1</sup> Фаминцын. «Древняя индокитайская гамма». Стр. 145.



Стихийное выявление малых секунд приводит к рождению неполнородных ладов на основе приведенных здесь формаций.

В заключение настоящего раздела систематизирую некоторые вопросы диапазона пентатонической структуры в наиболее архаическом музыкальном мышлении. Это может иметь свое значение и для современной композиции, прибегающей в специальных художественных целях к приемам архаизации изложения.

Еще до перелома ладового мышления в его наиболее архаическом состоянии, когда в основе ладообразования еще лежит кварта, а не квинта, — тогда образуются те два вида «предладовой» пентатоники, которые конкретизируются в формациях — мажорной и средне-мажорной пентатоники — лишь в связи с пропуском дающего полутон звука в двух соседних ячейках грубого интонирования.

Такие пентатоники ни при каких условиях не могут достигнуть диапазона октавы. Помимо всего прочего, здесь наблюдается еще отсутствие откристиаллизованности тонального значения первой ступени, ибо звуки тонального центра находятся на второй и пятой ступенях; образуемая же этими ступенями кварта и представляет собою основное интонируемое квартовое единство тонов. Это ясно из следующего схематического изображения взаимодействий в таких первоначально возникающих пентатониках: *f* — минорный гибрид доминанты играет роль «тоники» в таком ладе. Основа квартового единства *g* «прячется» на второе место в таком ладе. Третье место занято звуком внутри кварты (либо мажорным гибридом доминанты — *a*, либо минорным гибридом тоники — *g*). Четвертый звук — это «пятая ступень» — квазидоминанта, но это звук «будущей тоники». Здесь лежит граница 2-й сферы тональной системы. Наконец, на последнем месте мажорный гибрид тоники — *d* — играет роль сексты по отношению к нижнему звуку. Такие пентатоники, следовательно, представляют собой вторую сферу тональной системы, заполненную одним трихордным звуком и находящуюся в «обойме» из двух гибридов второго круга развития. Отдельно стоят такие образования, возникающие вскоре после появления в музыке квартового единства тонов, которые представляют только простейшую кварту с трихордным звуком посередине: это простейшее объединение форм приближения и удаления звуков представляет для первобытного музыкального мышления уже достаточное для осуществления музыкального движения комплексное объединение тонов с наличием обеих обязательных его сторон — тяготения и энергии. Как уже ясно из предшествующего изложения, возникновение еще одной б. секунды «снаружи» такого трихорда приводит к точному интонированию всех четырех звуков (в единичном трихорде такой чистоты не наблюдается) и, создавая основу предладовых пентатоник, само по себе в виде комплекса оно обеспечивает и вызревание квинтового остова первой сферы тональной системы. Даже в том случае, если в какой-либо культуре эти пути рождения приобретают «запутанный» (все же не слишком запутанный!) ход, то процесс не «выпрыгивает» из рамок, данных природой вещей. Такие шаги процесса могут происходить в виде образования двух квартовых остовов, связанных «соединительным способом». Внутри этих кварт образуются трихорды. Иногда это делается путем простого деления расстояния на грифе инструмента пополам. Секунды получаются широкие (231 ц). И все же из круга интонационных процессов эти «находки» не выходят, ибо получающаяся таким образом средне-минорная пентатоника представляет собою не что иное, как полное гибридное, грубое интонационное расщепление тоники и минорное расщепление (одностороннее) доминанты. В этом случае только минуетя отнюдь не обязательная «предладовая» пентатоника. И эти, казалось бы, интуитивные поиски, исходящие из каких-то неоформленных и первобытно нерасчлененных представлений о возможностях звукоизвлечения, как будто бы происходящие вследствие пробуждения неопределенной любознательности, пробуждающейся склонности к изобретательству, — все оказываются имеющими в подоплеке именно желание воплотить в звучаниях не что иное,

как определенный ладовый интонационный процесс с вполне определенными ладовыми границами и смыслом. И даже имеющиеся в музыке некоторых народов сугубо недоразвитые предпентатонные формации (например, в бурято-монгольской музыке), несомненно, при том условии, что мы даже предоставили бы их развитие естественному ходу, должны были бы проделать один из указанных нами путей, которые предопределены логикой вещей.

Возвратимся к вопросу о расширении диапазона пентатоники. От интонируемого квартового единства тонов это расширение может происходить только путем образования первой сферы либо вверху от кварты, либо внизу: это и дает основу возникающим в древности либо плагальным, либо автентическим ладам. Таким образом, автентический лад, это — в н и з у — первая сфера системы в виде квинты + + в в е р х у вторая сфера системы в виде кварты. Плагальный же лад: в н и з у — вторая сфера системы в виде кварты + в в е р х у первая сфера системы в виде квинты. Расширение диапазона, самое естественное, представляет собою на первых порах синтетику в виде полутора октавы: первая сфера + вторая сфера + первая сфера — и затем уже, поскольку к этому времени укрепляется главенство первой сферы, появляется дополнение внизу в виде новой второй сферы и весь диапазон музыкального движения (в очень многих музыкальных культурах) в течение многих веков развития держится в пределах двух октав, расширяясь до пределов общего диапазона нормальных человеческих голосов, т.-е. прибавляя еще не более октавы, в лучшем случае (см. также стр. 288). Эти соображения представляют собою логическую канву для соответствующих исторических исследований.

Развитие пентатоники в пределах интонационно разросшейся архаической кварты, впредь до образования хотя бы одной квинтовой («первой») сферы системы, проходит в границах б. сексты между нижним гибридом звука *g* (звук *f*) и верхним гибридом звука *c* (звук *d*). Мы должны считать, что даже такие пентатоники, как *f-g-a-c-d* и *f-g-b-c-d*, в которых звук полутона пропускается, как слишком тонкий, а тональные функции недопроявлены, — представляют пентатонные формации только по внешне-звуковому составу. Принципиально же они представляют, с точки зрения строгих критериев, недоразвитую пентатонику.

Однако, укажу, что даже в пределах таких формаций мы можем встретить интонационное разращение, довольно значительное. Часто появляются оба внутренние звука (*a* и *b*), но не в непосредственном сопоставлении, а каждый в своей «грубой» связи *g-a*, *c-b*. При этом именно в данном фазисе развития даже до выявления квинтовой сферы системы (т.-е. до перелома ладового мышления с квартового на квинтовое) появляются совершенно новые более напряженные «грубые» интонации *f-es*, *d-e*, чем готовится переход к четвертому кругу развития. В народных песнях встречаются такие образцы интонирования. На этом исчерпываются возможности архаических ладообразований, возникающих в пределах квартового расположения обоих основных ладовых опор. Доходя даже до восьми звуков, они не могут и не должны научно трактоваться иначе, нежели недоразвитая пентатоника с добавочным интонированием.

---

## ТИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ И РАВНОМЕРНЫЕ ТЕМПЕРАЦИИ

История музыкальной культуры устанавливает, что творческая практика некоторых народов, выработавших пентатонный музыкальный язык, надолго останавливается на этом уровне развития тональной системы. Тот уровень, который для нас ныне представляется с т а д и е й развития музыкального языка, является для этих народов своеобразным абсолют, конечным этапом развития ладовых средств музыкального выражения. Однако, наряду с пентатоникой, такие «абсолюты» возникают и на более высоких ступенях развития системы. Абсолютом для сиамских музыкантов, например, является их семиступенное деление октавы, для современных европейцев — 12-ступенное, для арабов времен халифата — 17-ступенное, для индийской музыкальной культуры — 22-ступенное.

В настоящей работе мы не можем пройти мимо вопроса о том, чем вызван к жизни у некоторых народов такой феномен, как пятиступенная или семиступенная темперация. Находится ли он в какой-либо связи с нашей системой музыкального мышления? Ведь самый мелкий интервал такой темперации — 240 центов — шире на  $\frac{1}{5}$  тона, чем наша большая секунда, следующий интервал 480 центов — на  $\frac{1}{10}$  тона более узок, чем наша кварта. Затем идет интервал 720 центов — близкий к нашей квинте, но на  $\frac{1}{10}$  тона более широкий. С нашей точки зрения — это «воющая квинта», носитель абсолютной фальши. В качестве «злобного волка» он наделал немалых хлопот в европейской музыке в 15—17 вв. при многочисленных попытках темперации 12-клавишных инструментов: ни одна из них, в которой оказывался «волк», не оказывалась жизнеспособной. Следующий интервал — 960 центов — на  $\frac{1}{5}$  тона более узок, чем наша малая септима, приближаясь по своей величине к седьмому обертону. Затем идет вполне чистая октава. Такая шкала оказывается вполне жизнеспособной! Почему-то люди перестают удовлетворяться обычной пентатоникой, столь благозвучной с нашей точки зрения, и проделывают несомненно громадную работу мысли для того, чтобы организовать музыкальную шкалу описанного рода.

Столь же «диссонирующим», с нашей точки зрения, является и семиступенный равномерно темперированный звукоряд, — и тем не менее он также существует. Само собой разумеется, с точки зрения яванца или сиамца с их равномерным звукорядом, — ни один интервал, получаемый на нашем рояле, не будет верным, а все эти интервалы будут для них ф а л ь ш и в ы. Казалось бы, здесь нет ничего единого.

К. Штумпф, например, открывший семиступенный равномерно темперированный звукоряд, высказал предположение, что физиологические особенности организма у «туземцев» таковы, что они предпочитают диссонирующие интервалы консонирующим. Но, как мы сейчас увидим, дело объясняется достаточно просто, и «физиологические особенности» здесь не при чем.

Причина, по которой музыкальное мышление останавливается, а затем консервируется на пентатонике, абсолютно ясны. Дело заключается в трудности освоения интервала малой секунды — в этом барьере, который возникает на путях планомерного развития тональной системы. Трудноодолимость этого барьера такова, что музыкальное мышление останавливается перед ним зачастую на целый ряд столетий, как это мы видим, например, в музыкальной культуре Китая.

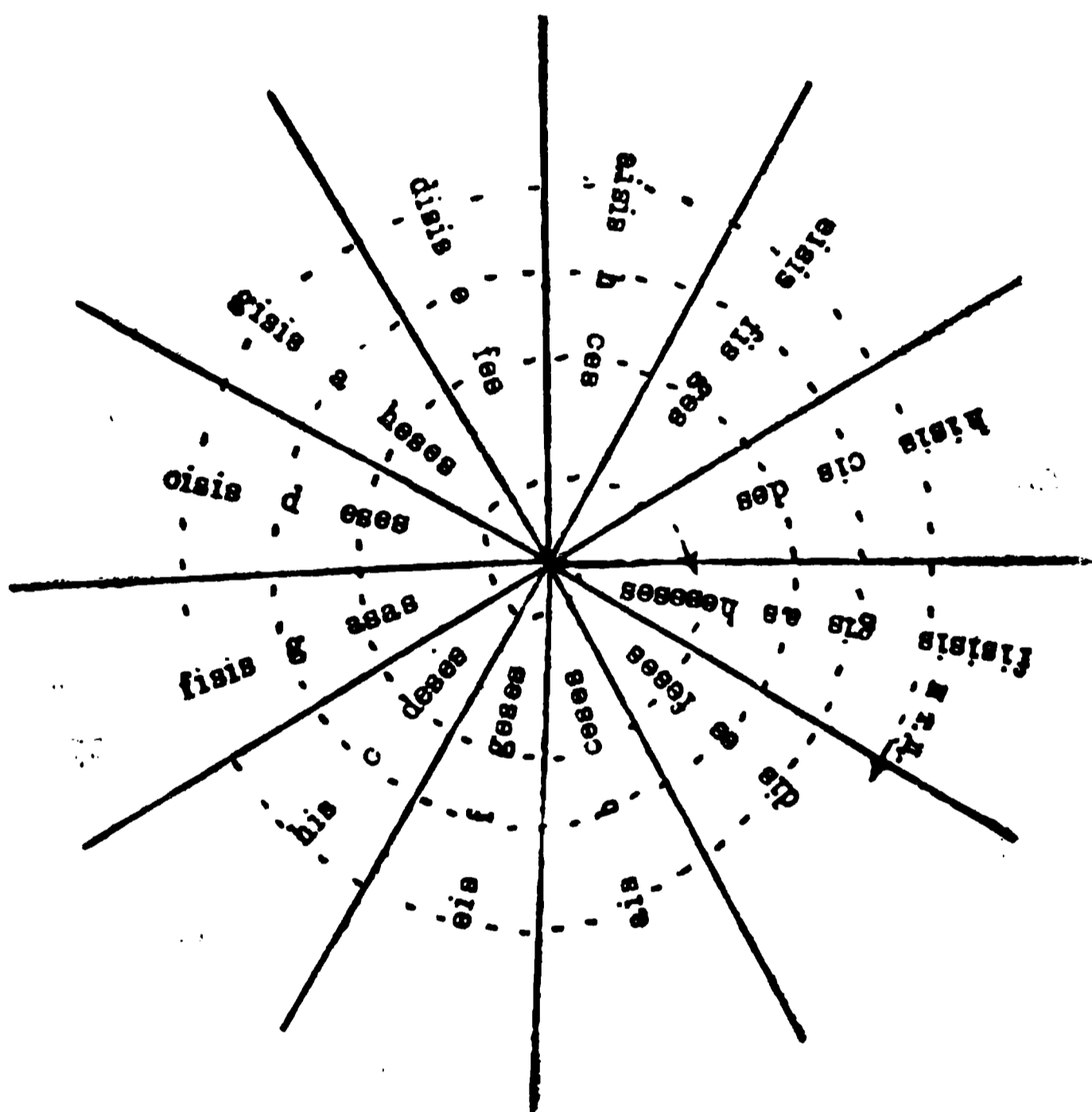
Здесь перед музыкальной культурой каждого народа два пути: или будет продолжаться развитие тональной системы: будут «открыты» полутоны и, пусть мед-

ленно, но этот процесс будет тем или иным темпом, тем или иным путем развиваться. Или же общий уровень таков, что математика, техника не могут прийти музыке на помощь и пятитоновый звукоряд консервируется без перспектив развития. Случай первого рода мы видим в Китае, где все же были открыты полутоны (в виде «вожака» и «посредника»), где мы все же часто встречаем ростки расширения пентатоники в музыкальных произведениях (как это мы только что видели на примере разобранного похоронного гимна). Но бывают случаи и второго рода, что мы и видим в лице действительно существующей пятиступенной темперации.

К л ю ч к пониманию м у з ы к а л ь н о й сущности такой темперации лежит в нашей 12-ступенной. Если мы отдадим себе полный отчет в том, какие закономерности вызвали ее к жизни, то мы сумеем свободно спроецировать их на любую стадию развития из перечисленных — в том числе и на пентатоническую.

Не будем здесь заниматься скучными и никчемными акустическими расчетами, а постараемся проникнуть в сущность той реформы, которая произошла в XVII—XVIII веках в европейской музыке.

Вне всяких акустических расчетов посмотрим на ту до чрезвычайности знакомую нам картину, которую представляет так называемая система энгармонизмов в современной 12-ступенной темперации (чертеж № 12).



Чертеж № 12

Мы показываем ее не в виде квинтового к р у г а , а в виде квинтовой с п и р а л и , где, вне зависимости от того, какие звуки совпадают в различных делениях (секторах) изображенной фигуры, — мы п р е ж д е в с е г о видим все разнообразие многочисленных совершенно различных звуков, употребление которых зарегистрировано в нашей музыке. В соседних секторах мы видим, например, такие по-существу своему д а л е к и е друг от друга звуки, как *es* и *ais* и др. (если их представить на п р я м о й линии). В одних и тех же секторах здесь звуки *des* — *cis*; *as* — *gis* и т. д. Как мы видим, они здесь находятся вместе только в силу условного расположения в секторах определенным образом сконструированной фигуры.

Но это — только при первом рассмотрении. Существуют причины, в силу которых в европейском музыкальном искусстве возникла такая система к о о р д и н а ц и и различных по своему существу категорий. В чем заключаются эти причины? Они заключались в потребностях развивающегося европейского искусства. Эта система координаций вызвана к жизни необходимостью вовлекать в круг

одного музыкального произведения свободу модуляции в той музыкальной системе, становление которой было определено 12-звучным кругом мышления — созревaniem в качестве звукового к о м п л е к с а именно двенадцатизвуковой тональной системы. Существо этой координации заключается не в том, что именно каждый последующий тринадцатый звук приравнен исходному, а в том, что данная условная система координаций вмещает в себе все б е с к о н е ч н о е разнообразие музыкальных звуков. Мы при этом говорим не об акустической высоте этих звуков (нас не интересуют акустически полноценные звуки), а именно — о музыкальных звуках, связанных квинтовыми соотношениями, вне зависимости от их действительной высоты, мысля их возникновение по квинтам вверх и вниз от исходной точки в виде бесконечной квинтовой цепи, накапливающей от одного знака повышения и понижения (диеза или бемоля) до  $n$  знаков, причем это  $n$  может быть сколь угодно большим. В искусстве человеческое мышление даже на нашей высокой ступени развития не пользуется в о в с е й с у м м е у п о т р е б л я е м ы х з в у к о в очень отдаленными от исходного центра, обходясь лишь центральной зоной, не углубляясь в области, где возникают хотя бы тройные знаки понижения и повышения. Но это в принципе не меняет дела: в 12-ступенной темперации потенциально содержатся в с е звуки бесконечной квинтовой цепи, причем вся эта бесконечность (!) р а з м е щ е н а между 12-ю секторами и с к у с с т в е н н о созданной системы координаций. Таким образом, каждый звук нашей темперации потенциально содержит в качестве основного звук, наименее удаленный от центрального «с», и каждый последующий звук, находящийся на тринадцатом звене бесконечной квинтовой цепи в обе стороны. Любая пьеса не теряет своего музыкального смысла при любой транспозиции (приобретая лишь окраску иной тональности) и при настройке исходного в акустике «а» на любое количество колебаний. Это я говорю для того, чтобы подчеркнуть, что я в данном своем рассуждении совершенно исключаю акустический фактор.

Может ли быть создана иная система координаций для размещения этой бесконечности, т.-е. всех звуков бесконечной квинтовой цепи?

Обратимся опять к современной системе координаций в бесконечной квинтовой цепи.

Нет ли в существе этой темперации сходства с существом тех причин, которые вызывали к жизни более узкие системы темперации — яванскую и сиамскую — пяти- и семизвучные.

Рассмотрев в первой работе 12-ступенную шкалу современной темперации, мы установили, что она не мешает композитору мыслить в н е темперации, что она является компромиссным — лишь внешним — выравниванием интервалов для особых художественных целей повышения уровня выразительных средств, вовлекаемых в ткань музыкального произведения путем модуляции. Историческим фактом (которому мы также дали полное объяснение еще в «Основах гармонического языка») является отсутствие отдаленных модуляций в сочинениях, писавшихся до баховской реформы клавира. Полная свобода взаимозаменяемости «энгармонических» звуков обеспечила полную свободу модуляции; стало возможным исполнять на одном и том же инструменте хотя бы гамму *E-dur* и *f-moll*, что раньше было недоступно, ибо при верной настройке *cis* фальшивил *des*—и обратно. Разницу между такими звуками развертали на 12 звеньев квинтовой цепи и получили приблизительные акустические, но относительно удовлетворительные высоты, коими можно пользоваться в художественных целях, — причем достигим любой звук бесконечной квинтовой цепи в реальном приблизительном звучании, достаточно верном для современных художественных целей.

Следовательно, мы должны обратить самое пристальное внимание на то явление, которое известно под именем энгармонизма двух разных музыкальных звуков. В чем его сущность? Прежде всего, укажем, что вне бесконечной квинтовой цепи оно н е с у щ е с т в у е т. Действительно, устанавливая понятие тональной с и с т е м ы, мы выяснили, что она представляет собою во всех стадиях своего развития (5, 7, 12, 17, 22-звучной) прежде всего определенным образом организованный отрезок цепи чистых квинт. В ходе развития мирового музыкального искусства может подвергнуться равномерной темперации не какой-либо случайный отрезок цепи квинт, а лишь организованный музыкальным мышлением в с и с т е м у тонально-ладовых координаций, вбирающую в себя (н а д а н н о м у р о в н е м у-

зыкального развития) все многообразие тонально-ладовых средств музыкального выражения. Темперация такой системы может произойти только в том случае, если данная система на данном уровне ее развития представляется массовому сознанию «потолком» средств музыкального выражения. В музыкальном произведении, создаваемом на основе данной системы, отражается для композитора весь строй средств музыкального выражения, весь их микрокосм. Легко представить себе, что при условии «потолка» для музыканта в охваченной им координации квинтовых тонов (пусть пяти—пусть 22-звучной) каждая квинтовая точка, возникающая в его сознании при условии ее выхода за пределы, охваченные его мышлением, — без остатка поглощается наличествующей в его сознании какой-то точкой системы. Для нас в гамме *C-dur* существует звук *h*, для пентатониста он не существует (существуя в действительности). Это происходит потому, что этот звук *h* еще поглощен той шкалой, в которой мыслит пентатонист, этот звук не нужен ему. И это будет для пентатониста законом. Недаром же Фетис рассказывает следующий забавный для европейского читателя случай. Во время всемирной выставки в Лондоне в 1851 году Фетис посетил приехавшую туда семью китайских музыкантов, которые пели и играли на инструментах массу пьес, основанных на пятитоновом звукоряде. Вопросы Фетиса, обращенного к начальнику музыкантов, не знает ли он какой-нибудь пьесы, в которой бы встречались тоны, пропущенные в исполненных до того пьесах, начальник никак не мог понять. Тогда Фетис пропел мажорную и минорную гаммы европейской музыки, и это вызвало громкий смех китайских музыкантов.

Таким образом, при фиксации музыкального мышления в пределах какой-либо «всеобъемлющей» для данного уровня мышления системы, каждый музыкальный звук, находящийся на 1, 2, 3 и т. д. квинтовых шага от звучащих в его сознании, не существует для него, поглощен без остатка той системой, которая организует его мышление (вернее — тем отрезком системы).

Так же как для упомянутого китайца его пентатоника протяженностью от *f* до *a* поглощает все потусторонние звуки, так и для сознания музыканта, мыслящего в системе «*C*» протяженностью от «*des*» до «*fis*» — его системой поглощаются без остатка все «потусторонние» звуки, — *eis*, *ges* и т. д.

Этот феномен мышления и вызывает к жизни то явление, которое известно под названием энгармонизма. Последний является внешним оформлением процесса поглощения звука, «потустороннего» по отношению к данной системе тонального мышления, ближайшим к нему по высоте звуком данной системы.

Система энгармонизма универсальна, ибо в каждом звуке темперированной шкалы заключен основной звук со всеми его энгармоническими «заместителями». Наше музыкальное мышление настолько все же ограничено в своих возможностях, что в каждом основном звуке мы мыслим, кроме основного, только, в самом лучшем случае, по одному заместителю с диезной и бемольной стороны.

Музыкально, т.-е. функционально, музыкальный звук и его энгармонические «заместители» представляют абсолютно различные категории, но их внешнее выражение для данной системы настройки совпадает. Если же кто-либо из нас, в силу бедности своего музыкального мышления, в каждом звуке темперированной шкалы мыслит только один из них, основной, — то звуком, скажем, *des* мы «свободно» будем заменять звук *cis*, не понимая принципиальной разницы между ними, — и для нас такая замена будет в принципе безразличной. По существу же, такая замена будет подчас амузыкальна, а при безразличии к этому вопросу — беспринципна.

Такое пренебрежение к «орфографии» мы и встречаем как раз у тех композиторов, которые считают, что наша система в сущности своей состоит из 12-ти равновеликих «полутонов».

Таким образом, если мышление не способно при любых условиях проникнуть за пределы 12-звуковой квинтовой цепи (пресловутый квинтовый круг — для многих заколдованный), то его носитель будет считать энгармонические звуки принципиально взаимозаменяемыми при всех условиях и будет категорически убежден в том, что его 12-ступенная равномерная темперация представляет собою некий «синтез», т.-е. абсолют. «Удобство» орфографического «начертания» является единственным регулятором такого, с позволения сказать, мышления. Этот

синтез будто бы прогрессивно исторически примиряет противоречия между антагонистическими воззрениями на величину диатонических и хроматических полутонов, и будто бы он «органичен» в своей внутренней сущности, которая-де является одновременно и внешним выражением равномерной темперации. В нашей стране апологетом этих воззрений является ленинградский теоретик проф. Ю. Тюлин, выступивший с этими регрессивными западнически-формалистическими утверждениями в своем «Учении о гармонии».

Итак, система мышления определяет систему темперации, реализация феномена энгармонического звукопоглощения определяет собою те акустические величины, в которых реализуется данная темперация. Главным стимулом, вызывающим к жизни данную темперацию, является консервация мышления на уровне данной стадии развития тональной системы и потребности при данном уровне ввести в орбиту художественного взаимодействия всю бесконечную область звуков, существующих в пределах бесконечной квинтовой цепи. Акустические величины интервалов при равномерной темперации не являются основным фактором; они зависят только от потребностей мышления и, невзирая на свою «фальшивость» для чьего-нибудь уха, являются вполне закономерными и обязательными для данной системы, ПОДЧИНЯЯСЬ вне своей могущей возникнуть «диссонантности» ЛЮБЫМ акустическим членениям октавы. Основа — система, ее «диапазон». Акустические величины приемлемы любые, если октава делится на число равных друг другу интервалов, равное числу звуков системы.

Закономерности, устанавливаемые для 12-ступенной темперации с ее весьма нам знакомой приведенной выше системой энгармонизмов, распространяются без исключения на все «этапные» стадии развития тональной системы и на все виды равномерной темперации, могущие быть выработанными человечеством в процессе творческой музыкальной практики.

Морфологические законы, т.-е. законы развития музыкальной формы, на любой слишком долгой консервации этапно-стадиального развития системы неминуемо должны привести к процессу темперации. Раздвоение ядра тональной системы вызывает уже на самых ранних стадиях развития тональной системы модуляции в доминанту. Легко себе представить, что пентатонная мелодия, будучи перенесена на квинту вверх, требует шестого звука (вместо, например, звукоряда *c-d-f-g-a* будет звукоряд *g-a-c-d-e*). Такие модуляции уже требуют освоения принципа октавности. Если только представить себе, что существует система настройки чистой пентатоники в сугубо закрепленном виде (например, в виде связки трубок, каждая из коих издает только один звук), то легко представить себе и непреодолимые затруднения музыканта при модуляции. Нужного звука «*e*» во всей этой шкале нет. Тут уже и начинается тот процесс, который (продолжаясь, быть может, столетиями) — приведет к равномерной темперации. (Ведь и в Европе процесс начался с того же, с поисков способа нахождения звуков, нужных при модуляции, — процесс в принципе тот же, но масштабы его иные). В начале этого процесса (пентатонного) скорее всего подыскивалась промежуточная высота для звуков «*f*» и «*e*» (названия звуков всюду условны и символически обозначают ступени бесписьменной пентатонной ладово-динамической формулы). Поскольку музицирование, развиваясь, заставляло музыкантов наталкиваться на все новые и новые недостатки нужных звуков, — приходилось прибегать все к новым и новым настройкам. Введение этих новых «диссонантных» интервалов от поколения к поколению соответствующим образом обрабатывало и воспитывало слух, так что они понемногу не стали казаться «ужасными».

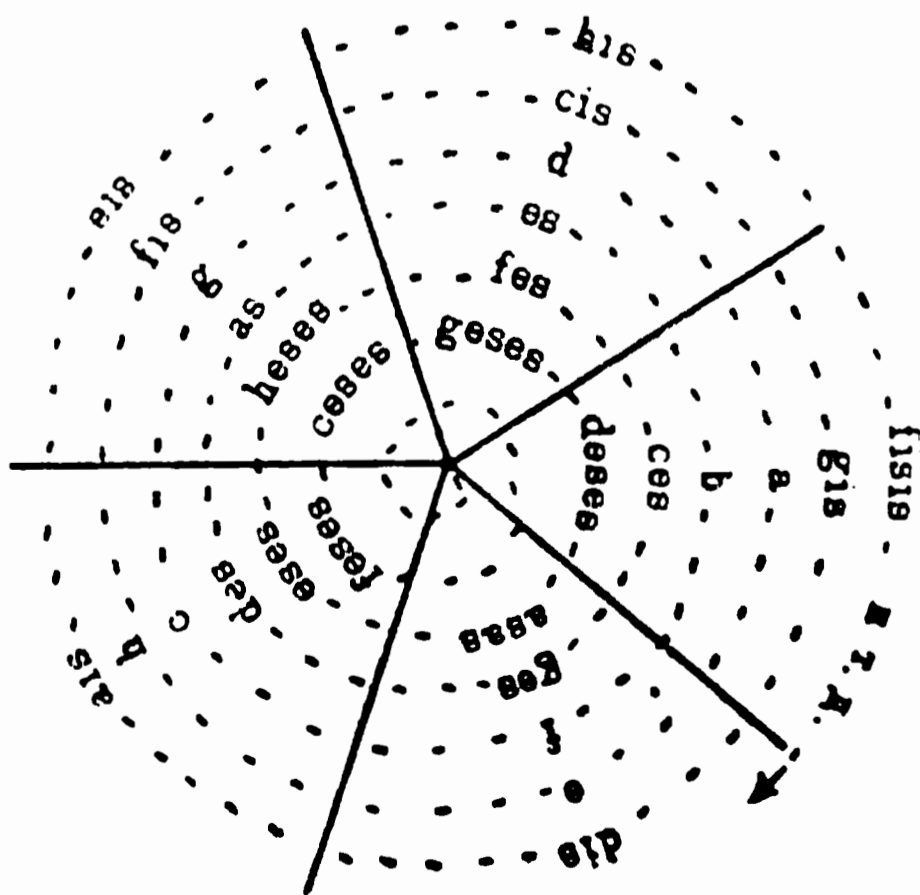
Таким образом, если, например, музыкант данного народа овладеет только семизвучным кругом мышления, то всякий восьмой звук, выпадающий из системы мышления, т.-е. выходящий за пределы 7-звучного отрезка квинтовой цепи, должен для него принципиально явиться энгармоническим одному из звуков его системы. Поскольку ходом развития практического музицирования музыкант подводится к факту существования «запредельных» системе звуков, постольку энгармоничность этих звуков заявляет свои права, и факт равномерной темперации будет только нуждаться во времени и технике для своего осуществления. То же происходит и на пентатонной, и на 7-звучной, и на 12-звучной, и на 17-звучной, и на 22-звучной стадии развития музыкального мышления.

Таким образом, никакая равномерная температура не может в принципе затормозить дальнейшего развития средств музыкального выражения: они могут выражаться в музыкальном мышлении под ее покровом. «Могут» — говорю я. Так обстоит дело, если нет письменности, эти возможности тогда не имеют базы для превращения в действительность. При наличии письменности каждое проникновение гениальных людей в «потусистые» области фиксируется в документе творчества и оплодотворяет мышление поколений. При отсутствии письменности эти догадки остаются при том, кто проник в эти более отдаленные области, и умирают вместе с ним. Таким образом, при отсутствии письменности равномерная температура, исходящая из потребностей развития искусства, превращается в его тормоз. Действительно, при отсутствии равномерной температуры возможно добавление «недостающих» полутонов к пентатонике. Если же пентатоника темперирована, то эти полутоны реально появиться не могут: им просто некуда было бы здесь деваться, для них нет места. Такова противоречивость явления равномерной температуры: зарождаясь в недрах прогрессивных тенденций развития искусства, превращаться в его тормоз.

Бесписьменность — бич развития, — сказали мы. Следует сделать необходимое замечание: неправильная письменность, т.-е. пренебрежение к орфографии, в музыке равносильно в смысле возможностей дальнейшего развития — отсутствию письменности. Ростки нового, накапливавшиеся в фактуре произведений поздних романтиков и тонально мыслящих композиторов последнего времени, считаются бескультурьем атональности и прочих разновидностей формализма. Тем не менее, эти ростки нового, накапливаясь в течение последнего столетия, завоевали уже новые расширенные пределы квинтово-интонационных координаций, — единовременно, как нечто целое, вводимых в действие. Пяти- и семиступенным температурам этого не дано. Поскольку не меняются общие культурные условия — они развиваться не могут.

Итак, и пятиступенная, и европейская 12-ступенная темперация осуществляются путем применения так называемого энгармонического ключа. Энгармоническим ключом я называю такое звено квинтовой цепи, которое находится при  $n$ -звучной темперации (вернее — системе) на расстоянии  $n$  квинтовых шагов (эн + первый звук) от каждого основного звука системы, подвергающейся темперации, и приравняется по реальному акустическому звучанию этому основному звуку. Легко отыскать энгармонический ключ в каждой системе темперации. В нашей системе он находится на каждом тринадцатом звене бесконечной квинтовой цепи. В пятиступенной темперации он будет находиться на каждом шестом звене этой цепи, в семиступенной — на восьмом, в семнадцатиступенной — на восемнадцатом (что бесспорно уже подтверждено — см. «Основы» — стр. 735 и сл.).

Пятиступенный круг мышления при своей консервации, таким образом, стремится к следующей универсализации функциональных значений музыкальных звуков (см. приводимый чертеж № 13).



### Чертёж № 13

Из рассмотрения этого круга мышления с его пятью секторами мы убеждаемся в том, что каждый звук заменяется свободно в нем своим энгармонизмом — в данном случае диатоническим полутон.

Такова природа каждой — в том числе и пятиступенной — равномерной темперации. Ее природу мы вскрываем на основе установления стадияльного развития тональной системы, где пентатоника является первым «микрокосмическим» звеном. Мы прибегли к опосредствованию сущности пятиступенной темперации путем вскрытия сущности 12-ступенной темперации, являющейся своеобразным приемом универсализации 12-звучной тональной системы. При этом мы спроецировали закономерности, установленные для этой (более высокой) стадии развития системы — на более низкую стадию, применив здесь вторично своего рода научную ретроспекцию (таким же образом мы проецируем ее в перспективе — и на более высокие стадии). Пятиступенная темперация подобно тому, как и 12-ступенная, представляет собою не конечный этап деления октавы. Но для пентатониста (как и для многих из нас 12-ступенная) — его пятиступенная темперация представляет собою абсолют. Каждая темперация — в широком понимании — представляет собою частный случай деления октавы.

С чисто внешней стороны — акустически — пятиступенная темперация представляет собою механическое деление октавы на пять равных друг другу интервалов, где минимальным расстоянием между двумя звуками шкалы будет 240 центов. Поскольку энгармоническим ключом в данной системе является диатонический полутон, постольку расстояние, подлежащее разверстке на пять звеньев квинтовой цепи, равно 90 центам. Следовательно, на каждое звено квинтовой цепи надо прибавить по 18 центов (идя в сторону кварт, надо отнимать по 18 центов).

Таким образом, любой участок цепи квинт делается объектом следующей операции:

Название звука.	<i>ges</i>	<i>des</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i> . . .
Подлинное значение:	588	90	792	294	996	498	0	702	204	906	408	1110
Разверстка «коммы».	108	— 90	— 72	— 54	— 36	— 18	0	+ 18	+ 36	+ 54	+ 72	+ 90
Получаемое значение:	480	0	720	240	960	480	0	720	240	960	480	1200 (0)

Так получается равномерно темперированный звукоряд, в котором каждый звук несет теоретически бесконечное количество музыкальных звуков, как это видно и из рассмотрения пятисекторной координации, положенной мышлением в основу этой темперации.

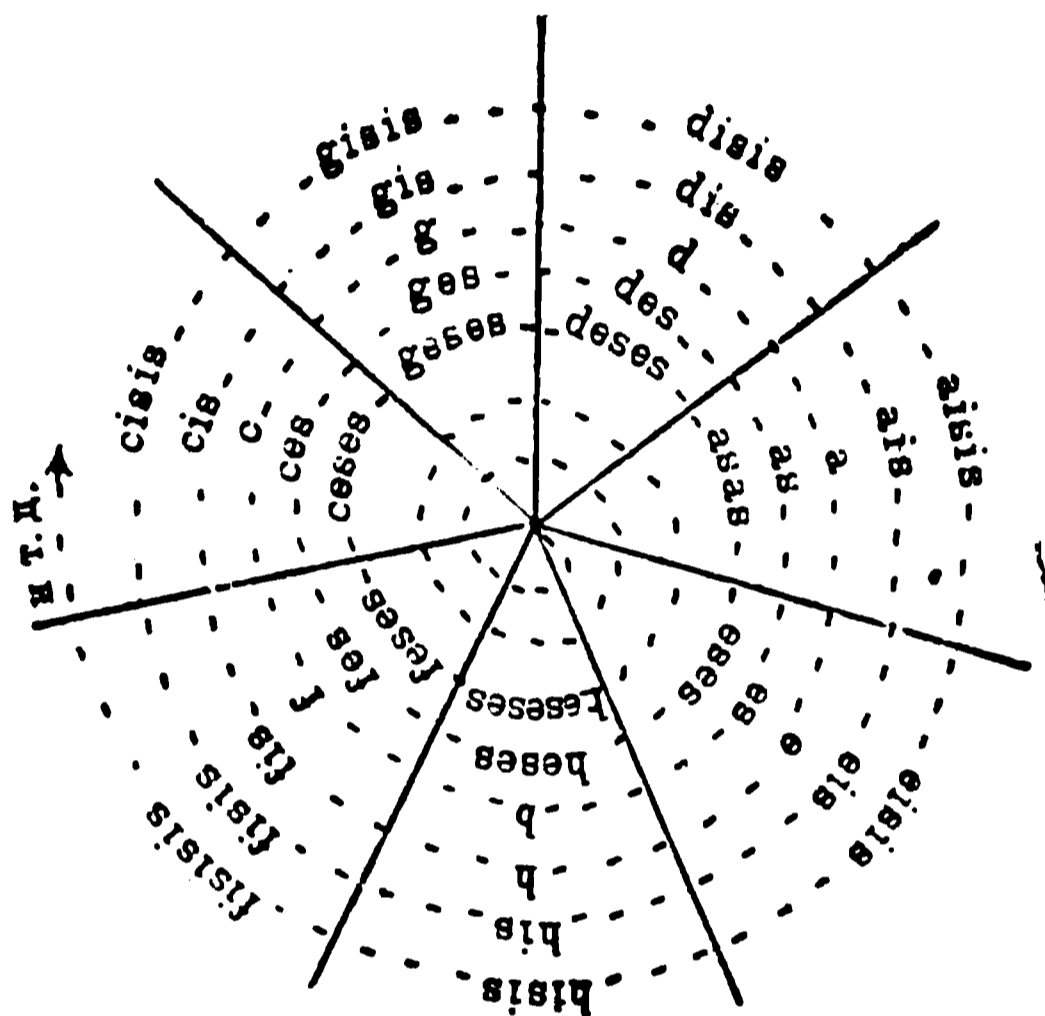
Для понимания музыкальной связи между различными стадиями развития музыкальной культуры значение нахождения музыкального смысла пятиступенной темперации исключительно велико. В ней находит свое подтверждение и концепция тонкого интонирования — выделения каждым основным звуком в процессе музицирования — тонкого гибрида, в виде диатонического полутона. В 12-звучной системе (не темперации, а именно системе) ясно очерчены пять ячеек, развившихся из пяти звуков пентатоники, что мы почувствовали, применив в специальной главе впервые философский ретроспективный метод рассмотрения системы. Таким образом, мы можем теперь представить каждый образец нашей музыки в пентатонном звучании. Более того, настроив пятиступенный равномерно темперированный звукоряд, мы можем такой образец исполнять на данной настройке, причем пентатонист с Явы услышит эту музыку со всем ее содержанием, усвоит ее. Вопрос, конечно, заключается не в этом, а в том, что данная концепция создает почву для плодотворной работы по мелодическому и гармоническому обогащению пентатонной музыки, не изменяя ее характера и художественного содержания. Опыт рассмотрения именно этой стороны вопроса мы делаем в главе 24.

Семизвучный круг мышления заключается в следующей системе координаций (см. чертеж № 14). Как мы видим, энгармонический ключ находится здесь на восьмом звуке квинтовой цепи. Это означает, что для «семизвучника» в каждом звуке его темперации заключается любой «альтерированный» звук. Таким образом, «перевод» европейской музыки на язык семиступенной темперации чрезвычайно прост: надо представить себе любую музыку, написанную нашим композитором, без всяких знаков альтерации и исполнять ее на семиступенном равномерно-темпера-

рованном инструменте. В музыкальном мышлении, которое постигает квинтовые координации тонов только в пределах семизвучия, создаются представления о свободной «принципиальной» взаимозаменяемости «альтерированных» звуков. Для таких музыкантов семизвучный мажор является ладом, «вбирающим» в себя все ладовые особенности иных ладовых прототипов. Это особенно характерно для немецкой музыкальной теории XIX века.

Я только в методических целях привел способ акустического расчета 5-ступенной темперации. Для 7-ступенной не буду делать этого, тем более, что такие расчеты для всех видов темперации сделаны в «Основах».

Укажу лишь, что при таких расчетах надо сравнить акустические величины двух любых звуков данного энгармонического ключа и, вычтя меньшую величину из большей, разверстать на количество квинт темперации. При этом, если, как это мы имеем в 12-ступенной темперации, дизное значение будущего энгармонизма выше данного звука (в 12-ступенной темперации  $c=0$ ,  $his=24$ ), то на разверсточную долю (в данном случае  $24 : 12 = 2$ ) суживается квинта темперации, в противном случае квинта расширяется.



Чертеж № 14

И в 5-, и в 7-, и в 12-, и в 17-ступенной темперации, повторяю, важен принцип, в силу которого происходит вычленение данной стадии развития системы. Отнюдь никакого значения не имеют те акустические величины любых интервалов темперации, которые она приобретает в процессе своего осуществления, что показали целым народам первые три из указанных темпераций, а также 23-ступенная темперация китайского шенг' а, о которой я говорю в конце книги (гл. 39), как о весьма своеобразной форме музыкального мышления, действительно существующей на земном шаре. Речь идет о тех явлениях, которые могут и должны существовать (и в огромном % существуют) на земном шаре, как продукт непосредственной творческой практики. Поэтому спамцы и яванцы мирятся с акустическими величинами интервалов своей темперации, к величайшему изумлению европейцев, потому европейцы мирятся со своей темперацией к величайшему удивлению индусов, потому жизненна 17-ступенная темперация, которая должна возникнуть в середине четвертого цикла развития мирового музыкального искусства. Так как я отношу вопросы 4-го цикла развития в конец книги, то здесь я не даю сектора деления энгармоник 17-ступенного круга мышления.

Имеет смысл только описать те интервалы, с которыми мы имеем дело в 7-ступенной темперации. Секунда такой гаммы равна 171 центу, т.-е. на 30 ц. более узка, нежели европейская. Терция только одна — 343 ц., почти точно нейтральная терция, таким образом, здесь нет ни мажора, ни минора в обычном понимании слова. Кварта расширена на 16 ц., а квинта сужена на 16 ц., что на ухо европейца невообразимо фальшиво. Кроме того — секста 857 ц. и септима — 1029 ц.

В связи со вскрытием существа равномерных температур (в музыке яванцев и сиамцев 5-ступенная система «салендро», в музыке сиамцев 7-ступенная система «пелог») нелишне будет обратить внимание на следующие закономерности чисто акустического порядка, которые так или иначе отмечаются в истории различных пентатонных культур и постоянно являются источником путаницы в представлениях даже наиболее знающих и добросовестных ученых.

Все допентатонные формации, поскольку они относятся ко второму циклу развития музыки, т.-е. к тому ее состоянию, которое является результатом развития после появления квартового единства тонов, могут развиваться только на основе проявления абсолютно чистого интонирования кварт, квинт и больших секунд. Это ведь является основой самого развития тональной системы. Так и должно обстоять дело до появления первых попыток закрепления интонаций на инструменте, вокальные же интонации и при этом должны остаться чистыми. Я говорю здесь о тех первых попытках, которые все же (и это надо твердо помнить) возможны, если в них применяется в каком бы то ни было виде принцип деления, т.-е. только на относительно высоких ступенях развития.

Действительно, все исследования температур упускают из виду очень существенное обстоятельство — применение действия деления возможно лишь на относительно высокой ступени развития, ибо история развития математических представлений с неоспоримостью устанавливает именно такой ход развития, при котором ранее других появляется действие сложения (при этом долго не выходящее из стадии вещественного счета, а в самой ранней стадии появления тенденций сложения — даже не возникает представления о целом, как о сумме единиц).

Когда мы сталкиваемся с первыми попытками постройки инструмента, надо судить о них с точки зрения тех музыкальных представлений, а также с точки зрения того уровня развития мышления, которым может обладать автор этого инструмента (не говоря об огромной изобретательской работе, которая должна сопровождать первые попытки закрепления живого интонирования). После того, как изобретен тот или иной способ звуковоспроизведения, происходит следующий процесс. (Будем исходить от способа извлечения звука из закрепленной струны). Прежде всего, обращается внимание на возможность закрепления основных интервалов. Здесь развитие начнется с того же, с чего оно началось во втором цикле — с интервала кварты. Оговоримся, что возможности изобретения инструментов существуют и в первом цикле развития, но инструменты тогда представляют либо однозвучные окарины, свистки и т. п., либо же простые звуковые раздражители из акустически полноценных звуков, не имеющих подлинно-музыкального смысла и звукоряды которых не имеют потенции развития.

Каким же образом может быть закреплена эта кварта, точнее — руководясь каким принципом может первобытный человек прийти к идее воспроизведения подслушанной им интонации, вошедшей при этом накрепко в его музыкальное достояние? Он может при этом руководиться только низшим, как это доказано, методом оценки получаемых им результатов, а именно установлением простейшего сходства и различия интервалов. Мы часто замечаем у людей с недостаточно развитой координацией своих интонационно-голосовых возможностей, с одной стороны, а с другой — умения различать у другого точность интонации, — прелюбопытное явление. Певец интонирует сам точно, но не способен определить у другого певца чистоту интонации. Наблюдаются и другие случаи: при неспособности чисто интонировать человек прекрасно различает у другого нечистоту интонирования. Это происходит даже в современности с ее высоким уровнем развития. Что же говорить о дикарях? Ясно, что чистота той же кварты на старейших инструментах с закрепленной интонацией не будет всегда идеальной, что никак не может опорочить нашего представления о чистоте вокального интонирования, утраченного в веках и тысячелетиях.

Однако, в некоторых культурах в результате многотрудной и продолжительной работы наконец должны были появиться инструменты с чисто настроенными квартами. Здесь либо одна кварта, либо должны быть две кварты, соединенные одним звуком, как два пустых остова, либо же более поздние инструменты, где по отношению к нижнему звуку закреплены вверх кварта и квинта (это еще в более поздних инструментах приводит к появлению октавы вверх и к получению остова из

двух кварт, соединенных так называемым «разделительным» способом). Все это делается и может делаться еще до возникновения представлений о существовании действия деления.

Но в развитии вокальной музыкальной культуры дело доходит до пентатоники. Появляются попытки закрепления секунд. Если одновременно с тем появятся первичные представления о действии деления, то ранее всего, по законам развития этих представлений, возникают дроби половины. Итак, здесь возможно механическое деление расстояния на грифе пополам, — в силу чего внутри поделенной таким образом кварты возникают интервалы, лишь приблизительно воспроизводящие б. секунду и м. терцию, ибо «секунда» будет при этом равна 231 центу, а «терция» 267 центам. Итак, наличие таких делений в материальной культуре древности неоспоримо должно наблюдаться исследователями, и это показывает только п е р в о н а ч а л ь н ы е попытки применения действия деления к закреплению интервалов, не представляющие никакого принципиального явления и свидетельствующие только о еще неразвитой способности воспроизводства слышимого и осуществляемого в вокальной практике настоящего чистого интонирования. Здесь я должен предостеречь от тенденций фетишизировать эти явления, которые могут дать «основание» утверждать, что, мол, в основе пентатоники, в ее первоначальной природе находится некое принципиальное различие от интервалов обычной диатонической гаммы. Это способно увести исследование в сторону, закладывая непроходимую стену непонимания логики и истории развития между пентатоникой и дальнейшими ладовыми формациями, в которые она развивается. Спорю, однако, нет: эти деления, которые могут встретиться даже в простом квартовом инструменте (из стремления воспроизвести трихорд, который имеет самостоятельное значение, как простейшее объединение форм интервального приближения и удаления) — различаются от «пифагорейского» оформления пентатоники, от того, которое она имеет в системе «салендро», в системе европейской темперации. В основе всех этих делений лежит то, которое в вокальной практике является идеальным с точки зрения развития интонирования. Но и в последнем на основе законов вариантности интервалов лежит колоссальная несовпадаемость акустических значений издаваемых звуков. Однако, было бы смешно заниматься изучением всех таких отклонений, дабы из них вывести подобие закономерности в виде догмы, вместо того, чтобы, познав закон, понимать на его основе все многообразие отклонений в музыкальной практике, причем некоторые из них могут быть типичны. Например, типично именно отмеченное «метрическое» деление грифа, но, говоря о нем, надо все же понимать, когда, как, почему и при каких обстоятельствах оно возникает и что оно означает п р и н ц и п и а л ь н о. Подчеркиваю еще раз, это — только мало определенный и еще робкий шаг в вопросах звуковоспроизведения, причем то различие, которое мы ощущаем в связи с развитым слухом, и з м е р я е м в связи с развитой техникой, — это различие в «надквинтовых» интервалах могло и должно было считаться для дикаря н е с у щ е с т в е н н ы м, н е о щ у т и м ы м в связи с его грубым слухом, отсутствием техники, — оно просто им не замечалось и являлось приемлемым. Вокальное интонирование шло своим путем, отсутствие же развитых координаций между различными способами воспроизведения, о коих я говорил выше, и явилось причиной бытования таких инструментов, несомненно вытесняемых по мере развития этих координаций и усовершенствования звуковоспроизведения. Внешнее выражение процесса ни в коем случае нельзя отождествлять с его сущностью, видеть «истoki пентатоники» в первых робких попытках закрепления первичного интонирования.

И вот далее идут инструменты, в которых интонации пентатонного лада более или менее чисты и варируют в пределах закономерностей, обусловливаемых отклонениями интервалов от действительных величин в живом исполнении (о вариантности интервалов см. в главе 32 на стр. 258—259).

Имеется еще очень любопытная стадия перед появлением пентатоники равномерно темперированной, отмечаемая в тех культурах, которые накрепко замкнуты на пентатонном уровне музыкального мышления: это — различнейшие деформации интервального состава, отражающие поиски этой равномерной темперации, которая, ведь, как я уже говорил, является результатом длительнейшего процесса практического развития музыки и поисков возможности повторения мелодий на разных

ступенях лада. Общий музыкальный признак таких разнообразных звукорядов таков: пять звуков при отсутствии полутонов. Величина интервалов допускается самая, неопределенная, но границы изменениям ставятся существом процесса: колебания существуют от действительной величины до величины этих интервалов в равномерной темперации. Результатом этих процессов и является последняя из них, кое-где наблюдающаяся равномерная темперация, существо которой нам уже известно.

Концепция неполнородных ладов проливает свет на одно серьезное обстоятельство, вносящее некоторую сумятицу в представления о пентатонике, как о стадии в развитии музыкальной культуры. В концепции развития системы по кругам мы исходим из мирового музыкального процесса; по отношению к нему пентатоника является, несомненно, пройденной стадией развития, ибо самая тональная система пентатонна, — она разделяется по линиям отталкивания на пять ячеек (см. стр. 141). Ведь вся реформа Гвидо направлена на внедрение в представления музыкантов — шестого звука, а именно полутона, и притом уже не в качестве механического соседства двух грубо интонирующих сфер, но в качестве интонации, как таковой. Это, равно как и тот восторг современников, который они испытывали перед «рукой» Гвидо, показывает, что дело шло именно о преодолении пентатонного уровня развития музыки. Действительно, пентатоника, с той формально-логической стороны, которая играет главную внешнюю роль в отношении учета особенностей ладов — со стороны количества входящих в состав лада звуков, — итак, пентатоника стоит на последней грани возможности свободно обходиться средствами простейшего счета. Переход на суставы пальцев, молниеносный перенос пяти звуковых координаций к двадцати — означал громадную культурно-музыкальную революцию.

Так обстоит вопрос с мировой музыкальной культурой. Однако, в ее местно-национальных ответвлениях вопрос может стоять — и часто стоит — иначе. Развитие от неполнородного пентатонного лада может приводить к появлению неполнородного семизвучного лада, но ведь в таком ладе при наличии одной либо двух ув.секунд всегда пропущена одна или две ладовых ячейки, — таковы, например, оба еврейские лада, венгерский лад и все другие лады с упомянутыми интервалами. Но ведь поскольку в таких ладах представлены только четыре или три ладовых ячейки, — постольку их развитие, строго говоря, идет не от пентатоники, а от трех или двух квинтовых координаций (с обязательным тони́ко-доминантовым ядром). Таким образом, для этих культур (не мирового порядка) в силе остается то положение, что, хотя пентатоника, как таковая, является стадией развития музыки, но обязательной стадией в нем она отнюдь не является.

Проблема музыкального инструментария имеет в развитии пентатоники особое значение. То обстоятельство, что, при оперировании с пятью звуками, человек может иметь подспорье в виде счета, ограниченного пятью пальцами одной руки, обуславливает возможность развития лада до пентатоники без того, чтобы это развитие поддерживалось изобретением музыкального инструментария. Однако, отсутствие инструмента должно тормозить дальнейшее развитие музыки от пентатоники к более высоким ладовым формациям. Изобретение же инструмента возможно (и такие случаи преимущественны) еще и в допентатонной стадии развития музыки. Как бы то ни было — наличие пентатоники не обязательно должно быть связано с наличием инструментария, в силу незначительного количества приводимых в действие звуковых координаций. Однако, развитие в пределах пентатонной культуры, как таковой, интенсифицируется в связи с изобретением инструментов, и в них она находит опору для выявления всех своих потенций музыкального порядка.

## РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ И ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМАЦИЙ В ПЕНТАТОНИКЕ

Структура натуральной пентатоники не дает возможности образовать более одного большого и одного малого трезвучия. Зато может быть образовано большое количество чисто-квартовых созвучий, которые, как мы теперь можем видеть, для данного уровня мышления могут заменять вполне определенные, имеющие появиться трезвучия.

Когда же могут появляться в творческой практике такие трезвучия? Ведь мы знаем много пентатонных музыкальных культур, — например, татарскую, марийскую и др. А, между тем, квартовых гармоний там мы не знаем. Однако, нам известны квартово-секундные гармонии у черкесов и адыге, такие же гармонии в грузинской полифонии, гармонии из чистых кварт у японцев; есть также некоторые свидетельства исторические, музыкально-этнографические, о которых мы скажем ниже.

Развитие этого рода наступает тогда, когда данная музыкальная культура надолго задерживается на пентатонике (либо на промежуточных ладовых формациях между пентатоникой и семизвучным ладом). При этом отсутствие пятиступенной темперации является основным условием такого развития, ибо, как то явствует из содержания предыдущей главы, пятиступенная темперация тормозит в принципе всякий прогресс в музыкальной культуре.

При этой задержке ладовая сторона пентатоники не развивается вглубь, но зато пентатонная культура развивается вширь, приобретая четкую мелодическую структуру в песнях, обогащаясь в метроритмическом отношении (см. главу об обогащении пентатоники), развивая интонационную орнаментальность. Обычно пентатоника достаточно скоро развивалась далее в условиях европейской культуры, почему вырабатываемые ею особенности гармонического и полифонического порядка не оставили особых следов своего наличия. В горниле народного творчества часто вырабатываются первичные гармонические формации, но они легко исчезают при соприкосновении с более высоко развитой городской культурой. Тем не менее, существует очень много следов, которые дают при обобщении достаточно ясную картину этих сторон развития пентатонной музыки.

У японцев, по сообщению Лахмана, при игре на ротовом органе допускается совместное звучание нескольких тонов, причем они не образуют терцовых сочетаний, а те, которые при этом образуются, представляют отрезки квартовой цепи (числом одиннадцать). Раннее квинтовое многоголосие, наблюдения над народным музицированием в Европе, параллельные квинты в китайском многоголосии, квартовые гармонии в русской народной песне, квартово-секундные гармонии в музыке ряда народов Кавказа, амброзианская погребальная литания в Миланском соборе в XV веке, в которой было секундовое сложение, преобладание секунд в многоголосии Полинезии, некоторых негритянских племен, у жителей Адмиралтейских островов, — все эти «аномалии» являются проявлением общих закономерностей мирового музыкального искусства, отвечая определенной невысокой стадии развития ладовой стороны музыкального мышления. Такие факты не получили до сих пор правильного толкования в музыкальной науке.

Займемся сначала вопросом о том, какие гармонии свойственны пентатонике, беря пока не историю их выявления, а максимум технических возможностей. Дол-

жен отметить, что все без исключения случаи, зарегистрированные в практике народного и профессионального искусства на земном шаре, должны уложиться в рисуемую нами картину.

Не говоря о том, что самый звукоряд пентатоники не дает построить более двух трезвучий, один лишь закон постепенного — от круга к кругу — вызревания гармоний (в смысле совместного созвучания звуков — вернее, его выносимости для уха) — должен привести на ранних ступенях многоголосия к музыкальному движению в параллельных квинтах и квартах.

Действительно, таковы и с черпы в а ю щ и е возможности звуков первого круга развития во всех их сочетаниях, если не считать еще простейшего удвоения звука в октаву.

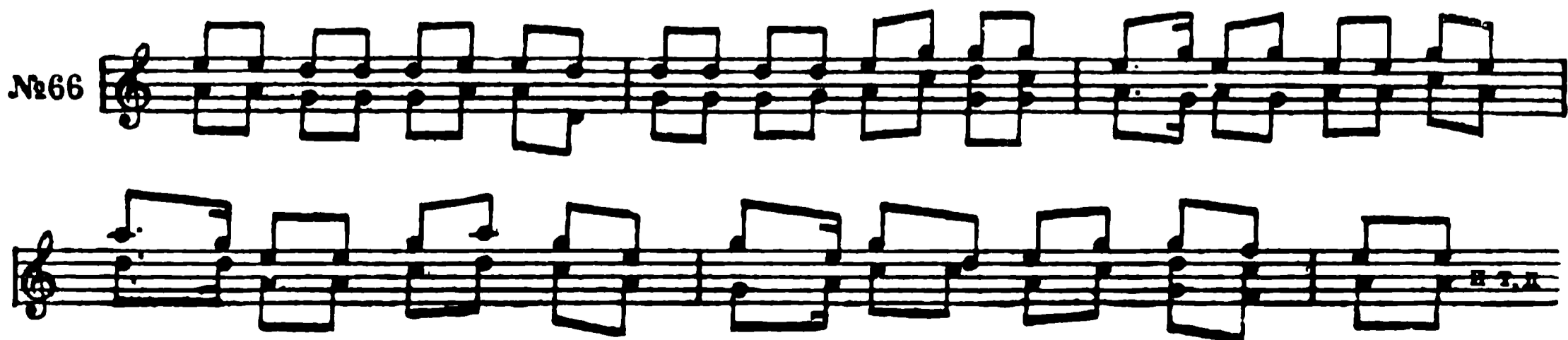
Я уже говорил о том, что проявления различных сторон музыкального языка не синхронны: появление совместных созвучаний музыкальных звуков происходит в истории каждого данного народа гораздо позже, чем появление мелодического развития. История музыки древней Греции являет в этом отношении, например, очень яркую картину: при системе достаточно развитых ладов гармония не пошла в своем развитии далее тех гармоний, которые могут возникнуть в первом круге. Греки признавали допустимыми только следующие гармонии: квинту, кварту, октаву, кварту через октаву (ундециму), квинту через октаву (дуодециму), двойную октаву.

Такие же воззрения на природу гармонии свойственны арабам в период высшего развития арабской музыкальной культуры и ... при наличии системы с третями тонов и семнадцатизвучным делением октавы.

Те же точно воззрения на природу гармонии мы находим и в раннем средневековье. Можно думать, что на выработку этих воззрений в какой-то мере влияли установки греческой теории, дошедшие до тех времен в ряде документов. Однако, не надо забывать, что «средневековье начало во всем с самого начала». Скорее всего, эти «правила» соответствовали осознанию закономерностей именно и только первого круга тональной системы.

Благодарное поле для наблюдений представляет народная музыкальная культура Татарской АССР, переживающая ныне пору своей молодости. Действительно, А.С. Ключарев и др. сообщают в предисловии к сборнику «Татарские народные песни», что «при наличии в древней Казани несомненного влияния ислама, жестоко и упорно преследовавшего музыкальное искусство, пению и музыке не могло быть места»... Говоря о последних столетиях, автор констатирует, что «и этот отрезок времени дает самую безотрадную картину развития музыкального искусства у татарского народа» (стр. 9). Он также констатирует отсутствие многоголосия в татарской народной музыке. При этом он дает сообщение, которое лишь подтверждает наше априорное положение о изначальном развитии многоголосия из простейших интервалов первого круга (здесь даже пока не знают кварты и квинты, а лишь еле-еле нащупывается октава): «При игре на гармонике исполнитель иногда сопровождает мелодию песни употреблением басовых ладов, но это на первый раз кажущееся гармоническое сопровождение никоим образом нельзя объяснить попыткой или тяготением татарского народа к гармоническому ощущению, — поэтому при употреблении басов на гармонике исполнитель, главным образом, удваивает в нижнем регистре мелодию песни в основных ее устоях» (там же, стр. 12).

Это — зачатки многоголосия — движение в октаву. Следующий момент — параллельное движение в кварту и квинту. Таково было когда-то в Европе многоголосие. Таково оно ныне в некоторых музыкальных культурах. В Китае с его пентатонной музыкой оно в ходу. Приведу пример (№ 66) из ц. с. Грубера.



О вызревании прежде всего явинтового интервала свидетельствует и строй такого древнего инструмента, как волынка, — ее протяжная квинта служит своего рода органичным пунктом в практике народной музыки.

Все приведенные факты должны дать понятие о том, что мы не должны подходить с современными мерками к пентатонной гармонии. Только тогда мы поймем закономерность существования указанных форм и их генетическую связь с современными формациями, если у в и д и м их как неизбежный этап в развитии музыки. Тогда мы поймем и те из этих формаций, которые во многих местах еще живут в нашу эпоху, как будто бы «противореча» «современной музыкальной системе». И в то же время эти гармонии являются, по существу своему, еще «п р е д п е н т а т о н н ы м и» формациями.

Действительно, гармонические возможности, полностью выявленные, у пентатоники несравненно шире, ибо она основана, как на крепчайшем фундаменте, на четырех звуках двух кругов развития. Однако, все эти потенции выявляются у пентатоники только в том случае, если на ней музыкальное мышление консервируется надолго без перехода к темперации, но и без выхода к более широким ладовым образованиям. В то же время, повторяю, эти ступени г а р м о н и ч е с к о г о развития проходят часто и те культуры, которые перешагнули через пентатонику и пошли дальше. Ибо гармоническое развитие отстает в своем частном ходе от мелодического развития системы, но на своем собственном пути проходит все полагающиеся ступени. При отсутствии письменности и при наплыве новых, более совершенных гармонических средств выражения (по отношению к пентатонным гармониям таковы терцовые) — устная традиция часто теряет следы таких промежуточных гармониеобразований.

Мы рассматриваем такие образования, «условно» «консервируя» мысленно пентатонику и «давая» ей развиваться. Вполне допустимый прием абстрагирования определенного явления. Но когда после этого мы перейдем к данным практики, они немедленно станут на свои места в историческом процессе, в теории и в той творческой практике, где они еще существуют, | причем они, наконец, обретут полную преемственную связь с современным состоянием этой стороны музыкальной культуры (да и с будущим ее состоянием).

Итак, во втором круге развития мы имеем уже четыре различных звука, представляющих собою в комплексе известную звуковысотную формулу (с вполне определенным динамическим содержанием). Звуки расположены, как следующее созвучие (см. пример № 67) или в квартовом расположении (пример № 68):

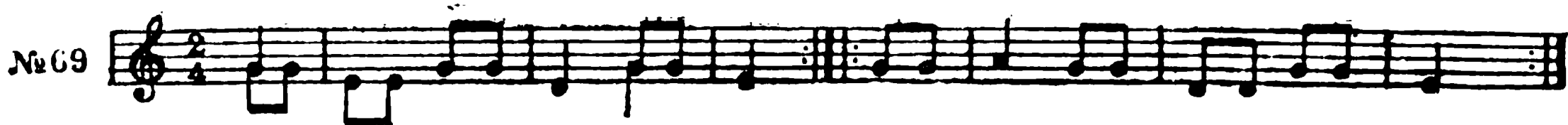


Законы поглощаемости более напряженных звуков при пентатонном уровне мышления вполне ясны из предыдущей главы. Для пентатониста эти звуки е щ е не существуют, но для нас они, существуя, ясны во всех своих связях с основной пентатонной шкалой.

Мы сейчас будем говорить о пентатонных гармониях. Возвращаясь же к квартово-секундным гармониям,<sup>1</sup> мы видим, что здесь еще нельзя построить ни одного трезвучия, ибо и всего-то есть в двух кругах развития один только интервал малой терции, притом же возникающий чисто «случайно». Хотя мы можем найти примеры того, как эта терция начинает играть роль как бы внутренней тонической опоры, но эти случаи относятся уже к творчеству в пределах более высоких освоенных звукорядов и ладов. Мы не будем «выводить» лад из такой песни, но будем знать, что здесь действовал избирательный закон, а использование именно этих и именно данного количества звуков является художественной прихотью автора, который мог бы, если бы это входило в его художественный замысел, — употребить любые звуки, вместо взятых в данном случае. Вот хороший пример такого использования этих звуков в русской песне<sup>1</sup> (см. пример № 69).

Добавление пятого звука пентатоники всегда создает возможность построения двух трезвучий. Это, однако, не означает, что эти трезвучия сразу могут войти в

<sup>1</sup> Учебник истории русской музыки, Музгиз, 1940, ч. 1, стр. 30.



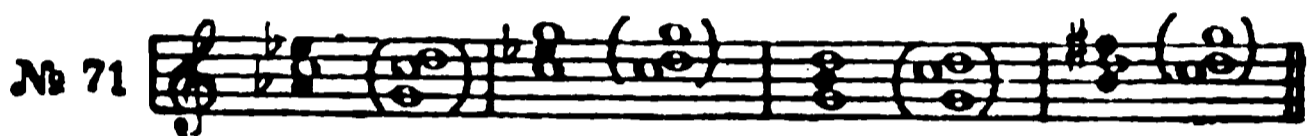
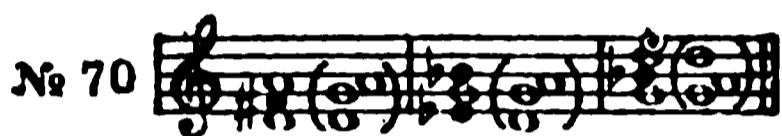
употребление. Наоборот, они часто входят в обиход только тогда, когда терцовые сочетания в связи с более широким развитием системы начнут входить в употребление. При этом в истории наиболее древними будут трезвучия основной пентатоники.

Итак, рассмотрим все позднейшие трезвучия системы и те «заменители», которыми они могут быть представлены в пентатонике.

Эти заменители будут в большинстве своем излагаться в квартово-секундном виде (или, что то же, — в виде двух кварт). При этом отметим, что в каждом из видов пентатоники будут встречаться некоторые частные отклонения от этой формы заменителей, вызванные неизменяемостью отдельных звуков. Так, звук *e* остается без изменения в мажорной пентатонике, в средне-мажорной он заменяется звуком *f* и т. п. С указанной оговоркой для рассмотрения вопроса о заменителях беру в основу средне-мажорную пентатонику как основной ее вид.

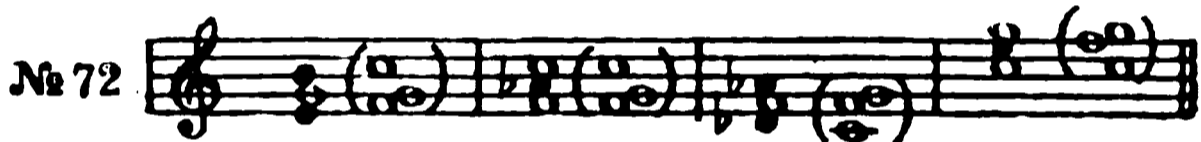
Квартаккордом *a-d-g* будут представлены в пентатонике 3 трезвучия системы (берем большие и малые). Это ясно из примера № 70.

Квартаккорд *d-g-c* представляет 4 трезвучия (пример № 71).



Такую же «емкость» имеет и квартаккорд *g-c-f* (пример № 72).

Самые трезвучия пентатоники обладают некоторой долей «универсальности», представляя не только самих себя, но и некоторые другие будущие трезвучия (пример № 73).



Таким образом, совершенно ясно, что простые квартаккорды генерируются в пределах пентатоники. По внешности здесь всего три квартаккорда, по будущему же функциональному значению их всего одиннадцать, т.-е. из этих эмбриональных форм разовьется в будущем одиннадцать гармоний. Двумя трезвучиями пентатоники представлено пять гармоний полной системы. Два из этих квартаккордов, представляющих восемь гармоний, развиваются в первых двух кругах.

Именно данной стадии развития присуще первичное полифоническое движение в параллельных квартах и квинтах, а также (более высокий вид) движение в квартах и секундах. Здесь следует обратить внимание на такие оставившие следы в истории формации, как «камбиаты», упомянутый контрапункт в секундах в Милане в XV веке. О том же говорят и постоянно регистрируемые у некоторых народов параллельные секунды в пении, которые в таких случаях представляют совершенно устойчивый прием, на взгляд исследователей. Но это отнюдь не «прием», а вершинная точка развития полифонии в данной стадии развития музыки, которая не может быть иной и которая не заставляла бы ученых облекать эти явления в туманные одежды гипотез, если бы они знали их существо. Итак, изучение образцов пентатонного многоголосия в тех культурах, где оно возникает (Китай, Индокитай, Татария в СССР и др.) должно показать так называемое многоголосие «ленточного типа», которое отнюдь не является, повторяю, удвоением основного голоса и должно противопоставляться более поздним и более совершенным его модусам. Дело в том, что сопровождение напева в параллельных квинтах с редкими октавами, например, в китайской музыке, это многоголосие обусловлено пределами взаимодействий относительно небольшого количества звуков в пентатонике и является первой ступенью многоголосия вообще, а не каким-либо особым его типом (подобно тому, как не существует пентатонного типа мышления, впоследствии разлагающегося, причем на его месте будто бы возникает новый тип мышления, а есть органическое развитие пентатоники к более высоким ладовым формациям).

В мировом музыкальном процессе, таким образом, параллельные кварты и квинты в органуме Гукбальда не являются «варварским изобретением», а представляют собою первую ступень в развитии мирового многоголосия, абсолютно естественно кладущую начало громадному многовековому предстоящему процессу развития полифонической стороны музыкального искусства. В мировом процессе введение шестого звука Гвидо Аретинским, обогащающее связи между звуками, подталкивающее вызревание «консонантности» терций, уже представляет дальнейший шаг вперед, приводящий еще при жизни Гвидо к запрещению быстро отживающего многоголосия (двуголосия!) из «параллелизмов».

Нет сомнения в том, что долгое развитие той или иной культуры в пределах пентатоники может привести и к появлению крайне ограниченного в своих возможностях многоголосия с применением противоположного движения, однако с минимальным участием терций, которых существует в пентатонике всего две.

Необходимо весьма критически отнестись к появляющимся в разных трудах, музыкально-исторических и фольклорных, предположениям о том, что, мол, явления секундного многоголосия представляют собою особую проблему, связанную с социальными условиями, впредь до выяснения которых невозможно до конца объяснить этот «исторический» феномен. Надо, однако, отметить, что эти «исторические условия» при этом всегда мыслятся навеки исчезнувшими во мраке времен, и, таким образом, данное явление обрекается на непознаваемость. Отметим все же, что категории социального бывают необходимы историку музицирования в тех случаях, когда ему предстоит объяснить те или иные формы музицирования целенаправленностью искусства в данных исторических условиях (в соответствии с действительным положением вещей). Но ни один исследователь не должен укрываться за эти «факторы», когда он просто не в силах справиться с теоретической стороной вопроса. Этим грешат очень многие авторы: не приводя имен (это несущественно), отмечу, что за последние годы три автора касались этого вопроса, причем, они, точно сговорившись, доходя до этого вопроса, сослались на социальные факторы (а тем самым — и на непознаваемость явления).

В заключение отмечу забавный парадокс, произошедший с реализацией «архисовременных» тенденций в искусстве. Конструктивисты пришли к «мысли» о внедрении в музыку гармоний, состоящих из чистых кварт (взамен терцовых гармоний), ими руководили поиски ярких средств выражения. Однако произошла грубейшая ошибка: эти гармонии в принципе особо анахроничны и архаичны, состоя из наименее напряженных интервалов и апеллируя к пентатонным гармониям. Таким образом, вместо шага в будущее, сделано два шага назад к архаике. Особняком стоят стремления западных композиторов к «застылым» пентатонным мелодиям, вполне сознательные и опирающиеся на тенденции отказа от динамически активных элементов насыщения музыкальной ткани. Эти явления были связаны с периодом декаданса в искусстве и, таким образом, представляют не на словах, а на деле, явление из истории музицирования, связанное с историческими условиями.

---

## ШЕСТИЗВУЧНЫЕ ЛАДОВЫЕ ФОРМАЦИИ, НЕПОСРЕДСТВЕННО ПРИМЫКАЮЩИЕ К ПЕНТАТОНИКЕ

Интонационное развитие ладовых опор, приводящее к рождению пентатоники, в сущности говоря, неравномерно. Три из пяти звуков всегда представляют тонику либо доминанту с двумя гибридами. Прочие же два звука в с я к о й натуральной пентатоники представляют собой доминанту либо тонику с одним гибридом. При этом развитие опоры может быть либо гармоничным, т.-е. гибриды разного эстетического значения (мажорный и минорный) вызревают по обе стороны опоры. Либо же развитие данной опоры негармонично, т.-е. она выделяет мажорный, либо минорный (первичный) гибрид, который, в свою очередь, выделяет в т у ж е сторону соответственный гибрид, вторичного порядка. С этим вопросом я ознакомил читателя при анализе китайского похоронного гимна. Просмотрим четыре основные натуральные пентатоники систематически с данной — интонационной — стороны.

Минорная пентатоника *c-es-f-g-b* представляет собою сумму двух опор, из которых тоника *c* дала минорный гибрид *b*, а доминанта *g* дала минорный гибрид *f*, который, в свою очередь, выделил минорный же гибрид *es*. Таким образом, минорная пентатоника является результатом негармонического м и н о р н о г о развития ладовых опор.

Поясним это нотным примером (№ 74).

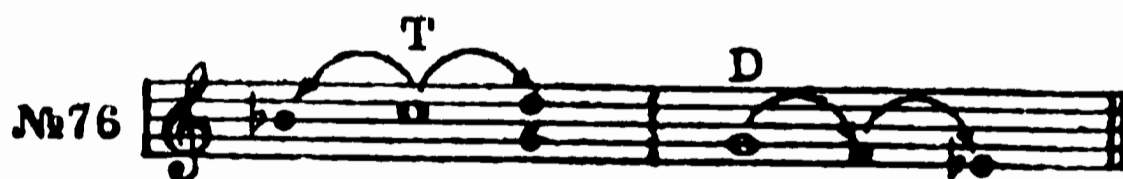
Таким образом, в минорной (как и в каждой натуральной) пентатонике в музыкальных произведениях мы всегда должны отчетливо различать (две сферы интонирования, что мы и увидим ниже.

Самая минорная шестизвучная формация может произойти в том случае, если гибрид тоники, подобно гибриду доминанты, выделит вниз от себя минорный же гибрид — *b*. секунду, в переводе на звуки в данной пентатонике это будет означать появление звука *as* вниз от *b*. Поясним это нотным примером (№ 75).

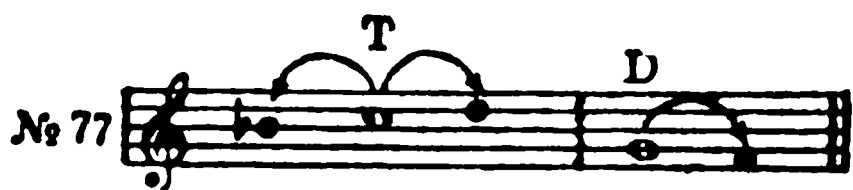


В таком шестизвучном ладе столь же отчетливо проявляются те же две сферы интонирования.

Вторая шестизвучная формация происходит двумя путями. Либо около тоники минорной пентатоники появляется гармонический, т.-е. мажорный гибрид (*d* сверху от *c*) (пример № 76).



Либо же он явится результатом развития следующей пентатоники — средне-минорной. В этой пентатонике — два гибрида у тоники — мажорный и минорный; один гибрид у доминанты — минорный (см. пример № 77). Указанный шестизвучный лад второго вида появляется, если в средне-минорной пентатонике появляется вторичный минорный гибрид у доминанты (см. пример № 78).

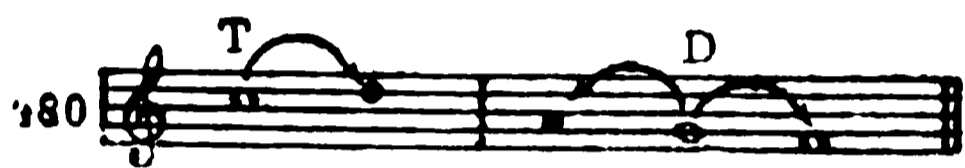


Звуковой результат в обоих случаях один и тот же.

В том же случае, если доминанта, подобно тонике, получит в средне-минорной пентатонике гармоническое развитие, то появляется шестизвучный лад третьего типа, в котором содержатся все звуки трех кругов развития. Следующий пример № 79 поясняет сказанное:



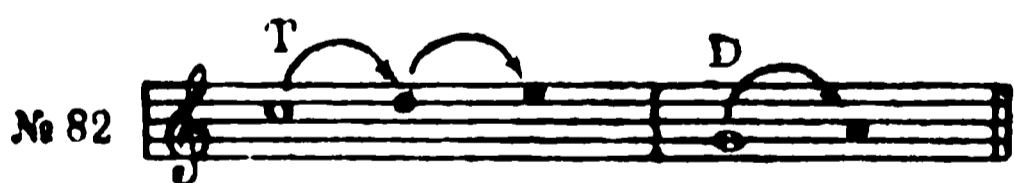
Этот же третий гармонический шестизвучный лад получается и из средне-мажорной пентатоники в том случае, если около тоники появляется внизу минорный гибрид. В средне-мажорной пентатонике, как это легко можно себе представить, доминанта гармонически развита, имея два гибрида по обе стороны от себя, а тоника имеет только один мажорный гибрид (пример № 80). Результат процесса выделения минорного гибрида возле доминанты таков (пример № 80a):



Четвертый шестизвучный лад, называемый нами мажорным, представляет собою результат двоякого процесса интонирования. Прежде всего он происходит в том случае, если средне-мажорная пентатоника обогащается вторичным гибридом (примерно *e*), выделяющимся у мажорного гибрида тоники *d*. Результат процесса поясним нотным примером (№ 81):



Тот же звуковой результат получается в результате первичного обогащения мажорной пентатоники. Эта пентатоника имеет предельно развитую в мажорном отношении тонику (два мажорных гибрида: первичный — *d* и вторичный — *e*), а также один мажорный гибрид (*a*) у доминанты (пример № 82). Итак, мажорный шестизвучный лад получается в том случае, если доминанта в мажорной пентатонике получает гармоническое развитие (пример № 82a):



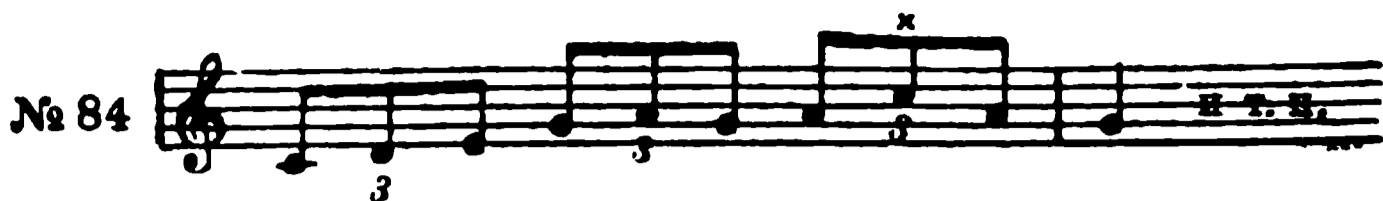
Наконец, в результате интонационного обогащения мажорной пентатоники получается пятый шестизвучный лад, который мы назовем сверхмажорным. Он получается в том случае, если от мажорного гибрида (*a*) доминанты выделяется вторичный мажорный же гибрид (*h*) (пример № 83).



Все эти пять шестизвучных ладов — натуральные, т.-е. их звуки входят в состав непрерывных квинтовых координаций, или же, как обычно определяют это свойство: звуки ладов могут быть расположены в виде сплошных отрезков цепи чистых квинт.

В нашей работе по пентатонике мы рассматриваем шестизвучные лады в процессе их рождения из пентатоники. Даем краткие извлечения в пределах темы настоящей книги. Начнем рассмотрение с сверхмажорного лада.

Если мышление находится цепко в пределах пентатоники, то верхней вспомогательной нотой к звуку 3а в мажорной пентатонике всегда будет звук 1β, что дает в изобилии встречающиеся такие последования (пример № 84).



Здесь возникает нормальная вспомогательная в виде малой терции. По мере развития музыкального мышления и охвата большего количества взаимодействий в пределах системы именно здесь, в мажорной пентатонике, ростки нового будут пробивать себе дорогу. Вверху от звука 3а («а») будет возникать вспомогательная нота не с, а *h*, т. е. данная мажорная пентатоника двинется по пути дальнейшей мажоризации. Это «*h*» еще не будет вводным тоном, а оно настойчиво будет поглощаться породившим его «а», не обнаруживая никакого стремления к тонике лада — «с». Причина этого явления в масштабе мирового искусства объяснена мною ниже в главе о 4-й ступени развития.

В данном разделе я привожу в с е д о о д н о г о случаи возникновения этого лада из мажорной пентатоники, избранные мною из ценного сборника татарских песен Ключарева (Татгосиздат, Казань, 1940 г.). Эти ростки нового именно в указанном мною виде содержатся в напевах №№ 24, 27, 38, 57, 68, 71, 81, 85, 86, 92, 93, 104. В приводимых нотных примерах (наш № 85) указаны №№ по татар-

№ 68 т.сб.

№ 85

№ 24 т.сб.

№ 38 т.сб.

№ 81 т.сб.

№ 92 т.сб.

№ 27 т.сб.

№ 57 т.сб.

№ 85 т.сб.

№ 86 т.сб.

2-я сфера

Фигура А - трижды



№ 71 т. сб.



№ 104 т. сб.



скому сборнику. Каждый пример предваряется звукорядом пентатоники, выписанным мною белыми нотами, при которых черной нотой дана та вспомогательная, которая образует уже в принципе шестизвучный лад. В напеве № 68 чрезвычайно примечательно, что слагатель употребляет в том же напеве старую вспомогательную ноту при помощи м. терции, и новую при помощи мажорной б. секунды: повидимому, эта искра нового высекается из звучащего материала под напором эмоционального напряжения, что становится ясным, если сравнить более спокойную форму со старой вспомогательной и менее спокойную с новой. В № 24 две интонации следуют друг за другом так, как они здесь написаны. У первой (см. «а») амплитуда меньшая, у второй — большая («б»), здесь и появляется искра нового. Интересны обе формы в № 38. В примере из № 81 слагатель в качестве гармонической ноты употребляет «с», а в качестве вспомогательной — «h». В дальнейших примерах, приводимых ради научной полноты только по данному разделу, — разберется читатель. Один напев (пример № 86) приведен в шестизвучном сверхмажоре, казалось бы — более зрелом, ибо



здесь ясна связь вводного тона и тоники. Но обнаженно фигуративное движение вокруг звуков тонического трезвучия показывает, что это не исконно татарский напев, а сложившийся под влиянием городских веяний — гармошки и пр.

Здесь я исследовал образцы татарской пентатоники, наиболее молодой несомненно из сохранившихся в практике народного музицирования. Кроме того, мы обладаем при исследовании этой пентатоники тем преимуществом, что здесь перед нами точные фонозаписи. Это дает возможность оперировать с этим материалом, как с достоверным, чего нельзя сказать о большинстве материалов, обращающихся в литературе. Молодость пентатоники и несомненная цепкость пентатонного мышления дает возможность именно на этих образцах проследить и доказать следование музыкального мышления вскрытым нами закономерностям, ибо именно здесь мы видим первые ростки нового, которые в более зрелых напевах уже не так ясны в смысле своего интонационного генезиса, ибо там гибриды созрели, отъединились от своей основы и находятся в процессе многостороннего и универсального интонирования в пределах лада. Сборники старых напевов и народных песен дают в изобилии все формы шестизвучных натуральных ладов. Приведем 4 напева, в сверхмажоре же, более зрелых (примеры №№ 87—90)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> При рассмотрении напевов я учитываю только тоническую и доминантовую сферу интонирования, только связи основных звуков с их гибридами. Таким образом, я прослеживаю лишь первичные в отношении молодического генезиса интонации, оставляя в стороне для сокращения изложения интонации «межячеечные» и метроритмическое смысловое оформление законченных интонаций. Здесь я устанавливаю только первичные мелодические связи, и данное рассмотрение, в сущности, представляет собою анализ мелодических с к р у п у л о в, а не интонаций в полном смысле этого слова. Однако, без овладения методом и сущностью такого «прединтонационного» анализа нельзя и пытаться осуществлять н а у ч н ы й интонационный анализ без опасения впасть в совершенно несущественные голословные рассуждения «по поводу» интонационной стороны музыкальных произведений.

Рассмотрю прежде всего польский духовный напев (пример № 87), содержащийся в рукописи XV века (сообщен Фаминцыным) и, несомненно, еще более старый. Обра-



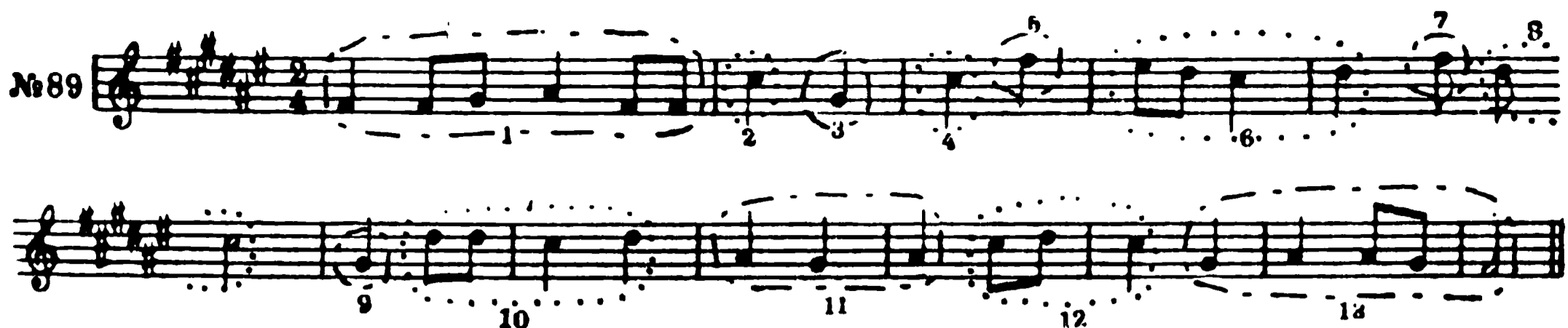
тим внимание на поведение звуков тонической ячейки. Прежде всего, отмечу экспонируемую тонику в ее основном безинтонационном виде в «2», затем ее развитой показ в органическом восхождении обоих гибридов к поглощающей их тонике. В «6» — развитое интонирование тонической ячейки — несомненный интонационный центр произведения. В «8» — зеркальное органическое интонирование всей ячейки и органическое по поглощению гибридов тоникой в заключении («10»). Интонирование доминантовой ячейки рассмотрим не в порядке постепенности, а обратим внимание на следующее. В «5» и «9» здесь дается проинтонированная замкнутая доминанта, создающая внутренние членения в этом столь размеренном по движению напеве. Объединенное взаимодействием интонирование в «1», «3», а также отдельно взятое в «7» — дает звуковой след мажорного гибрида доминанты, доминирующей над общим впечатлением от произведения. Необходимо обратить внимание еще на следующий момент. Интонации «1», «4», «5», «8», «9», «10» находятся в «островном» положении, будучи отграничены со всех сторон интервалами малой терции. Однако, возникает крепкая интонационная связь диатонического полутона между 2-й и 3-й, 6-й и 7-й ячейками, что говорит тут о сравнительной зрелости лада в данном напеве, содержащего ту аномалию, казалось бы, что в нем нет кварты, но есть вводный тон, хотя и архаический и не «тяготеющий» в тонику. Он упорно идет в шестую ступень, а подход к тонике всегда осуществляется снизу из доминанты или шестой ступени, либо сверху по ступеням органического интонирования.

Далее рассмотрим речитацию, записанную в Бретани собирателем песен Бурго-Дюкудре (пример № 88). Ни он, ни приводящий этот напев Фаминцын не обратили



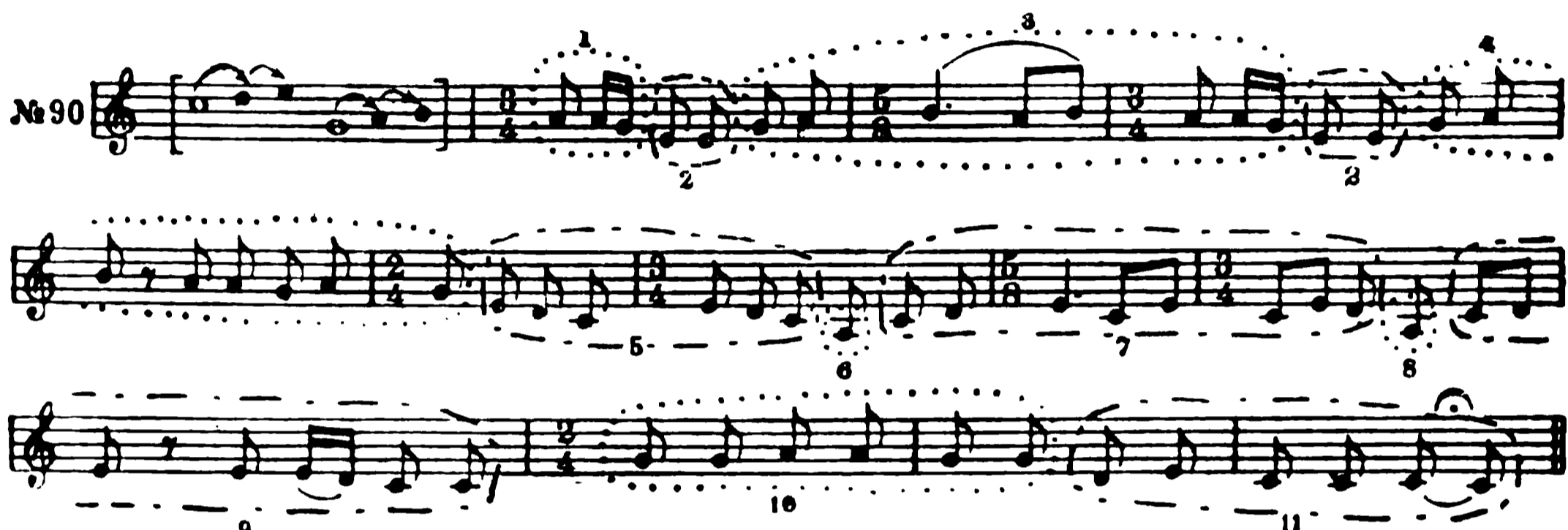
внимания на его особенности. Вся речитация построена на интонировании главной тонической ячейки, а доминантовая отрывисто возникает в нижнем горизонте, как линия «опоры»: ранее два гибрида, затем поглощающая их доминанта и затем тот же, что и в предыдущем напеве, мажорный гибрид доминанты. Интересен звуковой состав ячейки интонирования тоники. В «1» она — только с одним гибридом, первичным. Далее — в «4» она делает упор на гибридах, оставляющих звуковой след. Далее в «6» все интонирование отдано повторению звуков гибридов, которые поглощаются в ритмо-интонационном упоре тоникой, затем в заключение появляется создающая симметрию такая же интонация по ее смыслу, как и в начале.

Сербская духовная песня (пр. № 89), несомненно, менее архаична, нежели польская. Здесь тоническая ячейка экспонирована в полном своем виде: органический восходящий ход по ступеням в тонику с ритмо-интонационным упором на последней («1»). Замыкание — на тонике, однако, не могущей поглотить последний гибрид, эта роль выпадает на долю промежуточного звука, который в «3» на слабой части появляется безинтонационно и оставляет после себя звуковой след. Мажорный характер этого следа усиливается в «9» и особо энергично и нарочито в «11». Последняя тоническая ячейка постепенно и закономерно поглощает все динамические напряже-



ния в этой ячейке. Чередование доминантовых ячеек приводит то к замыканию на доминанте, то к открытому звуку мажорного гибрида. Это — первичный гибрид, вторичный — же, это «архаический» вводный тон, не связанный активно с тоникой, но все же данный в пассивной (обратной) связи диатонического полутона, появляется на протяжении всего напева только один раз. Обращаю внимание читателя на заключительный ход, такой же как и в польском напеве.

Приводимая чувашская песня (пример № 90) содержит «вводный тон» в органической связи с 6-й ступенью. Здесь прекрасно развиты интонации тонической



и доминантовой ячейки создают в высшей степени органические членения напева в интонационном отношении. Это и создает ту особенность, которую принято характеризовать как «напевность», «певучесть» той или иной песни. В интонационном отношении все здесь настолько кристально ясно, что полагаю возможным обойтись без дальнейших объяснений.

Подобного рода исследования проведены нами в области каждого из пяти натуральных 6-звучных ладов. Это исследование в своей сумме вскрывает закономерности мелодического строения пентатоники в связи с ее развитием к 6-звучным ладам. Считаю необходимым привести исследование пятого — сверхминорного лада (такое исследование проведено по всем ладам, но для сокращения изложения опускаю около 100 страниц). Это имеет значение рабочей проверки теоретических положений.

Как я говорил, этот лад образуется вследствие трехзвучного интонационного минорного разращения обоих ладовых опор. Он зарождается только в недрах минорной пентатоники путем добавления к двузвучной тонической ячейке еще одного вторичного минорного гибрида — *as* — из *b*. Следует особо отметить, что здесь в орбиту искусства вводится звук 5 $\frac{3}{4}$ , которого пентатоника во всех ее разновидностях не знает. Например, сборник татарских песен не знает ни одного образца шестизвучного сверхминора. Однако, народное искусство других народов дает много примеров напевов, сложенных в этом ладе.

Чувашский сборник<sup>1</sup> дает всего два примера таких напевов. Рассмотрим их подробно (примеры № № 91 и 92).

В первой части напева звуки доминантовой ячейки безинтонационны: здесь не показана сама доминанта, а даны только два ее гибрида, создавая рамку («2», «4», «6»), в которой интонируют звуки тонической ячейки, т.-е. здесь, собственно, и развивается музыка напева. Здесь настойчиво утверждается тоника на всех сильных временах. В «1» на слабом времени дан минорный гибрид, который по интонационным

<sup>1</sup> Запись песен народного певца Федорова.

ступеням в «3» возвращается к истоку — тонике. Далее «5» представляет собою не интонацию, в собственном смысле слова, а простую мелодическую фигурацию опевания, причем с минимальнейшим участием минорного звука, сводимого здесь на-нет.



Вся вторая часть заключена в рамки тоники: верхний звуковой горизонт тоники устанавливается в «7», и столь же энергично нижний горизонт тоники утверждается на сильном времени «10». Доминантовая ячейка перемещается в средний план, но жизнь не развивается здесь: «8» и «9» представляют собою безинтонационные гибриды, идущие к безинтонационной же, наконец появляющейся доминанте. Все звуки в их «следовом» взаимодействии представляют собою органическое интонирование гибридов, возвращающихся к истоку. В «15» появляется как итоговый первичный гибрид «15», создающий квартовую концовку напева. Музыкальный центр — в «7». Здесь весь смысл заключается в перенесении динамической кульминации на минорный гибрид. Единственный раз во всем напеве на сильном времени здесь не тоника, а вторичный ее гибрид  $3\beta$ , что уже ведет к миноризации колорита интонации. Гибрид  $a$ , «герой» этой интонации — появляется на относительно сильном времени и на двух слабых, при этом после него все время идут скачки, что подчеркивает намерение оставить после него сильный звуковой след. Это намерение особенно ясно воплощено в глубоком секстовом скачке после последнего  $a$ . Здесь автор инстинктивно следует правилу, по которому сила звукового следа прямо пропорциональна величине скачка, делаемого от данного звука. Опять в «12» возникает  $a$ , и, наконец, оно в «14» поглощается другой опорой — доминантой  $gis$ , — что говорит о ладовом мышлении, далеко перешагнувшем пентатонные границы.

Не менее интересен следующий чувашский напев:



Весь напев разделен на две части, каждую из которых мы рассмотрим по отдельности.

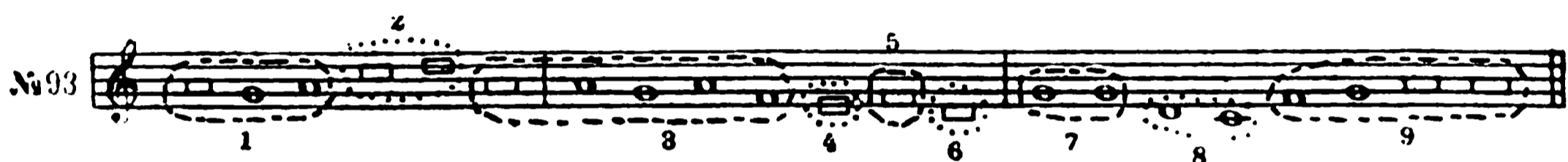
Поведение звуков в отдельных ячейках первой части довольно несложно, и каждая линия во взаимодействии взаимно интонирующих звуков в основном монотонна и не имеет яркого динамического развития. Действительно, тоническая ячейка в каждом скрупуле своей линии состоит из одного, двух звуков, та же «мелкая сыпь» звуков и в доминантовой ячейке. Здесь царит, я сказал бы, некоторое безразличие. Установив его безотносительно к тексту, я обратился к его переводу, и оказалось, что в действительности таково и содержание наивного повествовательного текста, который считаю нужным привести здесь: «Казанские сани складные; если их сложить, можно сесть вдвоем, а если растянуть — втроем».

Итак, тоническая ячейка состоит из двукратного повторения первичного гибрида «2», «4», притом на слабых временах, в «6» он появляется на сильном времени с переходом в слабую тонику, которая появляется в «8» на слабом же времени безинтонационно, а затем в «10», «12», с обратным переходом в тот же гибрид на слабом же времени, возвращаясь к безинтонационному гибриду в «14». Таким образом, то-

ническая ячейка пока двузвучна, т.-е. здесь еще наличествует пентатоника, как таковая. Трехзвучна доминантовая ячейка: напев начинается первичным гибридом доминанты, переходящим в доминанту «1», далее повторяется безинтонационная доминанта («3»), и в «5» — кульминация слабенького развития — оба ее гибрида с упором на более минорный гибрид. Надо отметить, что во взаимодействии все эти три скрупула составляют вполне органичную интонацию. Напев достиг здесь нижней линии звукового горизонта, и в качестве ответа в «7» появляется октавный тон этого гибрида, устанавливая верхнюю точку звукового горизонта. Немедленно в «9» повторяется этот минорный звук. Без особой интонационной связи в «11» появляется безинтонационная доминанта, а в «13» — ее первичный гибрид, переходящий на слабом времени в доминанту.

Во второй части напева прежде всего дана интонация, представляющая собранную ячейку доминанты, данную ранее вразброд, далее интонирование в этой ячейке опять становится отрывистым, но переходит на оба гибрида: то вместе («17»), то единичный («19»). Особый интерес здесь вызывает тоническая ячейка: в «16» на слабом времени она устанавливает новый нижний звуковой горизонт — тоникой, проинтонированной в первичный гибрид, дающий низшую точку всего напева. Затем, в «18» на слабом времени, а в «20» на последнем сильном появляется самый минорный звук всего напева — вторичный гибрид тоники, появление которого подготовлено усиленным интонированием первых двух звуков тонической ячейки в первой части напева.

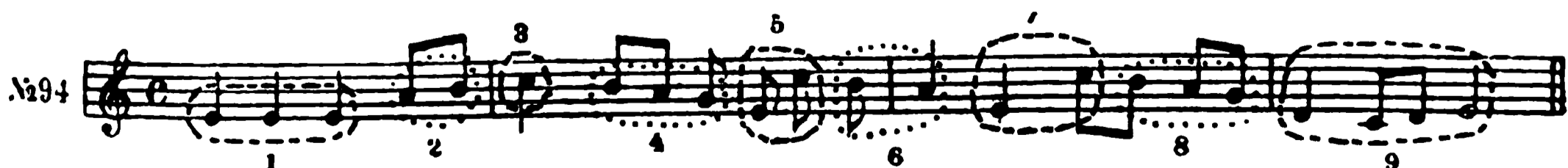
Приведу еще семь образцов напевов в этом ладе, взятых мною из работы Фаминцына и др., предполагавших, что они дают испорченные пентатонные напевы (пример № 93).



Данный образец чешской духовной мелодии написан строго в сверхминоре. Тоническая ячейка дана в начале только с первым немедленно поглощенным тоникой гибридом («1»). Далее после такого же интонирования с утяжеленной вначале тоникой появляется слабенький минорный гибрид («3»), немедленно появляющийся в «5» после поглощения его полутонотом (см. ниже). Далее в «7» на сильном времени происходит динамическое ослабление напряжения, ибо вторичный гибрид здесь сменяется первичным менее минорным, а затем в самом конце дан органический ход, воспроизводящий поглощение обоих гибридов тоникой. Звуки доминантовой ячейки здесь проинтонированы слабо, играя, главным образом, роль рамки для музыкального изложения тонической ячейки. В «2» даны оба гибрида с переходом от более минорного к менее минорному. Далее в «4», «6», «8» дано вразброд интонирующее только во взаимодействии органическое нисхождение от доминанты к постепенно «выпускаемым» ею гибридам. Здесь напев достигает своей низшей точки. Должен особо отметить диатонический полутон на границе «3» и «4», это — крепкая интонация при несомненной связи звука *f* со звуком *e*, говорящая о наличии развитого ладового мышления слагателя напева.

Мы видим, сколько чисто музыкального динамизма и содержания заключается в этом дезархаизируемом памятнике седой старины, в котором никто из моих современников ничего не мог видеть и прочесть, кроме некоего почти безликого собрания «белых» «нот»!

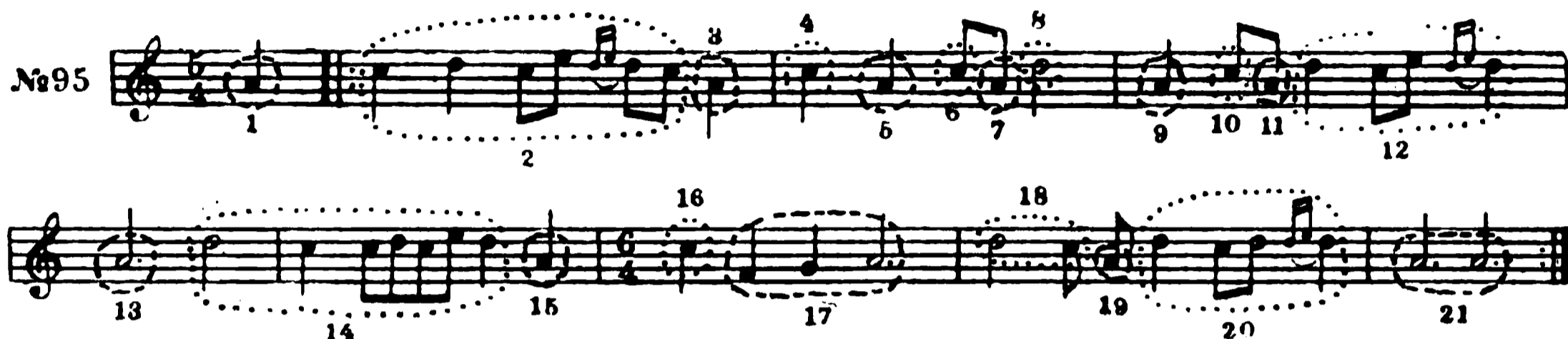
Приведенная русская песня «Как сегодняшней ночью не спалось мне» (пример № 94) также сверхминорна. Линия нижнего звукового горизонта удержи-



вается тоникой, безинтонационной, возникающей энергично, как органнй пункт вначале («1») на сильном времени, а дальше в качестве ориентира на слабых временах («5», «7»). Напев кончается той же органической интонацией, что и чешская ду-

ховная песня («9»). Верхний звуковой горизонт — в «3» на сильном, в «5» и «7» — на слабом времени удерживается самым минорным звуком лада, при этом абсолютно безинтонационным, а, повидимому, играющим роль только минорного «колоризатора» всего напева. Доминантовая ячейка дана то двузвучно («2», «6»), то полностью трехзвучно («4», «8»). При этом двузвучия симметричны с итоговым упором на субдоминанту в «6», а трезвучия периодичны, нисходя каждое по ступеням от доминанты к гибридам. Сочетание встречного движения в доминантовой и в тонической ячейках, каждое из которых строго замкнуто в своих границах — в «8» и «9» очень музыкально и убедительно, прямолинейность сопоставления смягчается нисходящим ходом *d-c* с сильного на слабое время в последнем такте.

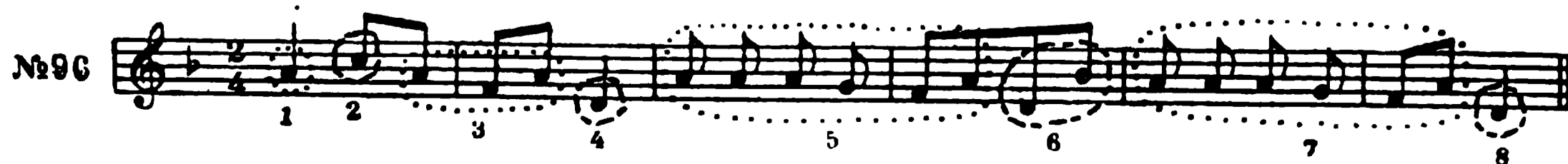
Песня из сборника Н. А. Римского-Корсакова» (Пример № 75) («Ах! зелена груша...») кое в чем сходна с вышеприведенной песней. Я говорю о нижней линии зву-



кового горизонта, который удерживается все время безинтонационной тоникой. Она также возникает вначале подобно тональной отправной точке на сильном времени («1»), также повторяется в качестве безударного ориентира в «3», «5», «7», «9», «11», затем вспыхивает с новой силой в «13» и после слабого удара в «15» дает все ту же интонацию, что и в чешском гимне, — тоника, вбирающая в себя оба своих гибрида. Необычайнейшее значение этой интонации, в особенности в настоящем напеве, заключается в том, что без ее двух нижних звуков вся песня должна быть признана сложеной в четырехзвучном ладе, который менее развит, чем минорная пентатоника.

Кроме этой тонической ячейки — то такой безучастно «фоновой», то необычно значительной в чисто музыкальном отношении — мы видим довольно интересное и содержательное интонирование в доминантовой ячейке. Интонация «2» построена своеобразно — после вторичного минорного гибрида и первичного менее минорного, появляется доминанта, немедленно уходящая по ступеням к нижнему же гибриду, с которого начался 1-й такт. Напев движется нотами равной длительности, причем самое сильное время такта не затронуто. Это — как бы интермедия к появлению все того же звука *c*, которым началась и кончилась эта «интермедийная» интонация. Он и появляется в одиночном состоянии на сильном времени («4»), подтверждаясь немедленно на слабом («6»), переходя в длительный менее минорный гибрид («8»), опять возникая (для временного исчезновения в главной роли) в «10». Действительно, появляясь в начале интонации «12», он уже не играет самостоятельной роли, а участвует в новой интермедии, заключающейся в интонировании вторичного гибрида *d*, который тут же и появляется в длительном звуке, а затем в «14» этот звук *d* — просто нестерпимо назойлив и настойчив, хотя уже в мелодическом интонировании с ним начинает соперничать все тот же звук *c*, недавно ушедший. Действительно, скользящий звук *c* на сильном времени в «14» появлялся не напрасно: в «16» он вновь возникает на сильном времени, но в «18», «20» опять помещена формула обыгрывания звука *d*, на этот раз *d* занимает и сильную часть такта и является итогом интонации. Должен указать, что интонация «17» настолько сильна по своему заключительному действию, что интонацию «18» — «21» следует рассматривать как кодетту песни, причем в интонации «18» как бы подытоживается все разнообразное музыкальное действие, происходившее в доминантовой ячейке.

Приводимая бурлацкая песня (пример № 96) очень проста. Обращаю внимание на безинтонационную разбросанность звуков тонической ячейки, служащих рамкой



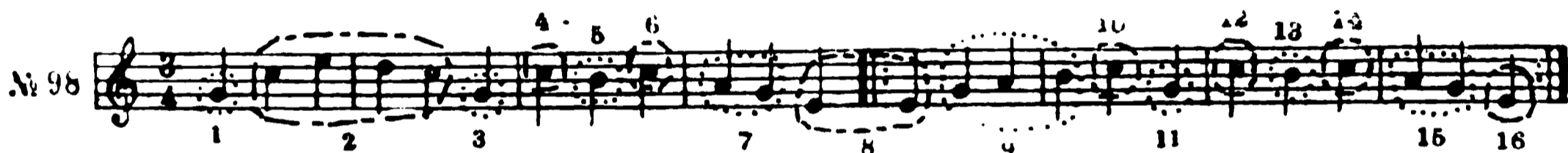
для музыки доминантовой ячейки, что уже нам встречалось. Обращаю также внимание на возрастающий динамизм доминантовой ячейки в скрупулах «1», «3», «5», «7».

Польская народная песня (пример № 97) несет в себе черты сходства с приведенной бурлацкой песней. Почти та же рамка из тонической ячейки, причем основной



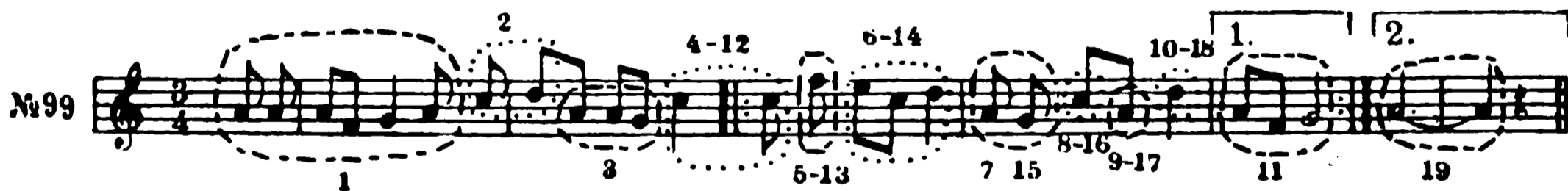
звук многократно внизу, как и там, а гибриды наверху. Только в бурлацкой песне они разобщены, а в польской собраны вместе. И там и здесь это — единственное их появление. В доминантовой ячейке в «2» тот же терцовый ход из доминанты в минорный гибрид, что и в бурлацкой. Обе интонации развитой доминанты, — схожие друг с другом, как и в бурлацкой песне, — представляют то различие с интонациями последней, что там дан ранее нисходящий ход от доминанты к обоим ее гибридам, а затем ломаный терцовый шаг между гибридами, а в польской песне ранее дан терцовый ход по гибридам, потом же восходящий ход от гибридов к тонике: и по высоте и по динамизму обе эти интонации з е р к а л ь н ы. В польской песне после этого дан затухающий ход по гибридам («8»), аналог которому отсутствует в бурлацкой песне. Не найдет ли читатель, что сходство здесь поражает? Я лично нахожу это, но полагаю, что дело в славянском происхождении обеих мелодий, причем в связи с овладением впервые методом точного научного мелодического анализа музыкальных произведений вскрытие и точное сформулирование этих стилевых закономерностей не за горами и зависит уже не от развития науки, как такового, а только от затраты труда в этом направлении при приложении нашего метода рассмотрения и нашей систематизации и правильного применения вскрытых здесь закономерностей ладово-музыкального порядка.

Приведу далее литовскую народную песню (пример № 98).



Опять та же рамка из звуков тонической ячейки, но с той разницей, что здесь она в экспозиции дана развернуто («2»). Далее многократно повторяется уже безинтонационный минорный гибрид («4», «6», «10», «12», «14»). Звуки доминантовой ячейки даны разобщенно, интонируя во взаимодействии («1», «3», «5», «7»), в самом скрупуле («9») и опять во взаимодействии («11», «13», «15»).

Наконец, в качестве последнего образца напевов в этом ладу приведу украинскую песню «Ще сонечко не заходило» (пример № 99) из известного сборника А. Рубца (№ 9).



В верхнем звуковом горизонте находится здесь безинтонационный, казалось бы, самый минорный звук лада — *f*. Однако, это так могло бы показаться при механическом рассмотрении. Здесь в силу развитого ладового сознания звуки диатонического полутона уже интонируют. Доминанта *e* поглощает это *f*, поэтому доминантовая ячейка в данном частном случае обогащается. Это *f* здесь следует рассматривать в его интонировании со звуками доминантовой ячейки.

Рассмотрим нижнюю тоническую ячейку. Она дана во всей своей полноте в «1», где после троекратного повторения тоники дана известная уже полнозвучная последовательность гибридов, восходящих к тонике. Далее уже динамизм постепенно ослабевает: не считая слабенького *a* — тоники в «9», дается упор в первичный гибрид *g* («3», «7», «11», «15») и затем динамика иссякает — остается безинтонационная тоника («17», «19»). Доминанта нигде не дана в чистом виде: здесь то два гибрида

на сильном времени («2»), то минорный гибрид («4»), то первичный гибрид с роскошной мелодической фигурацией, привлекающей из другой ячейки звук *f* («5—6» и «13—14»), то одиночные гибриды, интонирующие лишь во взаимодействии, но показывающие исчерпание динамизма в доминантовой ячейке («8», «10», «12», «16», 18»).

\* \* \*

Рассмотрев огромный материал, — из которого здесь дается извлечение, — я не преследовал цели провести исследование какой-либо национальной музыкальной культуры. Взяв разнообразный, но, разумеется, не исчерпывающий материал, достоинством коего надо считать его достоверность, я показал, чем является концепция музыкального мышления в рамках тональной системы в приложении к исследованию музыкальной драматургии, музыкального существа музыкального текста трактуемых в настоящей главе ладовых формаций. Из кратких анализов (а теперь возможны, нужны и будут сделаны исследования обобщающего порядка в пределах каждой национальной музыкальной культуры — раз мы уже научились не только смотреть, но и видеть) ясно, что каждая пентатонная музыкальная культура обладает своими особенностями. Теперь мы с полным правом можем выбросить лозунг: больше достоверного материала! И тогда эти особенности будут сформулированы. Доселе вся сумма собранного материала лежала перед глазами нерасчлененной склеенной массой, которая не могла подвергаться ни систематическому изучению в пределах данной музыкальной культуры, ни сравнительному изучению в пределах разных музыкальных культур. Следовательно, были исключены оба основных тезиса подлинного научного изучения, каковыми следует признать систематизацию и сравнительное изучение.

Действительно, основой систематизации является классификация. В пентатонике она не была сделана, ибо знали только один вид пентатоники, а затем «разновидности с разных черных клавиш». Вспомним у нас хотя бы Катуара, Тюлина и др., а также всю мировую литературу. Прежде всего, надо было сделать классификацию, которая оказалась (и была бы) невозможной вне моей концепции развития тональной системы по кругам и динамическим характеристикам любого звука лада. Не только в этом вопрос, но и в том, что только в сороковых годах XX века, наконец, устанавливается понятие собственно музыкального звука. Все это (не забудем об открытии периодичности музыкального звука) дало возможность установить, опять-таки впервые в музыкальной науке, вполне твердый и непрерываемый подход к установлению тональной сущности любой ладовой формации — сколь угодно архаической и сколь угодно выходящей за рамки современной музыкальной системы. Понятия основных и производных звуков, старшинства музыкальных звуков — все это легло в основу точнейшей классификации как допентатонных, так в особенности пентатонных ладовых формаций и также всех запентатонных формаций во всем своеобразии и многообразии их проявлений в человеческой культуре. Поскольку проведена классификация, постольку стало возможным расчленять наследие каждой культуры, если мы им обладаем, на особые разделы и изучать закономерности внутри каждого раздела, типического образования в пределах культуры во всех его единичных проявлениях. Таким образом, мы можем изучать отдельно мажорную татарскую пентатонику, минорную, средне-минорную и т. д. Далее мы можем выделить запентатонные образования, отдав себе отчет в их существовании, а также и в том, какой фазис развития запентатонной формации отражен в том или ином конкретном случае. Мы можем далее проводить сравнительное изучение в пределах аналогичных формаций различных культур. Здесь мы вскрываем и общее, что идет от общих закономерностей образования ладовых формаций — в, так сказать, надисторическом и наднациональном плане. Но, кроме того, здесь же вскрываются характеристические особенности каждой отдельной национальной пентатонной культуры, и именно в ее истории.

Так обстоит вопрос при сравнительном изучении в пределах одинаковых формаций. Но ведь самая возможность такого изучения уже достижение, ибо до сих пор изучение «сравнительное» могло проводиться между, скажем, китайской мажорной пентатоникой и индийским шестизвучным ладом, ведь с точки зрения современной музыкальной науки и то и другое — «пентатонная музыкальная культура».

Вопрос о пентатонике, о ее обогащении, о ее ассимиляции с современной музыкой — не пустой вопрос для темы этой книги. Ведь мы знаем, сколь много внимания уделили пентатонике западные композиторы конца XIX и начала XX века. Мы склонны отрицательно расценивать эти поиски, поскольку они были направлены на внедрение в фактуру музыки статичности, в содержание — созерцательности и т. п. Однако, ни эти композиторы, ни наши современники не знают существа пентатоники. При всем этом пентатонное мышление в известной и большой при этом мере присуще каждому музыканту, находясь в подоплеке современного музыкального мышления, как его подоснова. Недаром же даже 15-звучная система романтиков представляет собою не что иное, как интонационно разросшуюся мажорную пентатонику (что легко представит себе читатель, сообразив, что звуки мажорной пентатоники вместе со всеми их тонкими гибридами и составляют не что иное, как комплекс правописания обеих хроматических гамм от *des* до *dis*), а ведь это — первооснова мышления романтиков. Развитие отдельного музыкального мышления в основе своей всегда повторяет его историю, отсюда и важно до конца уяснить себе существо всех исторически образующихся ступеней развития системы и его стадий. Вскрываемый пониманием тональной и эстетической сущности ладов второго цикла смысл мелодического развития музыки в этом цикле ведет к прояснению многих особенностей современного музыкального мышления, в особенности тогда, когда оно обращается к подлинным образцам в поисках источников художественного вдохновения или берет на себя задачу обогащения недоразвитых музыкальных культур. Особенно здесь важно изучение (в этих скромных пределах динамизма развития) художественных результатов, ибо ведь искусство заключается сплошь и рядом в том, чтобы достигать максимума результатов с минимумом средств. В пентатонике интересны характерные особенности — например, частый септимовый звуковой горизонт перед окончанием напева (в двух средних пентатониках), цепкость архаического трихордного мышления, отсутствие квадратности структуры, что особенно влияет на внутренний динамизм изложения в пределах ладовых ячеек. В особенности же важно последнее понятие, которое сводится к определению наличия интонационных сфер тоники и доминанты; необходимо проследивать распределение оттенков и кинетико-динамической подачи материала в каждой интонационной сфере; очень интересны безинтонационные «рамки» напевов, которые только теперь могли быть вскрыты в музыке и которые играют несомненно громадную роль в драматургии подачи материала и изложения собственно музыкального содержания. Мы сумеем различить особенности каждой национальной музыкальной культуры. Так, например, уже ясны из предварительных исследований отсутствие динамизма в подаче материала в татарской пентатонике, суетливость и частая немотивированность развития, происходящие, повидимому, от гармошечных и пр. городских влияний, частая склонность к фигуративному движению по тонам трезвучий, частая квадратность структуры, движение по тонам пентатоники, по возможности без скачков, наличие обильной мелизматике и вообще фигурированного движения, во многом призванного вуалировать такие имеющиеся несомненно в подоплеке мелодии скачки и т. п. Ирландская пентатоника; с ее «раскидистостью» интонирования, также имеющим, правда, иной смысл фигуративным движением, китайская пентатоника с ее выработанными «формулами» последования звуков и т. д. — все они найдут свое правильное истолкование в свете нашей теории циклического развития языка музыкального искусства и музыкального мышления. Следовательно, таким образом их достижения легко будут ассимилированы современным музыкальным мышлением.

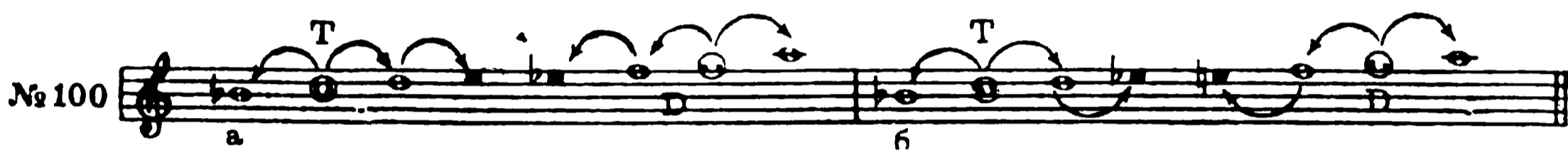
Шестизвучные натуральные ладовые формации — это выход недоразвитого ладового мышления на генеральную границу между вторым и третьим циклами развития. Тем важнее материалы настоящей главы, которая должна восприниматься в тесной связи с главой о втором цикле развития и о 6-звучных ладовых прототипах.

---

## ЧЕТВЕРТАЯ СТУПЕНЬ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В данном — четвертом круге развития в систему вступает два новых квинтовых соотношения в виде звуков *e* и *es*. Здесь, как это ясно из главы об интонационном развитии, тоническая и доминантовая ячейки, если их брать в более архаическом, грубом интонировании — представляют собою два интонационных образования (см. пример № 100 а).

Если же их брать в виде более новых интонационных образований, где новые звуки интонируются как малые секунды, то при том же общем звуковом результате эти две ячейки представятся так (пример № 100 б).



Расположение этих ячеек при ладообразовании и в качестве основной шкалы ладообразования может быть двойное. Архаическая форма расположения до перелома ладового мышления — доминантовая ячейка внизу, тоническая наверху, что представит собою последование с «хроматизмом» в конце этой шкалы (см. пример № 101). Здесь мы видим два как бы вводных тона.

При переломе же ладового сознания — расположение будет иное: тоническая ячейка внизу, доминантовая вверху. Здесь мы уже видим две терции к звуку тоники. В свою очередь, может быть более старая форма интонирования грубая и более новая, тонкая.

Все эти варианты составляют то сравнительное разнообразие явлений и форм проявления их, которое мы наблюдаем в истории и в народной музыкальной практике.

Наиболее совершенный вид всего до конца проявленного в звуковом отношении 4-го круга развития при окончательном развитии ладового сознания дает 8-звучный лад с двумя терциями к тонике (переменная терция, то большая, то малая, ибо бесписьменное искусство с трудом овладевает хроматическим полутоном, как таковым) и с архаическим вводным тоном: *c-d-es-e-f-g-a-b-c*.

Недопущение в третьей форме — развитого ладового сознания — хроматического полутона приводит к появлению впервые в человеческой истории семизвучных ладов: первых и основных ладовых семизвучных прототипов мирового музыкального искусства. Это — дорийский и миксолидийский лады.

Именно расцветом ладового мышления, завоеванием этой первой ступени семизвучного мышления, и объясняется тот факт, что именно дорийский лад, а отнюдь не мажор, которого еще не могло появиться, — был главным семизвучным ладом в средние века. Любопытно в этой связи следующее обстоятельство. Нам известно из истории, что, действительно, ионийский и эолийский лады в качестве допущенных к употреблению ладовых форм не существовали до XVI века. Они, как видим, и не могли возникнуть ранее возникновения пятой ступени развития, ибо для этого нужен вводный тон *h* и звук *as*. Но ведь также известно, что существовали фригийский и лидийский лады — формы более совершенные, чем мажор и минор 5-го круга развития. Отвечу, что здесь как раз и сказался факт заимствования этих схем ладов из ушедшей культуры древности. Эти два лада до перехода развития к 6-й ступени

его не могли иначе восприниматься, как лишь пустотелые, полноценно-акустические оболочки для музыкального движения в этих «ладо-формулах», но только в их познанных участках. Сохранение этих ладов — это была одна из форм проявления господства церкви во всех областях духовной жизни.

Здесь я поневоле должен немного заняться историей, однако отнюдь не собираюсь писать трактат по истории музыки. Логический путь исследования неотделим в нашем случае от исторического в той мере, однако, поскольку здесь исследуется впервые и с т о р и я с а м о й м у з ы к и, ее субстрат. Все известные нам труды по истории музыки представляют собою по существу «историю музицирования», ибо до сих пор был неясен самый предмет в его историческом развитии. До сих пор всякому теоретику, а тем более и историку, все данные ко времени его рождения ладовые формы, гармонические сочетания представлялись данными как бы на плоскости. Всякий историк, однако, обладал и обладает простейшим умением по чисто внешним признакам общего хода движения (не более!) определить, вернее отличить менее развитые формации от более развитых. Но это умение весьма примитивно: в таком-то ладе «еще нельзя» говорить о пентатонике, в такой-то формации «уже можно» говорить о пентатонике, в таких-то хоралах усматриваются пентатонные ядра, гексахорд избирается потому, что для большинства ладов на практике достаточен диапазон сексты, на смену средневековым ладам пришли мажор и минор, как более новые; у такого-то автора более развита метроритмическая сторона и более четки каденции, чем у другого, причем здесь сказывается прояснение тонального чувства и т. д. Вот каков метод «исторического исследования» истории музыки, как таковой, и вот какие «научные определения» являются с п е ц и а л ь н ы м с т е р ж н е м исторических работ. Исторические концепции о смене ладов при переходе к новому времени по своей научности не более вески, чем, например, та истина, что в средние века были средневековые пути сообщения, а в новое время — новые. В данном случае мы отнюдь не делаем полемического отступления. Эти параллели необходимы для того, чтобы уяснить себе, что в нашем методе мы преследуем цель дать основы и и с т о р и и музыкального мышления, а следовательно — впервые — и музыки, как таковой. Степени развития музыкального мышления, и поныне присущие отдельным людям, их национальным и пр. объединениям, да и самый порядок развития музыкального мышления от ранних лет к зрелому возрасту, таким образом, самые с л о и представлений о выразительных средствах музыки (если говорить о том, что д о л ж н о выделять музыкальное мышление в качестве основ его, в качестве более или менее основных моментов и принципов, в качестве тем или иным образом мотивированных отклонений и наслоений на эту основу), — все это самым определенным образом соответствует истории развития музыкальных средств выражения, — и обратно.

Мало пользы для прогресса будет от исторической работы, если историк не представляет сущности пентатоники, если он, будучи бессилен дать читателю понятие о ее связях с более высокими формациями, придумывает, например, концепцию о «разложении» пентатоники при переходе искусства к более развитым формациям, либо по-существу механически приурочивает то или иное развитие ладово-музыкального мышления и возникновения ладовых формаций к той или иной стадии общественного развития. При этом непригодном в научном смысле стержне работы труд может представлять только собрание фактов и наблюдений о музицировании и о смежных искусствах, из которого выпадет главное — история музыки, музыкальной культуры, как таковой. В этом смысле и оказывается необходимым создать настоящий стержень для исторической науки.

Но это не является главной целью привлечения материалов в наше исследование. Теоретическое овладение проблемами музыкального мышления невозможно в плане внеисторическом. Теория го всем должна согласовываться с фактами проявления данных закономерностей в истории. Если теория ничего не была в состоянии видеть далее и ближе мажора — в этом была ее беда. Это детерминировало неудачи всех попыток раздвинуть горизонты мышления, в ы я в и в прежде всего, е г о о с н о в ы. Даже такая, казалось бы, передовая теория, как теория Б. Л. Яворского (см. главу 18) — и та начала о т м а ж о р а; только попытавшись объяснить его структуру, автор счел достаточным более не обращаться в момент становления теории к истории ладов, поэтому все дальнейшие ладообразования этой теории и конструировались во внеисторическом плане, падая

в лоно теории из комбинаций «систем», как сюрпризы из рога изобилия. Этого рода ошибки в теории более нетерпимы.

Размеры труда и его направленность не позволяют нам насыщать его историческим материалом до предела. Мы обращаемся к истории только для того, чтобы связать, наконец, единой нитью все проявления музыкального мышления в жизни человеческого общества всех времен и народов, имея в виду, главным образом, современную европейскую стадию его развития в профессиональной композиции. Привлекаемые нами материалы должны только включиться в качестве органических слагаемых в очерчиваемые контуры общей картины, дополняя ее в отдельных деталях.

Итак, если мы обращаемся к так называемым восьми ладам папы Григория Великого, то не следует забывать весьма существенного обстоятельства, что «средневековье... стерло с лица земли древнюю цивилизацию... и начало во всем с самого начала. Единственное, что взяло средневековье от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных городов» (Маркс и Энгельс, Соч., том VIII, стр. 28). Нет ничего неожиданного в том, что именно церковь занялась регламентацией ладов. Ясно, однако, и то, что заимствование церковью, имевшей «верховное господство... во всех областях умственной деятельности» (там же), системы ладов от предыдущей забытой и непонятой до конца древней культуры — никак не могло механически привести к развитию музыкального мышления.

Для мышления, вновь и вновь начавшего развиваться от квартового единства тонов, гексахорд Гвидо явился р е в о л ю ц и о н н ы м. Он предохранял, поскольку уж эта высота была завоевана, — от потери достигнутого уровня, ибо в музыке бесписьменной достаточно тех или иных потрясений и связанной с этим потери преемственности, чтобы музыкальная культура делала шаг назад и теряла приобретенное. С этой точки зрения канонизированная формула лада могла и должна была оказаться необычайно полезной. Письменности не было, а формула сольмизации, выходящая за пределы представлений, связанных с числом п я т ь, и стояла на грани возможного для всеобщей изустной передачи. Особо надо подчеркнуть, что до тех пор, «Пока сношения ограничиваются непосредственным соседством, каждая местность должна самостоятельно делать то или другое изобретение; достаточно простых случайностей, вроде вторжений варварских народов или даже обыкновенных войн, чтобы довести какую-нибудь страну с развитыми производительными силами и потребностями до необходимости начинать все сначала. В первоначальной истории каждое изобретение должно было делаться ежедневно заново и в каждой местности независимо от других». (Маркс и Энгельс, «Немецкая идеология», Соч., т. IV, стр. 45). Раннее средневековье сплошь изобилует потрясениями. Мы должны представить себе всю Европу на средне-пентатонном уровне развития музыкального мышления, с огромнейшими напластованиями менее развитого мышления и отдельными случаями регресса от пентатоники вспять для того, чтобы понять все значение ш е с т и з в у ч н о г о лада сольмизации, помимо того устанавливавшей большой диапазон для музыкального движения (пусть даже спотыкающегося о механизм неуклюжих шагов мутации). И столь ли уж удивительно, что гексахорд остановился перед барьером третьего круга, с трудом его осваивая? Он должен был, проникая всюду, подтянуть музыкальное мышление во всех углах Европы до своего уровня, чтобы началось движение вперед. Особое значение имело развитие народной музыки, о чем я говорю в главе 25-й — о пятой ступени развития.

Таким образом, система ладов до возникновения основных ладов — дорийского и миксолидийского — представляла не что иное, как догматизированную систему, повидимому, заимствованную вслепую (а, может быть, и сознательно при временном расцвете мышления, впоследствии утерянном) — при этом лишь систему схем, состоящих из акустически полноценных элементов, не осознаваемую музыкально и представлявшую собою, как я сказал, систему неких пустотелых звукооболочек, в которых могло совершаться пентатонное движение, однако с насильственным добавлением тона *mi*.

До тех пор, пока средневековье не пришло к пониманию первых двух основных ладов системы, лады сохранялись, но всегда разложенные на узкие отрезки. При соприкосновении с первым живым — дорийским — ладом стало себя обнаруживать смертельное зерно сольмизации, заключавшееся в ее «многоосновности», в том, что она не могла себе представить семизвучного лада как единства с единым тональным

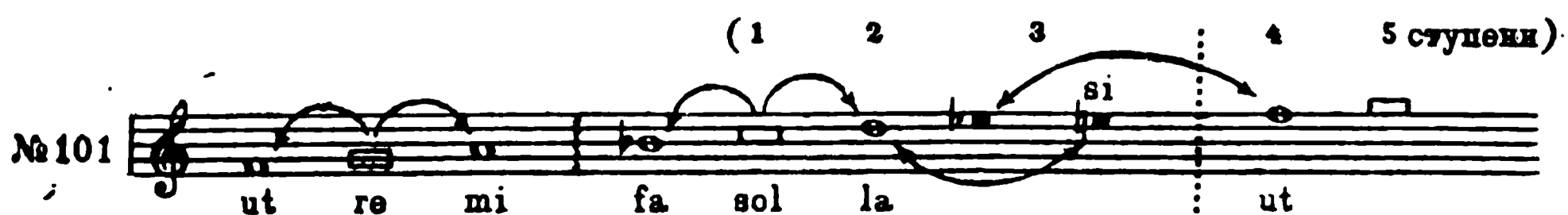
основанием. Поэтому она и должна была быть взорвана изнутри, когда начали выходить на свет музыкального мышления семизвучные лады.

Говоря о философии начавшей уходить сольмизации, должен сделать добавления. Не надо забывать, что в средние века «в руках попов... все науки превратились в простые отрасли богословия, и в основу их были положены те же принципы, которые господствовали в нем» (там же, том VIII, стр. 128). Таким образом, эта сторона проявления сольмизации исторически обусловлена. В сольмизационной формуле дана менее чем октавная граница, однако, мутация снимает обязательность октавных границ, мелодия, пусть с мучениями при ее создании, но при восприятии свободно, выходит за пределы октавы. Слушатель ничего не знал об ухищрениях, при которых приходилось в «линии» из нескольких звуков дважды разлагать тональность, представляя «модуляции». В восприятие мелодия входила такою, как была на деле. Таким путем шло развитие музыкального мышления. Таким образом более прогрессивная, по существу, система церковных ладов представлялась по сравнению (и в действительности является) с сольмизацией достаточно оцепенелой. В процессе развития ладового мышления ранее мертвая схема церковных ладов наполняется живыми соками музыки. Это — с одной стороны. С другой, она в то же время и расширяется, подготавливая несравненную свободу музыкального движения во вновь рождающихся ладах, приходящих на смену средневековой схеме.

Я сказал выше об архаической и более новой форме восьмизвучия четвертой ступени развития. Выделю ранее то общее, что свойственно той и другой. Новый интервал — «целевой» данной ступени — это тритон, «боязнью» которого проникнуто все средневековье. Эта «боязнь», с одной стороны, отражает охранительную тенденцию церкви по отношению к гексахорду сольмизации, а с другой, по существу, консерватизм мышления, замкнутого в трех кругах развития. При всех условиях в восьмизвучии уже оказываются полностью заполненными вторая, третья и пятая ячейки тональной системы. Не началось еще тонкое расщепление ладовых опор, которые еще показывают в этом отношении в данном круге развития свою стойкость. Образуются впервые в системе по завоеванию тонкой интонации (а в старой форме механически) формы минорного расщепления тона *c-d-es* и мажорного *e-f-g*, первая возникает в пределах будущей нижней терции минорного тонического трезвучия, вторая — в пределах верхней терции будущего мажорного тонического трезвучия. Это приведет к возникновению приема интонационной интенсификации тона путем так называемой трели яркого смыслового характера — мажорного либо минорного. Наряду с тем, что церковники яростно ополчаются даже в последующее время против хроматизмов, как «фальшивых», уже в первой половине XIV века Филипп де-Витри в «Ars nova», наряду с допущением дробных метрических длительностей, допускает деление тона на две части, впервые приходя, но еще очень робко, к пониманию хроматизма, ибо при таком делении один полутон диатонический, а другой хроматический. Дело идет здесь только о данном в 4-м круге хроматизме, ибо история относит возникновение хроматизмов к 1562 году (хотя Филипп де-Витри и ратует за «musica falsa»).

Займемся архаической формой восьмизвучия. В нем формула гексахорда остается неповрежденной, а два дополнительных тона возникают сверху и снизу от него. Известна более новая форма их возникновения путем полутонного интонирования, что дает вверху звук *b*, а внизу звук *h*. По мере освоения октавных границ и при соотнесении обоих звуков в одну октаву возникают две формы звука «В», известные под названием «*B-durum*» и «*B-molle*».

Однако, эти формы возникли путем грубого интонирования, что мы сейчас покажем на примере фактуры произведений Дюфе и других композиторов. Ведь при грубом интонировании седьмой звук получается путем расщепления в т о р о й ступени системы ходом от нее на большую секунду вверх. Этот гибрид второй ступени в архаической формуле гексахорда занимает последнее место — т.-е. место будущего звука «*si*». Это видно из следующего примера (№ 101).



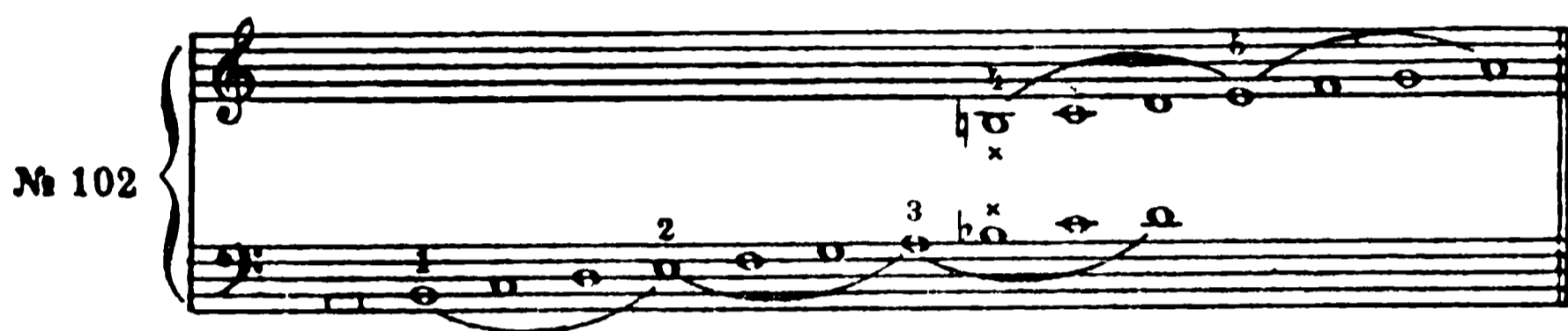
Подлинная вторая ступень в архаическом гексахорде занимает, таким образом, шестое место, и выделяемый ею седьмой архаический (а, в действительности, третья ступень) звук стремится обратно к этой шестой ступени (т.-е. второй). Таким образом, в нашем смысле слова тонкого вводного тона в архаике не создается, а он стремится к шестой ступени вниз, но не к первой вверх, что всегда заставляет современного исследователя в недоумении останавливаться перед этим явлением, широко распространенным в русской народной песне, в негритянской музыке, в особенности, далее в старой профессиональной музыке: одним словом, во всем мировом музыкальном процессе, где появление этого, казалось бы, феномена детерминировано уровнем развития музыкального мышления. Действительно, следующая цитата из той же истории музыки А. Доммера показывает, насколько это явление способно было породить недоумения (да и теперь порождает): «Разрешение вводного тона в октаву (у Дюфе. — А. О.) при заключении часто своеобразно прерывается секстой основного тона в виде прибавочной ноты к вводному тону... (т.-е. мелодия от *h* идет в *a*. — А. О.). Впрочем, эта прибавочная нота не есть выдумка или специальная особенность Дюфе: она встречается еще ранее и им самим употребляется не всегда. Несмотря на свою странность, она и после Дюфе появляется довольно часто, иногда даже у Жоскена и Мутона, но с тех пор пропадает» (А. Доммер, «История музыки», стр. 81). Потому особенно непонятным должен был казаться этот «феномен», что основа «теории» музыки — мажор — построена на исключительности категорического и «извечного» тяготения вводного тона семизвучного лада в тонику. Поэтому в недоумении и исследователи русского фольклора, и описатели негритянского джаза. Как могли бы понять этот факт наиболее «передовые» ладоритмисты и их эпигоны, если именно Яворский, более, чем кто-либо до него, воздвиг непреодолимую для себя и своих единомышленников стену между звуками *a* и *h*! Но, тем не менее, старый звук *si* преспокойнейшим образом уходит в звук *la*! А звук *b*, выделяемый первой ступенью архаического гексахорда, связан именно с нею как архаический вводный тон к архаической первой ступени. Насколько это «*B-durum*» не есть еще новый вводный тон, показывает тот факт, что история регистрирует возникновение нового для гексахорда звука «*si*», относя его к 70-м годам XVI века.

Та же норма старого восьмизвучия запечатлена в сохранившихся до нас органах XV века, имеющих точно соответствующий звуковой состав и точно соответствующих по настройке восьми звукам четвертой ступени развития. А ведь в своих музыкальных инструментах человечество всегда стремится достигнутый уровень развития закрепить. Хранящиеся до сих пор в европейских музеях органы имеют семь белых клавиш и один черный на месте нашего звука «*b*». Ясно, что композитор, сочиняя для этого инструмента, импровизируя за ним, ни при каком состоянии своего вдохновения не мог перешагнуть за рамки выразительных средств, предоставляемых ему его эпохой.

Эти же три полутона *a-b*, *h-c* и *e-f* явились основными точками при переносе гексахорда сольмизации на заранее определенные точки тональной шкалы. Этот гексахорд был ранее абсолютно подвижным, не закрепленным ни за каким звуком музыкальной шкалы, любой звук которой принимался за *ut*. Затем он закрепился за определенным звуком, который получил название *c* (= *do*), прочие навечно унаследовали сольмизационные названия в виде звуков твердой шкалы — наших *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля* (впоследствии прибавился *си*). Пение с этого звука *c* называлось «кантус натуралис». Когда развилась восьмизвучная шкала со своими звуками «*B-durum*» и «*B-molle*», образовавшиеся в этой еще архаической шкале два полутона *a-b* и *h-c* стали ориентирами для приурочивания к ним гексахордового интервала *mi-fa*. Возникло два рода пения, причем в одном случае *ut* приходился на наше «*f*», и называлось оно «кантус моллис» (по применению здесь звука «*B-molle*»). Здесь мы уже видим первообраз, прародителя субдоминантового мажора, а также наших обозначений *moll*, применяемых для минорных тональностей. Уклон в сторону субдоминанты, в соответствии с природой вещей, получил название, ассоциировавшееся с категорией минора. В другом случае интервал *mi-fa* приходился на полутон *h-c*, пение в этом роде называлось «кантус дурус» (по применению здесь звука «*B-durum*»). «Тоника», т.-е. *ut*, находилась на звуке *g*. Здесь мы видим прямого предшественника нашей доминантовой тональности. Впервые здесь также возникает обозначение «*dur*», употребляемое ныне для мажорных тональностей. Уклон в сторону до-

минанты здесь также в соответствии с природой вещей ассоциировался с категорией мажора. Так гексахорд сам по себе кладет основание современной тональности в ее развитом «функциональном» виде. Далее передвижки гексахорда были направлены на выявление «альтерированных» ступеней, вернее же — содействовали развитию тональной системы и тонально-ладового мышления. Процесс был двояким, следует считать, что гексахорд, в свою очередь, приурочивался к вновь завоеванным развитием тональной системы координациям музыкального мышления, которое развивалось многими путями, о чем речь впереди.

История хранит развитую до четвертой ступени тональную систему, где она находится, по существу, еще в более архаическом состоянии, нежели в архаическом положении средневекового восьмизвучия. Это так называемая «неизменная система» древнегреческой музыки, впервые получающая свою стадильную разгадку. Три связанных тетра хорда старейшей системы представляли шкалу из основных (для всех народов) семи звуков, построенных у греков по системе тетра хордов. Кроме того, было добавлено два тетра хорда, один из них не по принципу «связанности» общей нотой (*a*) двух тетра хордов (второго и третьего), а по принципу «раздельности», т.-е. таким образом, что его нижняя нота (*h*) находилась на секунду выше верхней ноты (тоже *a*) второго тетра хорда (см. цифру 4 на примере № 102).



Таким образом, здесь мы видим тональную систему, развитую до восьмизвучия, с одним хроматическим полутоном, который еще не приводит к непосредственному соприкосновению двух звуков.

Несравненно более высокую формацию, но также развитую т о л ь к о в пределах четырех кругов, представляет пение восточной церкви, нашедшее отражение в древнерусском «Обиходе церковного нотного пения». В этих напевах в основе лежит гексахорд, причем интонирование здесь происходит в более новой манере тонкого расщепления краевых звуков гексахорда: *b* вверху (возле *a*) и *h* внизу (возле *c*). Но, в сущности, самая форма с соотносением «хроматизма» на то место шкалы, где находятся «вводные тоны» (*a* не терции) показывает здесь еще архаическую формацию, но с новым интонированием. Как видит читатель, появились нити, связывающие закономерное протекание процессов через столетия и на огромных территориях.

В основе четырех кругов развития лежат три круга. Возвратимся на минуту к гексахорду. Архаическая его форма еще не создает правильного представления о тональном центре. Здесь — только динамическая, по существу, внезвуковая — или на л ю б ы х звуках исполняемая формула. Поэтому терция гексахорда это еще звук 3z, третьего круга. Постепенно гексахорд, по мере развития системы, начинает осознаваться тонально, таким образом его терция начинает восприниматься, как терция системы — 4z. Он превращается, по мере развития тонального мышления, в мажорную форму шестизвучия, известную нам из главы о шестизвучных ладах. Доказательство этому лежит в образовании ладов дорийского и миксолидийского, которые, будучи приведены к одному звуку (*a* это вполне законно, поскольку семи-звучный лад это — пока тоже только динамическая формула), показывают различие только в перемене звука терции. А перемещение хроматизма на место терций и свидетельствует о более прогрессивной форме восьмизвучия, т.-е. о полностью произошедшем переломе ладового мышления с квинтовым строением главнейших «функций». Одновременно зачатки этих «функций» мы видели только что в тройной передвижке гексахорда, которая, кстати говоря, также показывает историческое доминирование звука четвертой ступени (в будущем субдоминанты) с отодвижением на второй план паритетного звука второй ступени.

Проблема миксолидийского и дорийского ладов имеет громадное значение. По новому осознанный гексахорд без остатка поглощается вновь р о ж д е н н ы м миксолидийским ладом. Продолжающая при этом существовать отживающая архаи-

ческая форма восьмизвучия получает новый прилив жизни и на месте старого *si* с его тяготением в *la* начинает вызревать новый элемент уже пятого круга, вводный тон *h* с его тяготением в *C*. Об этой ступени развития речь будет идти ниже. Сперва миксолидийский лад представляет собой трактуемый по-новому гексахорд (принципиальный звук четвертого круга на месте терции) с н о в о й же тонкой интонацией верхнего звука, т.-е. звуком «*b*». Несомненно, должна встречаться эта форма миксолидийского лада, не доходящая до октавных границ, и более н о в а я в октавных границах, осознанию которой поможет древняя каноническая пустотелая схема миксолидийского лада папы Григория Великого.

Смена одного звука четвертого круга на другой приводит к перемене в с е г о лада целиком. Здесь именно эта «операция» с звуком терции равносильна перемене лада; таким образом, это излюбленное занятие теоретиков с каким-то основанием относится — (точнее, имеет свой *raison d'être*) — к средневековью.

О н а р о д н ы х песнях, где встречается двойное расщепление терции лада, я говорю в главе о восьми-и девятизвучных ладах. Такое расщепление п р е ж д е всего обусловлено логикой развития системы и д о л ж н о встречаться в народном мелосе как почти предельная черта развития бесписьменного искусства.

В это время должен был возникнуть обычай стремиться оканчивать пьесы, сложенные в одном из главных ладов — дорийском, — м а ж о р н о й терцией, ибо добавление этого звука с а м о п о с е б е создает абсолютно уравнивающий по скрытой гармонии итог всего ладового колорита произведения. О возникновении этого обычая полнее скажем ниже. Эта тенденция в разных формах пронизывает всю литературу последних столетий. Действительно, итог сплавления звуков этого первого хроматизма — барьера этой ступени развития, о динамичности коего мы говорили в других главах, — итог этот абсолютно гармоничен сам по себе, имея показатель скрытой гармонии  $+4$ . Новейшую модификацию упомянутого старого обычая мы видим в сочинениях новейших композиторов в виде постоянной игры сменами одноименных тональностей в сочинении (например, Малер), в виде мажоро-минорных тонических аккордов в заключении и в середине пьес, как это мы видим у М. де Фалья, Шостаковича (например, в конце 7-й симфонии, о чем я говорил на стр. 60).

Обращаю особое внимание на то, что два звука третьего круга даны в непосредственной близости друг от друга, в этом новом зерне тяготения направлены внутрь, оно динамически замкнуто само в себе. Звуки четвертого круга даны тоже в близости друг от друга, но это — первое динамическое зерно системы: сверхобычные для данного уровня мышления напряжения тут повернуты в наружные стороны. Оба эти круга, один вслед за другим, экспонируют основные формы музыкального движения полной, имеющей развиться тональной системы, — те основные формы, которые, проникая в мышление, безотказно регенерируются в музыкальном восприятии в «силы» притяжения и отталкивания с тем их смыслом, который вскрыт нами в основных главах работы.

Полагаю, что природа четвертой ступени развития выяснена здесь исчерпывающе.

## СЕМИЗВУЧНЫЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Каждый из ладов, развиваясь изнутри системы, целиком опирается на ее закономерности, но имеет только одному ему присущий строй. Мы выше выявили особенности строев 5- и 6-звучных ладов, причем показали особые их характеристики. Однако, пентатонное ладообразование почти не выходит за рамки натуральных ладов, почему мы сочли возможным ограничиться характеристиками только этой группы ладов, а шестизвучные лады играют роль переходных между 5- и 7-звучными стадиями развития тональной системы. Однако, я должен дать в руки музыкальной науки умение разбираться в каждой ладовой формации и этого рода, встречающейся на практике; ибо интересы науки властно диктуют исследование этих типов ладообразований. Яркие выраженные в практике народов земного шара 5- и 7-звучные лады, образующие несомненнейшие стадии развития музыкального мышления, потому не могут считаться промежуточными формациями, а вполне определенными стадиями, что по самой природе своей способны подвергаться универсализации и универсализировать в своих пределах всю систему музыкального мышления. Это — с одной стороны, а с другой — в самой природе музыкального материала существуют закономерности, вызывающие образование именно этих стадий, что является основным и решающим. Природа образования пентатоники, восполняющей все пять ячеек тональной системы, вскрыта нами вполне ясно. Главнейшей практической причиной, как мы видели, для пентатонных формаций явилась непознаваемость диатонического полутона — этого барьера развития системы в третьем круге. Точь-в-точь та же закономерность тормозящего порядка образована в четвертом круге развития в виде его барьера — хроматического полутона, который, с точки зрения всей системы, как таковой, а также с точки зрения уже познанного к этому времени диатонического полутона, может представляться лишь как интервал отталкивания, чрезмерно энергетически заряженный и разрушающий лад, закономерно образованную ладовую структуру, которая, соответствуя данному уровню музыкального мышления, вполне универсальна для передачи человеком содержания музыкальных произведений и не требует никаких «сверхъестественных» интонационных разражений.

Таким образом, мы в процессе развития познаем лад, как отграниченное в поступательном ходе развития образование, а не только «выводим» его из развившейся до 12 звуков системы «ретроспективным» путем.

Даже в том случае, если под влиянием интонационных процессов, сущность которых кроется в системе квинтовых координаций тонов, возникает такая форма лада, который не укладывается в сплошную цепь квинт, — то и в таком ладе, где возникают единичные интервалы, далеко лежащие за хроматическим полутоном (ум. кварта гарм. минора, ум. терция венгерского лада) — хроматического полутона все же не возникает.

Эти закономерности были наблюдаемы эмпирически для диатонического мажора, но обычно, устанавливая место мажора в отрезке чистых квинт, указывали, что по обе стороны от этого отрезка происходит «корректурa на полутон» возникающих «хроматических нот» (Риман). Дальше этого не пошли. Говорили о нотах, а не о звуках. Различия в полутонах уничтожены на слух темперацией, но динамизм, превышающий нормально существующий у единичного звука — не стерт и не уничтожен. Я уже говорил, но здесь особо напоминаю и подчеркиваю: линейный коэффициент

хроматического полутона  $+7$ , динамический коэффициент напряжения ув. примы  $+7$ , а высшее напряжение альфное и бетное равно  $+6$ ! Вот причина непознаваемости хроматизма.

Для того, чтобы выяснить возможности семизвучных ладообразований, мы должны вновь обратиться к структуре системы и ее отдельных сфер.

Заранее ясно, что в антагонистическом положении находятся с точки зрения семизвучного мышления те пять пар звуков, в которых образуется в системе хроматизм. Но, исходя отсюда, мы не сумели бы построить признаков для характеристики ладов. Лишь в исследовании возможностей каждой сферы по отдельности и из соединения возможных «внутрисферных» образований мы сумеем дать исчерпывающую классификацию ладов и вполне точные их научные характеристики.

Отмечу, что классификация, составленная на основе познания закономерностей становления и развития системы, явится окончательно исчерпывающей. Дело в том, что здесь мы учитываем не «ноты», а музыкальные звуки — фазы периодической системы. Таким образом, наша сетка ладов без остатка должна вобрать и вберет в себя изучаемые или хотя бы вскользь зарегистрированные лады, — более того она предугажет, какие лады могут и должны сформироваться в творческой музыкальной практике народов земного шара.

Внутри первой сферы системы («автентической») расположено три пары разноименных звуков; вместе с тоникой и доминантой — пять. Здесь может быть в 7-звучном ладе только по одному звуку каждого наименования (всего пять). Это создает основу ладов — «пентахорды» (пятизвучия).

В этой сфере звуки четных кругов развития. Звуки каждого круга расположены строго симметрично по отношению к звукам остова. Два звука второго круга образуют малонапряженную м. терцию ( $2\alpha$  и  $2\beta$ ), каждый ее звук на расстоянии 6. секунды от остова. Они вместе с звуками остова, очевидно, составят основу наименее напряженных ладов системы. Два звука четвертого круга, находящиеся в сердце автентической сферы,  $es-4\beta$  и  $e-4\alpha$ , представляют собою хроматический полутон, в принципе гармонический ( $\alpha\beta_4$ ), но могущий появляться только в ладообразованиях высшего порядка. В семизвучных же ладовых прототипах может присутствовать либо один, либо другой звук, что дает основание так называемым мажорному либо минорному тоническому трезвучию. Два звука шестого круга —  $des-6\beta$  и  $fis-6\alpha$  — наиболее напряженные звуки системы, которые, очевидно, дадут начало наиболее напряженным пентахордам. Они также вполне симметрично противостоят друг другу, причем бетный звук прилегает к тонике, а альфный к доминанте. Далее мы должны рассматривать эти звуки, как три пары одноименных звуков, из каждой пары может одновременно присутствовать в семизвучном ладовом прототипе только один звук. Эти три пары —  $des$  или  $d$ ,  $f$  или  $fis$ ,  $es$  или  $e$ . Следовательно, если даже механически комбинировать возможные совмещения этих звуков в пределах лада, то мы увидим восемь различных комбинаций:

$$\begin{array}{llll} des - e - fis; & d - e - fis; & des - es - fis; & d - es - fis \\ des - e - f; & d - e - f; & des - es - f; & d - es - f. \end{array}$$

Но, как всякое механическое комбинирование, это представит собою очень мало убедительную, трудную для запоминания и безликую картину комбинаций. Однако, лишь только мы примем во внимание первый принцип рассмотрения этих звуков, как картина делается совершенно ясной: в зависимости от генетических характеристик звуков пентахорда возникают четкие характеристики самих пентахордов. А это, в свою очередь, будет играть громадную роль в определении характеристик самого лада.

Для преемственности с предыдущим развитием науки допустим разделение всех пентахордов на две группы — либо со звуком  $es$ , либо со звуком  $e$ . Но даже если бы мы не думали о таком разделении пентахордов, то все равно мы должны были бы установить классификацию в зависимости от сравнения между собою звуков второго и шестого кругов. Действительно, если мы не допустим наличия в пентахорде хотя бы одного звука шестого круга, мы получим пентахордовый остов (без среднего звука), как  $C-d + f-C$ . Этот остов мы назовем простым и уравновешенным. Действительно, «динамис» этого остова суммарный равен  $1\beta + 2\alpha + 2\beta + 1\alpha = \alpha\beta_3$ , т.-е. коэффициент его весомости — средний. Таким образом, добавление «мажорной терции»,

т.-е. звука  $\epsilon = 4x$ , даст динамическую (вернее, «динамическую») формулу  $\alpha p_1 + 4x$ . Здесь напряжение терции высвобождается в результате взаимодействия всех тонов пентакорда и будет для такого пентакорда характеристичным. Следовательно, простой пентакорд характеризуется звуком своей терции, общая его окраска совпадает с окраской звука терции. В описанном случае мы получили простой мажорный пентакорд (название «простой» по остоу, а «мажорный» по мажорному —  $4x$  — звуку, высвобождающемуся при сплавлении напряжения). Аналогичным образом, как легко себе представит читатель, мы получаем и простой минорный пентакорд  $C-d-\epsilon s-f-G$ .

Характеристика здесь совпадает с характеристикой звука терции. Это совпадение наличествует, как увидим ниже, не во всех видах пентакордов. Для обозначения этого его свойства, т.-е. концентрации ладовой характеристики в звуке терции, мы ввели понятие «синхронность».

Данные два пентакорда лежат в основе простейшего — первого — семейства ладов<sup>1</sup>. Итак, в характеристике этого семейства ладов мы заметим отсутствие звуков шестого круга.

Идем далее. В автентическом остоу может содержаться один из двух звуков шестого круга, либо *des* либо *fis*. Пентакорды с тем либо другим звуком дают основание второму либо третьему семейству ладов, которые в известном смысле паритетны друг другу.

Рассмотрим пентакорды со звуком *fis*. Общая динамическая характеристика их остова  $C-d+fis-G$  вдвойне мажорна, действительно:  $1p + 2x + 6x + 1a = \alpha p_1 + 8x$ . Прибавление «мажорной терции» усиливает мажорность пентакорда, доводя ее до тройной интенсивности по сравнению с пентакордом простого мажора. Действительно:  $\alpha p_1 + 8x + 4x = \alpha p_1 + 12x$ . Это наиболее интенсивный мажорный пентакорд из всех возможных (назовем его «лидийским» для преемственности). Прибавление «минорной терции» к данному остову серьезно меняет картину динамических напряжений. Как мы помним, в результате динамических взаимодействий в пределах остова высвободилось  $8x$ . Противопоставление им четырех  $\beta$  означает наступление такого процесса, при котором  $4x$  из восьми  $\alpha$  сплавится в  $\alpha p$ , а другие  $4x$  останутся непогашенными. Общая формула:  $\alpha p_1 + 8x + 4\beta = \alpha p_5 + 4x$ . Но здесь возникает интереснейшая коллизия. Фактически в ладе звучит, так сказать, я в н о «минорная терция», а высвобождающееся при взаимодействии всех звуков пентакорда с к р ы т о е напряжение в точности равно напряжению «мажорной терции». Это создает громадное противоречие чисто эстетического порядка. Данные два напряжения при созвучании вступают в трудно разрешимую коллизию: терция минорная звучит, но ее эстетическое значение в смысле окраски равно нулю: эта окраска сплавилась без остатка в гармоническую весомость. В то же время при общем эстетическом впечатлении даже не осознаваемом, но неминуемо возникающем у музыкального человека в подсознании, высвобождается результирующее напряжение мажорной терции при ее фактическом отсутствии. Для таких пентакордов, в терции которых не содержится их характеристика, где налицо несовпадение подлинной характеристики отдельно взятой окраски и реально звучащей терции, мы вводим название «асинхронный». Эстетически такой пентакорд произведет впечатление «грустно-веселого», саркастического, иронического, юмористического, пожалуй (безусловно и фактура всегда играет здесь свою роль). И, на наш взгляд, неслучайно в ладовых прототипах народов с наиболее тяжелой исторически судьбой — цыган, евреев — мы в основе находим именно данный пентакорд. Научных характеристик данного пентакорда не существовало. Мы назовем его минорированным лидийским.

Для ладов третьего семейства характерным признаком будет служить наличие в пентакорде звука *des-6\beta*. Общая динамическая характеристика такого остова  $C-des+f-G$  будет вдвойне минорна. Действительно:  $1\beta + 6\beta + 2\beta + 1a = \alpha p_1 + 8\beta$ . Прибавление «минорной терции» усиливает минорность пентакорда, доводя ее до тройной интенсивности по сравнению с минорностью простого минорного пентакорда. Действительно:  $\alpha p_1 + 8\beta + 4\beta = \alpha p_1 + 12\beta$ . Это — наиболее интенсивный минорный пентакорд из всех возможных. Для преемственности назову его фригийским. При-

<sup>1</sup> Я здесь несколько изменяю, в соответствии с генезисом ладовых модификаций, классификацию ладовых прототипов по семействам. Наиболее простые лады я помещаю не в последнее — четвертое — семейство, как в «Основах», а в первое. Отныне признаю только эту классификацию действительной.

бавление к фригийскому остову «мажорной терции» резко меняет общую картину напряжений, которая представляется в точности обратной той, которую мы получили при прибавлении «минорной терции» к лидийскому остову. А именно с высвободившимся в фригийском остове напряжением  $8\beta$  сопоставляется напряжение в  $4\alpha$ . Это небольшое напряжение в силах сплавить в противостоящей восьмерке обратного напряжения только половину, т.-е.  $4\beta$ . Другая половина остается свободной и обладает возможностью эстетического воздействия как  $4\beta$ . Таким образом, и здесь содержится такой же, как выше описано, эффект асинхронности, но с обратным знаком. Пентахорд, состоящий из фригийской основы, но с «мажорной терцией», мы называем мажорированным фригийским.

Пентахорды, содержащие оба звука шестого круга, *des-6\beta* и *fis-6\alpha*, являются основой ладовых прототипов четвертого семейства. Общая динамическая характеристика такого пентахорда строго гармонична и имеет высокую гармоническую весомость порядка  $1\beta + 6\beta + 6\alpha + 1\alpha = \alpha\rho_7$ . Поскольку напряжения остова сплавляются, постольку вступающая в пентахорд терция высвобождается по своему напряжению целиком. Таким образом, эти оба пентахорда и с  $e = 4\alpha$ , и с  $es = 4\beta$  строго синхронны. Поэтому для них я избрал название мажорного и минорного, но поскольку в остове сконцентрированы громадные напряжения, поскольку в нем потенциально содержатся наиболее острые интонации со звуками шестого круга, — постольку я назвал пентахорд *c-des-e-fis-g* — острым мажорным, а пентахорд — *c-des-es-fis-g* — острым минорным. В пределах Европы эти лады не зарегистрированы.

Переходим к рассмотрению организации звуков второй сферы, для которой я введу для преемственности название «плагальная». В ней расположено, считая доминанту и тонику, четыре р а з н о и м е н н ы х звука (а всего шесть). Предельные возможности четырехзвучных ладообразований без возникновения хроматических полутонов (иначе говоря, «тетрахордовых образований» или тетрахордов) регулируются следующим.

Между доминантой и тоникой размещается две пары звуков. Рассмотрим их попарно с двух упомянутых точек зрения. Во-первых, это — звуки нечетных кругов: третьего и пятого. Два звука третьего круга расположены в сердце второй сферы, составляя диатонический полутон и имея возможность находиться в одном ладообразовании одновременно. Каждый из этих звуков находится на большую секунду от опоры второй сферы. Два звука пятого круга — это наиболее напряженные звуки второй сферы, которые дадут начало наиболее напряженным тетрахордам. Они так же вполне симметрично противостоят друг другу, причем бетный прилегает к доминанте, а альфный к тонике. Во-вторых, это две пары одноименных звуков, из каждой пары в ладе может присутствовать одновременно только один звук. Это две пары: *as* и *a*, *b* и *h*. Следовательно, если механически комбинировать их возможные совмещения в пределах лада, то мы получим следующие комбинации:

$$as-b \quad a-b \quad as-h \quad a-h$$

Как я уже говорил, это, по существу, механическое комбинирование нуждается в известных обоснованиях характеристик, которые столь же нетрудно сделать, как мы уже показали для пентахордов.

При недопущении в состав тетрахорда ни одного звука пятого круга мы получаем тетрахорд наименее напряженный, абсолютно уравновешенный гармонически *g-a-b-c*. Коэффициент гармонической весомости в результате взаимодействий напряжений всех звуков этого тетрахорда:  $1\alpha + 3\alpha + 3\beta + 1\beta = \alpha\rho_1$ . Назовем этот тетрахорд спокойно гармоническим или уравновешенно-гармоническим.

При допущении в тетрахорд одного альфного звука пятого круга *h-5\alpha* получаем форму *g-a-h-c*, где в результате взаимодействий высвобождается напряжение, равное двойному напряжению «мажорной терции». Действительно:  $1\alpha + 3\alpha + 5\alpha + 1\beta = \alpha\rho_1 + 8\alpha$ . Я называю в силу этого данный тетрахорд мажорным, как, впрочем, он именуется и в традиционной теории, выработавшей подлинное представление о сущности явлений искусства.

При допущении же в тетрахорд другого звука пятого круга *as-5\beta* получаем форму *g-as-b-c*, где в результате взаимодействий высвобождается напряжение, равное двойному напряжению «минорной терции». Действительно:  $1\alpha + 5\beta + 3\beta + 1\beta = \alpha\rho_1 + 8\beta$ . В силу этого данный тетрахорд можно научно назвать только минорным, — это же название он получил и в традиционной теории.

При допущении в тетрахорд обоих звуков пятого круга получаем форму  $g-as-h-c$ . В результате взаимодействия динамические напряжения сплавляются в гармоническое единство высокого порядка  $1\alpha + 5\beta + 5\alpha + 1\beta = ar_6$ . Для этого тетрахорда следует избрать научное название гармонического, что, впрочем, сделано и традиционной теорией.

Таким образом, ясен весь тот арсенал средств, при помощи которого вырабатываются в практике музицирования семизвучные ладовые прототипы. Перейдем к их рассмотрению, причем дополнительные пояснения будем давать попутно, по мере той необходимости, какая возникнет по ходу дела. Объяснений по поводу того зарегистрированного десятка ладов, который нами уже суммирован в «Основах» при обзоре современных теоретических взглядов на природу ладов, повторять не будем. Также и не будем давать таблицы, подобной той, какую мы дали в «Основах».

Лады получаются путем соединений восьми пентахордов с четырьмя тетрахордами попарно, что дает всего тридцать две самостоятельных формы в пределах 12-звучной тональной системы<sup>1</sup>.

Рассмотрим научно в 32 §§ все эти ладовые формы.

## 1. ЛАДЫ ПЕРВОГО СЕМЕЙСТВА

1. **Субмажор**. Этот лад —  $c-d-e-f-g-a-b-c$  — состоит из мажорного синхронного пентахорда и уравновешенно-гармонического тетрахорда. Его динамическая характеристика  $1\beta + 2\alpha + 4\alpha + 2\beta + 1\alpha + 3\alpha + 3\beta + (1\beta) = 10\alpha + 6\beta = ar_6 + 4\alpha$ . Это — лад, во-первых, синхронный, во-вторых, натуральный, т.-е. состоящий из отрезка цепи чистых квинт. Полное его название должно было бы быть (поскольку в этих названиях должны быть отражены полностью обе характеристики и пентахорда и тетрахорда): «простой мажорный синхронный уравновешенно-гармонический натуральный лад», но, поскольку целесообразность научной классификации требует сокращения названий (и допущения некоторых оговоренных условностей в окончательной формулировке названий), мы будем всегда подразумевать синхронность, но будем в скобках оговаривать встречающуюся асинхронность. Кроме того, будем исходить из формы простого лада, оговаривая его остроту. Таким образом, из приведенной формулировки мы во всяком случае исключаем слова «простой» и «синхронный». Предлагаю его название «субмажор» (не снимающее его характеристик), ибо в сетке натуральных ладов это наименее мажорный из трех мажорных ладов. Этот лад известен, как миксолидийский церковный лад. Наиболее характерная его ступень это  $b-3\beta$ , более минорной ступени в ладе нет, наиболее мажорно ярка его терция.

2. **Мажор**. Этот лад —  $c-d-e-f-g-a-h-c$  — состоит из простого мажорного пентахорда и мажорного же тетрахорда. Это один из ладов той формы, в которой совпадают характеристики и пентахорда и тетрахорда (в данном случае мажорные). Для такого рода ладов мы введем дополнительное определение «прямолинейный» (эту характеристику, как основную, будем также брать в скобки). Это — натуральный лад, так как его звуки могут быть представлены в виде отрезка квинтовой цепи. Его полное определение (берем в скобки опускаемые термины): «мажорный (простой), (синхронный) натуральный (прямолинейный) лад». Динамическая характеристика:  $15\alpha + 3\beta = ar_3 + 12\alpha$ . Нечего и говорить, насколько он был в центре внимания традиционной и всех прочих теорий.

3. «**Мажоро-минор**» (может быть оставлено традиционное название мажор мелодический). Этот лад —  $c-d-e-f-g-as-b-c$  — состоит из простого мажорного

<sup>1</sup> Составление ладов из пентахордов и тетрахордов представляет собою только классификационный прием. Он не совпадает с происхождением ладов в процессе интонирования. Каждый из этих ладовых прототипов представляет собою соединение специфического ращения интонационных ячеек тоники и доминанты. Это я прослеживаю по отношению только к низшим формациям — пентатонным и шестизвучным, оставляя для сокращения изложения вопрос о сферах ладового интонирования диатоники и более высоких ладов до серии «Основные проблемы музыковедения», относя их в третью книгу серии «Проблема лада», которая планируется мною к выпуску после первых двух книг серии. Надо отметить, что старые формы интонирования во многих ладах не совпадают с позднейшими: так, мажор можно представить только как результат грубого интонирования и т. д.

пентахорда и минорного тетрахорда. Здесь мы имеем первый случай несовпадения характеристик пентахорда и тетрахорда. Для таких ладов мы вводим дополнительное определение «противоречивый». Здесь коллизия особенно сильна, потому что нормальное мажорное напряжение пентахорда с избытком поглощается минорным напряжением тетрахорда. В результате всех взаимодействий звуков лада высвобождается минорное напряжение в количестве  $4\beta$ . Это служит основной причиной того, что этот лад зарегистрирован так поздно по сравнению с другими ладами этого семейства. Кроме того, этим обуславливается также и кажущаяся неестественность вступления тонического трезвучия после субдоминанты и доминанты в каденции. А этим обстоятельством, в свою очередь, объясняется, что этот лад найден пока лишь как мелодическая форма движения, чем и вызвано его название «мелодический». О возможности гармонизации при помощи данных ладовых форм теория молчит. Поскольку в научном определении всякого лада должны отражаться характеристики и пентахорда и тетрахорда, — постольку название этого лада таково: (простой) мажоро-минор противоречивый. С условием знания этой характеристики лада считаю возможным оставить для него найденное теорией название «мелодический». Его динамическая характеристика:  $\alpha\rho_7 + 4\beta$ .

4. М а ж о р г а р м о н и ч е с к и й. Этот лад —  $c-d-e-f-g-as-h-c$  — состоит из простого мажорного пентахорда и остро-гармонического тетрахорда. Благодаря гармоничности тетрахорда напряжение «мажорной терции» доминирует над всем ладом в качестве высвобождающегося при взаимодействии всех звуков лада. Его полное научное определение: (простой) мажор (остро-) гармонический (синхронный). Остается, за вычетом определений, взятых в скобки, то наименование, которое эмпирически предложено традиционной теорией. Динамическая характеристика  $\alpha\rho_8 + 4a$ .

5. С у б м и н о р. Этот лад —  $c-d-es-f-g-a-b-c$  — состоит из простого минорного пентахорда и уравновешенно-гармонического тетрахорда. Этот лад — натуральный, ибо его звуки могут быть представлены в виде отрезка цепи чистых квинт. Полное научное определение: (простой) минорный уравновешенно-гармонический (синхронный) натуральный лад. Предлагаю его название субминор (не снимающее его характеристик), ибо в сетке натуральных ладов это наименее минорный лад (из минорных). Известен теории как дорийский церковный лад. Наиболее характерна по окраске его шестая ступень  $a-3a$  (так называемая «дорийская секста»). Более мажорной ступени в ладе нет. Общая динамическая характеристика  $\alpha\rho_6 + 4\beta$ .

6. М и н о р. Этот лад —  $c-d-es-f-g-as-b-c$  — состоит из простого минорного пентахорда и простого минорного же тетрахорда. Это — натуральный лад, ибо его звуки могут быть представлены в виде отрезка цепи квинт. Его полное определение: (простой) минорный натуральный (синхронный) (прямолинейный) лад. Как видим, за вычетом поставленных в скобки названий остается определение, данное этому ладу традиционной школой. Его динамическая характеристика  $\alpha\rho_3 + 12\beta$ .

7. М и н о р о - м а ж о р (может быть оставлено традиционное название: минор мелодический). Этот лад —  $c-d-es-f-g-a-h-c$  — состоит из простого минорного пентахорда и мажорного тетрахорда. Лад этот противоречив, ибо напряжение избыточной «минорной терции» пентахорда поглощается без остатка мажорным тетрахордом, в результате этого взаимодействия высвобождается напряжение  $4a$ . Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_7 + 4a$ . Научное определение: (простой) минорно-мажорный (синхронный) противоречивый лад. Традиция предложила название «мелодический», ибо при гармонизации вступление в каденции минорного трезвучия после двух мажорных трезвучий казалось немотивированным (см. § 3). Считаю возможным для преемственности оставить старое название. Мажорность его характеристики «требует» «снятия» в возвратном движении исполнением шкалы натурального минора (суммарная динамическая характеристика  $\alpha\rho_7 + 4a$ ).

8. М и н о р г а р м о н и ч е с к и й. Этот лад —  $c-d-es-f-g-as-h-c$  — состоит из простого минорного пентахорда и остро-гармонического тетрахорда. Благодаря гармоничности тетрахорда напряжение «минорной терции» доминирует над всем ладом, высвобождаясь в результате взаимодействия всех звуков лада. Научное определение: (простой) минорный (остро-)<sup>1</sup> гармонический (синхронный) лад. За вычетом взятых в скобки определений, остается то, которое он получил в традиционной теории. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_8 + 4\beta$ .

<sup>1</sup> В тетрахордах оговаривается уравновешенность  $[g-a-b-c]$  и опускается острота  $[g-as-h-c]$  . . .

## II. ЛАДЫ ВТОРОГО СЕМЕЙСТВА

9. **Л и д и й с к и й у р а в н о в е ш е н н ы й.** Этот лад — *c-d-e-fis-g-a-b-c* состоит из лидийского пентакорда и уравновешенно-гармонического тетракорда. Его особенность та, что он содержит в пентакорде наиболее мажорную ступень лада — *fis*, а в тетракорде наиболее минорную (*b-3♯*), что представляет наиболее напряженный гармонический узел лада, ум. кварту *fis-b*, явившуюся у Скрябина основой «Прометеевского аккорда». Для ладов с особо повышенным содержанием в пентакорде мажорных либо минорных напряжений (что характерно для лидийского и фригийского пентакордов) мы вводим дополнительное определение «интенсивный». Таким образом, полное научное определение лада: (интенсивный) лидийский уравновешенно-гармонический лад. Его динамическая характеристика:  $ap_4 + 12\alpha$ .

10. **Л и д и й с к и й л а д.** Этот лад — *c-d-e-fis-g-a-h-c* — состоит из лидийского пентакорда и мажорного тетракорда. Мажорное напряжение пентакорда, и без того интенсивное, дополнительно интенсифицируется напряжением тетракорда. Поэтому мы называем этот лад вдвойне интенсивным. Этот лад натуральный, ибо его звуки могут быть представлены в виде цепи квинт. Его динамическая характеристика показывает, что более мажорного лада в системе быть не может ( $ap_1 + 20\alpha$ ). Научное определение: (вдвойне интенсивный) лидийский уравновешенно-гармонический (прямолинейный) лад. (Можно его называть «ультрамажор»).

11. **Л и д и й с к и й м е л о д и ч е с к и й.** Этот лад — *c-d-e-fis-g-as-b-c* — состоит из лидийского пентакорда и минорного тетракорда. Таким образом, это — один из противоречивых ладов. Однако, здесь не возникает явления асинхронности, так как в результате взаимодействия напряжений  $12\alpha$  в пентакорде и  $8\sharp$  в тетракорде высвобождается как раз  $4\alpha$ , т.-е. нормативное напряжение «мажорной терции». Таким образом, этот лад очень органичен, и казалось бы ненормальным, чтобы он не возник в ходе развития искусства. Однако, он не мог не возникнуть, и мы как раз вскрываем его под формой так называемой целотонной гаммы, которая обычно не употребляется с доминантой, не только потому, что ее тональный смысл не был разгадан, но и потому, что она родилась в преддверии позднего романтизма и громадное распространение получила в период импрессионизма, когда требования стиля диктовали «освобождение» от «надоевшей» нераздельности тоники и доминанты. Поскольку же всеевропейские ладовые концепции в «основном» ладе (мажоре) допускали различные «отрезки» в виде ладов, то никому не могло прийти в голову, что в этой столь «симметричной» структуре, состоящей из «совершенно равновеликих тонов», может иметь принципиальное значение закрепление токи за каким-либо определенным звуком. Научное определение лада: интенсивный лидийско-минорный противоречивый. Для преемственности в выработке названий поступаем, как поступила традиционная теория, когда она установила для двух ладов первого семейства название «мелодический». Ведь в этом названии и содержится указание на то, что существует при гармонизации именно эстетическое п р о т и в о р е ч и е. Таким образом, в этом смысле (но с тем преимуществом, что мы всесторонне знаем качества этого лада) мы можем вместо названия «противоречивый» взять название «мелодический». А поскольку слово «минорный» при названии лидийского пентакорда также указывает на противоречие, это слово мы можем опустить. Таким образом, остается лишь название «лидийский мелодический». Динамическая характеристика  $ap_9 + 4\alpha$ .

12. **Л и д и й с к и й г а р м о н и ч е с к и й.** Этот лад — *c-d-e-fis-g-as-h-c* — состоит из лидийского пентакорда и остро-гармонического тетракорда. Благодаря гармоническому тетракорду интенсивное мажорное напряжение пентакорда остается в результате взаимодействий всех звуков характеристическим и для всего лада. Таким образом, его динамическая характеристика  $ap_6 + 12\alpha$ . Он чрезвычайно органичен, чем обусловлено его обязательное существование на земном шаре в качестве ладового прототипа. Регистрация его пока мне неизвестна. Полное его научное определение: (интенсивный) лидийский (остро-) гармонический.

13. **Л и д и й с к и й м и н о р и р о в а н н ы й у р а в н о в е ш е н н ы й.** Этот лад — *c-d-es-fis-g-a-b-c* — состоит из лидийского минорированного пентакорда и уравновешенно-гармонического тетракорда. Асинхронность пентакорда в связи с нейтральностью тетракорда распространяется на весь этот лад. Двумя характерными звуками лада являются наиболее минорный звук  $4\sharp$  и наиболее мажорный

звук  $6\alpha$ , составляющие интервал увеличенной секунды. Научное определение лада: асинхронный лидийский минорированный уравновешенно-гармонический. Динамическая характеристика  $ap_8 + 4\alpha$ . Как упомянуто, лад еврейской народной песни.

14. Л и д и й с к и й м и н о р и р о в а н н ы й м а ж о р. Этот лад *c-d-es-fis-g-a-h-c* — состоит из лидийского минорированного пентакорда и мажорного тетракорда. Асинхронность пентакорда не затухает в результате всех ладовых взаимодействий звуков, но подчеркивается. Действительно, реальной «минорной терции» здесь противостоит дополнительная мажорная шкала тетракорда, и общее действие минорности, казалось бы, ослабляется. Однако, в то же время характеристичность отдельно взятого этого звука, в столь сильной степени окруженного мажорными, подчеркивается. Полное научное название лада (вдвойне синхронный) лидийский минорированный мажорный (прямолинейный) (мелодический) лад. Определение «мелодический» можно заменить здесь определением «вдвойне асинхронный». Динамическая характеристика:  $ap_5 + 12\alpha$ .

15. Л и д и й с к и й м и н о р и р о в а н н ы й м е л о д и ч е с к и й. Этот лад — *c-d-es-fis-g-as-b-c* — состоит из лидийского минорированного пентакорда и минорного тетракорда. Здесь впервые возникает феномен снятия асинхронности пентакорда общими ладовыми взаимодействиями. Если мы внимательно задумаемся в процесс взаимодействий скрытых гармоний, то увидим, что высвободившееся в пентакорде результирующее асинхронное альфное напряжение  $4\alpha$  противопоставляется бетному напряжению тетракорда  $8\beta$ . Таким образом, в результате, после сплавления четырех коэффициентов, высвобождается именно  $4\beta$ , т.-е. ровно столько, сколько содержится в звуке «минорной терции», реально присутствующей в этом ладе. Но сам по себе этот процесс настолько противоречив, что мы считаем уместным в данном случае отразить это в ладовом научном определении. Оно таково: асинхронно-мелодический лидийский минорированный (противоречивый). Определение «противоречивый» здесь поглощается стоящим вначале двойным определением, формулируя которое мы и подчеркнули противоречивость процессов между скрытым напряжением в пентакорде и явным в тетракорде. Динамическая характеристика:  $ap_9 + 4\beta$ .

16. М и н о р и р о в а н н ы й л и д и й с к и й г а р м о н и ч е с к и й. Этот лад — *c-d-es-fis-g-as-h-c* — состоит из того же минорированного лидийского пентакорда и остро-гармонического тетракорда. Благодаря гармоничности тетракорда асинхронность пентакорда остается доминирующей во всем ладе. Лад чрезвычайно насыщен единичными напряжениями отдельных звуков. Его научное определение: (асинхронный) лидийский минорированный (остро) гармонический. Как упомянуто выше, зарегистрирован как лад цыганской (венгерской) народной песни. Динамическая характеристика  $ap_9 + 4\alpha$ .

### III. ЛАДЫ ТРЕТЬЕГО СЕМЕЙСТВА

17. Ф р и г и й с к и й у р а в н о в е ш е н н ы й. Этот лад — *c-des-es-f-g-a-b-c* — состоит из фригийского пентакорда и уравновешенно-гармонического тетракорда. Благодаря гармоничности тетракорда особая минорная интенсивность пентакорда не погашается и является доминирующей в аспекте общих ладовых взаимодействий. Наиболее ярким звуком, особенно ярким, ибо остальное окружение исключительно минорно, является звук  $a-3\alpha$ , единственный ощутимо мажорный звук этого лада. Одна из высших ладовых формаций, совершенная по своим эстетически выразительным возможностям. Научное определение лада: (интенсивный) фригийский уравновешенно-гармонический. Динамическая характеристика:  $ap_4 + 12\beta$ . Он недано зарегистрирован в Грузии (Пшавия), но этот факт не может быть признан исчерпывающим. В связи с особой органичностью («полнородностью») он должен существовать не в одном пункте земного шара с развитой культурой народной музыки.

18. Ф р и г и й с к и й м е л о д и ч е с к и й. Этот лад — *c-des-es-f-g-a-h-c* — состоит из фригийского пентакорда и мажорного тетракорда. После звука тоники здесь создается целотонное последование. Таким образом, мы видим, что образование обеих «целотонных гамм» лежит в природе тональной системы и что их правильное употребление ничего общего с «атонализмом» не имеет. Поскольку глубоко минорному пентакорду противостоит мажорный тетракорд этот лад противоречив.

При этом вследствие взаимодействия  $12\beta$  и  $8\alpha$  высвобождается напряжение, равное напряжению «минорной терции». Полное научное определение: фригийский (интенсивный) (противоречивый) мелодический. Термин «мажорный» здесь для обозначения тетрахорда мы не вводим, ибо достаточно термина «противоречивый», чтобы было ясно, что возникает противоречащий глубокому минору пентахорда, т.-е. мажорный момент. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_9 + 4\beta$ .

19. Ф р и г и й с к и й. Этот лад — *c-des-es-f-g-as-b-c* — состоит из фригийского пентахорда и минорного тетрахорда. Лад натуральный, ибо его звуки могут быть представлены в виде цепи квинт. Наиболее минорный лад тональной системы. Научное определение: (вдвойне интенсивный) фригийский (прямолинейный) натуральный. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_1 + 20\beta$ . Известен как один из церковных ладов. Возможно, что более отвечающим целям научной терминологии будет его другое общее название «ультраминор», в котором отражена сущность этого лада.

20. Ф р и г и й с к и й г а р м о н и ч е с к и й. Этот лад — *c-des-es-f-g-as-h-c* — состоит из фригийского пентахорда и гармонического острого тетрахорда. Благодаря гармоничности тетрахорда интенсивное напряжение пентахорда не погашено и доминирует в аспекте общеладовых взаимодействий. Чрезвычайно органический по общей характеристике лад. Его научное определение: (интенсивный) фригийский (остро) гармонический. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_6 + 12\beta$ .

21. Ф р и г и й с к и й м а ж о р и р о в а н н ы й у р а в н о в е ш е н н ы й. Этот лад — *c-des-e-f-g-a-b-c* — состоит из мажорированного фригийского пентахорда и уравновешенно-гармонического тетрахорда. Асинхронность пентахорда не снимается благодаря гармоничности тетрахорда и распространяется на весь лад. Научное определение: (асинхронный) фригийский мажорированный уравновешенный (гармонический). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_8 + 4\beta$ . Как упоминалось, второй лад еврейской народной песни.

22. Ф р и г и й с к и й м а ж о р и р о в а н н ы й м е л о д и ч е с к и й. Этот лад — *c-des-e-f-g-a-h-c* — состоит из мажорированного фригийского пентахорда и мажорного тетрахорда. Здесь вторично возникает феномен снятия асинхронности пентахорда тетрахордом (см. § 15). Действительно, высвобождающееся в пентахорде напряжение  $4\beta$  поглощается без остатка восьмью  $\alpha$  тетрахорда и в результате доминирует в аспекте общих взаимодействий в ладе напряжение реально в нем присутствующей мажорной терции. Таким образом, для этого лада научное определение: асинхронно-мелодический фригийский мажорированный (противоречивый). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_9 + 4\alpha$ .

23. Ф р и г и й с к и й м а ж о р и р о в а н н ы й. Этот лад — *c-des-e-f-g-as-b-c* — состоит из фригийского мажорированного пентахорда и минорного тетрахорда. Асинхронность пентахорда не снимается, но углубляется тетрахордом. Характеристичность звука «мажорной терции» подчеркивается (аналогию см. в § 14). Научное определение: (вдвойне асинхронный) фригийский мажорированный минорный (прямолинейный). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_5 + 12\beta$ . Поскольку в основном фригийском ладе подразумевается минорный тетрахорд, здесь возможно в определении пропустить слово «минорный».

24. Ф р и г и й с к и й м а ж о р и р о в а н н ы й г а р м о н и ч е с к и й. Этот лад — *c-des-e-f-g-as-h-c* — состоит из мажорированного фригийского пентахорда и остро-гармонического тетрахорда. Благодаря гармоничности тетрахорда асинхронность пентахорда остается доминирующей во всем ладе. Этот лад чрезвычайно насыщен напряженными звуками. Его научное определение: (асинхронный) фригийский мажорированный (остро) гармонический. Антипод венгерского народного лада. Следует полагать возможным его существование н а р я д у с венгерским ладом, рассмотренным в § 16. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_{10} + 4\beta$ .

#### IV. ЛАДЫ ЧЕТВЕРТОГО СЕМЕЙСТВА

25. О с т р о - с п о к о й н ы й м а ж о р. Этот лад — *c-des-e-fis-g-a-b-c* — состоит из остро-гармонического мажорного пентахорда и гармонически-уравновешенного тетрахорда. Одна из наиболее совершенных ладовых форм. Все напряжения за исключением  $4\alpha$ , сплавлены. Научное определение: остро-гармонический мажорный уравновешенно-гармонический. В более простых определениях этого семей-

ства ладов мы повсюду будем заменять слово «остро-гармонический» словом «острый». Термин «спокойный» вместо «уравновешенный» необязателен. Возможно предложить другое простое название: «острый мажор — уравновешенный». Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_{10} + 4\alpha$ .

26. Остро-интенсивный мажор. Этот лад — *c-des-e-fis-g-a-h-c* — состоит из остро-гармонического мажорного пентакорда и мажорного тетракорда, который в своем поступенном движении интенсифицирует высвобождающееся напряжение терции пентакорда. Научная характеристика: остро-мажорный (синхронный) мажорный (прямолинейный). Двукратное совмещение мажорности и указывает на интенсивность. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_7 + 12\alpha$ .

27. Острый мажор-минор. Этот лад — *c-des-e-fis-g-as-b-c* — состоит из остро-гармонического мажорного пентакорда и минорного тетракорда. Таким образом, внутри лада возникает противоречивость в указанном нами смысле слова. Если пентакорд был синхронен, то в аспекте общеладовых взаимодействий «терция мажорного трезвучия» без остатка поглощается минором тетракорда, причем для лада высвобождается минорное напряжение —  $4\beta$ . Научное определение: остро-мажорный минор (противоречивый). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_{11} + 4\beta$ .

28. Острый мажор или остро-гармонический мажор. Этот лад — *c-des-e-fis-g-as-h-c* — состоит из остро-гармонического мажорного пентакорда и остро-гармонического тетракорда. Один из предельно насыщенных напряжениями ладов, весьма совершенная гармоническая форма. Научное определение: остро-мажорный остро-гармонический лад. Повторения термина «острый» указывают на предельную остроту напряжений. В обычном определении дублирование опускаем, а также и термин «гармонический». Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_{12} + 4\alpha$ .

29. Остро-спокойный минор или острый минор уравновешенный. Этот лад — *c-des-es-fis-g-a-b-c* — состоит из остро-минорного гармонического пентакорда и уравновешенно-гармонического тетракорда. Аналог ладу, описанному в § 25. Научное определение: остро-гармонический мажорный уравновешенно-гармонический лад. Динамическая характеристика  $\alpha\rho_{10} + 4\beta$ .

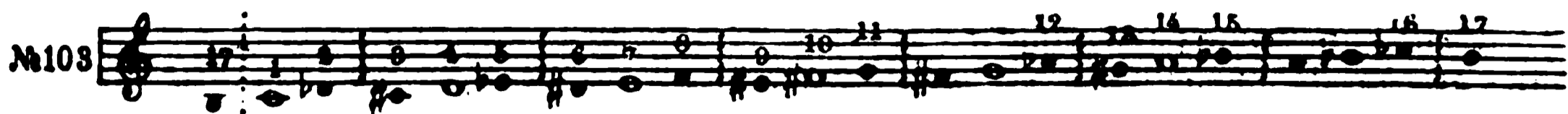
30. Острый минор-мажор. Этот лад — *c-des-es-fis-g-a-h-c* — состоит из остро-гармонического минорного пентакорда и мажорного тетракорда. Напряжения пентакорда и тетракорда находятся в противоречивом состоянии. При наличии в синхронном пентакорде «минорной терции» в аспекте всего лада возникает асинхронность. Научное определение: остро-минорный мажор (противоречивый). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_7 + 4\alpha$ .

31. Остро-интенсивный минор. Этот лад — *c-des-es-fis-g-as-b-c* — состоит из остро-гармонического минорного пентакорда и минорного тетракорда. На основах, сообщенных для аналогичного мажорного лада (26), научное определение: (синхронный) остро-минорный гармонический минор (прямолинейный). Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_7 + 12\beta$ .

32. Острый минор. Этот лад — *c-des-es-fis-g-as-h-c* — состоит из того же пентакорда и остро-гармонического тетракорда. Предельно насыщенная напряжением форма минора. Научное определение: остро-минорный остро-гармонический лад. Динамическая характеристика:  $\alpha\rho_{12} + 4\beta$ .

Ограничиваюсь здесь самым скудным изложением вопроса о семизвучных ладовых прототипах. Какой бы из них ни взять — всякий дает почву для плодотворного рассмотрения его гармонических и мелодических возможностей. Например, выделив из любого традиционного учебника вопрос о миноре, мы увидим, что все изучение касается одного из приведенных здесь 32 ладов — а именно гармонического минора (п. 8). Таково же учение о натуральном мажоре. Следовательно, о каждом из ладовых прототипов может и должно быть создано специальное учение о его гармонических и мелодических возможностях. Как раз открытый мною, как закономерное образование в пределах системы, лидийский уравновешенный был использован Скрябиным вполне закономерно в ряде его произведений, создавая совершенно, казалось бы, необычайный гармонический колорит. Но поскольку тоника лада только интуитивно ощущалась — он был дан автором и в «Прометее» и в др. произведениях очень статично и не использован во всех своих возможностях, а, главное — в возможностях обогащения, которые заключаются и в развитии его до пределов 12-звучной системы, а также и в таком виде, где каждый из его семи звуков подвергался бы интонацион-

ному расщеплению, что привело бы к появлению нового лада вторичного порядка, в принципе выходящего за рамки нашей стадии развития системы. Но ведь природа музыки такова, что каждый из музыкальных звуков является потенциальным центром интонационного расщепления. Следовательно, это было бы вполне законным его обогащением, выходящим даже за пределы системы и еще более тонким, чем этого сумел добиться Скрябин, немало трудившийся над достижением именно тонкости гармонической и мелодической. Интонационное разращение этого лада видно из примера № 103.



Как бы то ни было — пример этот дается для иллюстрации следующих непреложных положений: данный лад создает характерные гармонии, отличающие его от других ладов, в пределах системы линии его обогащения ясно намечены в дополнениях мелодий лада и гармоний на метро-ритмических менее главных моментах звуками системы, недостающими в данном ладе, чем обеспечивается его характерность; полное обогащение лада достигается путем тонкого интонационного расщепления всех звуков данного лада, что создает каждый раз совершенно особый лад вторичного порядка (не выходящий в принципе за рамки 22-звучной системы).

Например, «прометеевский» лад укладывается целиком в пределы 15-звучной системы романтиков, но имеет еще звуки *eis* и *ces*, которые будут характерны для гармоний обогащенного лада.

Но для нашей системы в основном линии ладового обогащения определяются прежде всего рамками 12-звучной системы, на основе которой возникает лад. Ладовая характерность при этом достигается применением в ответственные моменты гармоний, вправляющихся в рамки 7-звучного лада. Уже у поздних классиков и, тем более, у романтиков почти невозможно не встретить в той или иной мере обогащенного мажора, и в то же время ладовая сторона не оставляет сомнений в том, что в данном случае применен именно мажор, как таковой, т.-е. именно семизвучный обычный мажор.

Изучение ладов более пристальное, с генетической точки зрения, показывает, что не все из них затрагивают при своем формировании звуки всех пяти основных ладовых ячеек системы. Два соседних звука грубой ладовой основы в процессе тонкого интонационного расщепления, которое может осуществляться, как я показал, с пропуском некоторых подряд лежащих квинтовых координаций, — такие два звука могут не оставить места для промежуточной ячейки. Например, звуки *d* и *g* — первый при минорном тонком расщеплении дает звук *es* в качестве тонкого гибрида, а звук *g* в порядке мажорного тонкого расщепления дает в качестве гибрида звук *fis*. Таким образом, не остается места ни звуку *e*, ни звуку *f*. Выпадает целая ячейка системы. Итак, при обязательности в каждом ладе тоники и доминанты классификация возможных вариантов таких ладов, названных мною неполнородными, теоретически исходит из следующих признаков:

- 1) пропуск второй ладовой ячейки ( $d + es$ ),
- 2) пропуск третьей ладовой ячейки ( $e + f$ ),
- 3) пропуск пятой ладовой ячейки ( $a + b$ ),
- 4) пропуск второй и пятой ладовых ячеек ( $d + es$  и  $a + b$ ),
- 5) пропуск третьей и пятой ладовых ячеек ( $e + f$  и  $a + b$ ).

Надо отметить, что одновременный пропуск второй и третьей ладовых ячеек теоретически невозможен, ибо ладовое развитие невозможно при миновании всего второго круга целиком. 7-звучные лады, образовавшиеся при наличии этих признаков, назовем неполнородными (ср. соотв. название для пентатоники).

Дополним изложенное учение о ладовых прототипах в генетическом аспекте. Ступени, обрамляющие пропущенную ладовую ячейку, составляют генетическую характеристику соответствующей категории неполнородных ладов, — они всегда дают увеличенную секунду с теми названиями и звуками, которые находились бы в пропущенной ячейке. Следовательно, у ладов первой категории генетической характеристикой явится ув. секунда *des-e*. Таковы пентахорды мажорированный фри-

гийский и остро-гармонический, дающие в соединении с мажорным, минорным и уравновешенно-гармоническим тетрахордами всего 6 ладов.

Характеристикой ладов второй категории явится ув. секунда *es-fis*. Эту секунду содержат минорированный лидийский и остроминорный пентахорды. В соединении с теми же тетрахордами получаем еще 6 ладов.

Лады третьей генетической категории, без пятой ячейки, развиваются, минуя пентатонику, только из первых двух кругов. Характеристика — ув. секунда *as-h*, следовательно, при соединении остро-гармонического тетрахорда с пентахордами, не содержащими ув. секунды, мы получаем 4 лада.

Лады следующей категории характеризуются наличием ув. секунд *des-e* и *as-h*. Таковы два лада: фригийский мажорированный гармонический и острый мажор.

Лады последней категории характеризуются наличием ув. секунд *es-fis* и *as-h*. Таковы два лада: лидийский минорированный гармонический и острый минор.

Всего, таким образом, 20 ладов неполнородны. Говоря о гармоническом миноре, что минор беднее мажора, Чайковский, повидимому, интуитивно чувствовал неполноту минора этой формации. Полнородны шесть натуральных ладов, а также следующие шесть: мелодические мажор и минор, мелодические лидийский и фригийский, лидийский и фригийский уравновешенные. Все эти лады могут быть основой для музыкальных произведений. Линии обогащения этих ладов predeterminedены.

Итак, семизвучные лады дают пример того, как барьер четвертого круга развития, оставаясь в качестве направляющей процесса, допускает проникновение в лад звуков более высоких индивидуальных напряжений, нежели звуки  $4\alpha$  и  $4\beta$ , а также и интервалов более высоких по динамике, нежели хроматизм. В пределах всего четвертого семейства ладов образуются л а д о в ы е гармонии, доселе непонятные европейской музыке — в виде аккордов с увеличенной терцией.

На образовании семизвучных ладовых прототипов дело не останавливается. Более высокоразвитое ладовое мышление допускает в состав лада единичные и двойные хроматические полутоны, что ведет в принципе к образованию 8- и 9-звучных прототипов. Увеличение количества хроматических полутонов стирает мало-по-малу грани между ладом и системой, как таковой. В практике народной, в особенности русской музыки, мы можем найти много примеров такого высоко-развитого ладового мышления, которое фактически вызывает к жизни 8-звучные лады. Иногда за этим широким комплексом можно установить семизвучный прототип, но иногда ясно, что в принципе это 8-звучное образование. Все народные лады, все музыкальное творчество народов земного шара либо развивается к 12-звучной системе, либо же, если оно перешагнуло ее рамки, как у некоторых восточных народов, то — к более высоким ступеням развития системы. Над всем этим мировым музыкальным процессом довлеет закон интонационного расщепления музыкальных звуков.

В настоящей главе я развил и придал большую определенность учению о ладовых прототипах, изложенному в «Основах». В главных чертах еще тогда мною установлены указанные 32 прототипа. Ясно, что в данную как бы вновь открывшуюся область уложатся все наблюдения, сделанные музыковедением в этом направлении. Надо подчеркнуть абсолютную нашу уверенность, что все ладовые прототипы, указываемые нами, существуют в творческой практике народов земного шара. Действительность подтверждает наш тезис. Лишь после опубликования «Основ» я познакомился с одним трудом по музыке Индии. Некоторые из предсказанных мною ладов наблюдаются в Индии. Так, например, лады четвертого семейства оказываются закрытыми в трех белых пятнах. Оказываются наблюдаемыми острый мажор, мажорированный фригийский гармонический и остро-спокойный мажор (лады северной и южной Индии «*ma-grâma*» и «*sa-grâma*», третий без названия). Всего закрыто семь белых пятен, одно из них — народный лад Пшаветии (Грузия) <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Я лишен возможности привести здесь пример из трио Шостаковича, появившегося после написания этой книг. Отмечу, что в этом произведении автор воссоздает один из предсказанных мною прототипов, именно острый миноро-мажор (§ 30). При этом динамически интонационная контрастность лада доведена до предела: отсутствие светотеней подчеркивается гениальным по интуиции распределением интонирования — настойчиво повторяются альфные звуки в интонации, состоящей из звуков *a*, *g*, *fis* (всего  $10\alpha$ ), в качестве ответа этому «горячему» интонированию звучит интонация из предельно холодных звуков *es*, *des* и *c*. Таким обра-

## ШЕСТИЗВУЧНЫЕ ЛАДОВЫЕ ПРОТОТИПЫ

6-звучные лады занимают промежуточное положение между пентатоникой и 7-звучным ладом. В силу невозможности для 6-звучного комплекса тонов универсализироваться, подобно тому, как это происходит в практике искусства с пентатоникой и 7-звучным ладом (см. ниже причины этой невозможности) — 6-звучные лады в сумме не составляют крепкой и особо заметной стадии в развитии искусства. Однако, все же такие формации возникают в силу дальнейшего протекания интонационного развития ладовых опор. Во всех случаях — раз музыкальное мышление прорвалось за рамки пентатоники — 6-звучный лад предвещает собою появление 7-звучной стадии развития искусства. Таким образом, 6-звучные формации, отличаясь самостоятельностью, занимают промежуточное положение между 5- и 7-звучной стадиями развития искусства.

Методически именно поэтому мы рассматриваем исчерпывающе эти ладовые формации после изложения вопроса о 7-звучных ладовых прототипах.

С натуральными 6-звучными ладами мы ознакомились в главе 25. Характеристическим признаком их является отсутствие тритона. Мы их обосновали законами интонационного разращения опор лада. Однако, из рассмотрения системы они свободно отыскиваются путем чистого умозрения, если мы представим в тональной системе пять таких шестизвучных отрезков цепи квинт, которые включают в себя тонику и доминанту: таким образом можно было предсказать существование таких ладов, не обращаясь к практике.

Ненатуральные 6-звучные лады часто неполнородны. Они содержат интервалы далее тритона (но минуя хроматизм), т.-е. ув. секунду, подобно тому, как есть далекие интервалы в 7-звучных ладах.

Есть два пути выявления закономерностей становления шестизвучных ладов. Один исходит из интонационного принципа. Мы можем представить себе каждую из ладовых опор давшей в естественном интонационном разращении те или иные гибриды мажорного либо минорного развития, а затем привести в систему эти неизбежно возникающие в практике музыкального искусства формы. Натуральные шестизвучные лады содержат две трехзвучные ладовые ячейки, у пентатоник одна из опор дает двузвучную, а другая — трехзвучную интонационную ячейку. Некоторые случаи вполне допустимы, когда мышление заимствует в трехзвучной ячейке пентатоники элементы, нужные в художественных целях слагателю: так, в среднемажорной пентатонике возможно выделение минорного грубого гибрида от звука *f*, т.-е. появление звука *es*, который является основным в минорной пентатонике. Появляется шестизвучный лад, который будет представляться нашему сознанию, как дорийский лад без септимы. Здесь слагатель ищет тот минорный звук, которого недостает в средне-мажорной пентатонике, и который в этом случае играет огромную принципиальную роль в музыкальном произведении, ибо ради него художественное сознание проделывает огромную работу, приводящую к ладовому прогрессу в каждом данном случае. Иными словами, данное нововведение исходит из вполне внутренне осознанной громадной потребности. При отсутствии письменности, надле-

жим, именно в своей первозданности даются интонационные ячейки доминантовая и тоническая, причем мажорный элемент тонического интонирования — звук *h* — дается в басу оторванно от «интонации-ответа». Это не столь восток (а лады этого семейства именно регистрируются на востоке), сколь до пределов гротеска доведенное ладово-динамическое контрастирование окрасок. Лишь потому это относят к «востоку», что контрасты эти имеют ассоциативную базу в виде отсутствия светотеней в пустыне, резких смен дня и ночи, температур и т. п.

жащего общения, напевы, сложенные в таких ладах, часто могут оставаться достоянием только небольшого круга слушателей и с трудом лишь могут становиться объектом устного предания, играющего обычно всенивелирующую роль по отношению к памятникам, обладающим такими особенностями, выпадающими из общего — массового — уровня ладового мышления. Вполне закономерен тот факт, что семизвучные массовые песни, распеваемые в 1944 г. в Татарской АССР, нивелируются под пентатонику. Такие образцы зарегистрированы, как мне известно, А. С. Ключаревым. Явление это не только закономерно, но и неизбежно, и ныне ясны его истоки (поскольку исчерпывающе выяснены линии интонационной связи пентатоники с более высокими ладовыми формациями).

Такие образцы, как шестизвучные песни с ладовыми особенностями, но тем не менее представляющие собою вполне определенные лады со своими характеристиками, с трудом удерживаются в устном предании на пентатонном уровне развития культуры.

Однако, путь интонационной систематизации затруднителен — и вот почему. Представим себе, что композитору-пентатонисту, задумавшему напев в минорной пентатонике, понадобился какой-то особо мажорный звук, что возможностью взять звук 2а (который мы проследили, например, в китайском похоронном гимне) он эстетически не удовлетворен, его намерение не воплощается здесь с достаточной яркостью. На помощь приходит звук 3а, который в этом случае и возникнет как большая секунда вверх от доминанты — как ее мажорный гибрид. Однако, если мы посмотрим на общий результат интонирования, то в обоих приведенных случаях мы увидим один и тот же результат в виде неполного дорийского лада без септимы.

Таким образом, проверка вопроса при помощи установления формаций интонационного происхождения в ряде случаев приведет к одинаковому составу различных по происхождению ладов, и мы рискуем запутаться в установлении всех их типов.

Поэтому мы сейчас выясним звуковой состав таких ладов, исходя из закономерностей полнозвучной системы. Уже установив точно все многообразие этих типов в их абсолютной конечности, мы, рассматривая каждую такую структуру, сумеем представить себе тот и другой (или единственный) путь ее интонационного возникновения. В способе интонирования каждой отдельной мелодии при ее фактическом рассмотрении всегда возможно установить ее тот или иной интонационный генезис. Иными словами, мы пойдем сейчас не по линии вопроса «как», а по линии вопроса «что» (немедленно после того разъясняя и вопрос «как»).

Систематизацию мы проведем, исходя из следующих предпосылок. Весь звуковой состав четырех пентатоник, взятый в сумме, не превышает состава тональной системы четырех кругов развития. Действительно, крайним минорным полюсом минорной пентатоники является звук 4 $\beta$  — es, а крайним мажорным полюсом мажорной пентатоники является звук e — 4а. Поэтому можно суммарно допустить прорыв ладового мышления в пятый круг, т. е. возникновение звуков не далее  $\flat$  с диэзной стороны, и не далее as с бемольной стороны системы. Звуки 6а и 6 $\beta$ , во всяком случае, находятся вне пределов досягаемости ладового мышления в данном фазисе его развития. Случаи их появления надо отнести за счет особой сверхталантливости слагателя, что не может встречаться часто ни в народной, ни в профессиональной музыке нашей хотя бы современности (нужны ли доказательства?) Затем, повторяю, такое интонационное первоизобретение неспособно удержать устное предание среды. Недаром же в 260 проанализированных мною в 1942—44 г. образцах л у ч ш и х песен марийцев и татар встречен только один раз звук 6 $\beta$ .

Это первая посылка систематизации. Вторая посылка заключается в следующем. Если исходить из современного уровня мышления, то шестизвучный лад всегда представляется ладом с пропущенной одной ступенью. Этот признак я кладу в основу систематизации. Таковы преимущества современного уровня знаний, обладающих понятием тональной системы, что только оно может внести ясность в эту (и любую ладовую) область, поскольку конечность каждого этапа развития системы установлена в точных границах. В универсальном взаимодействии всех ступеней развития системы каждая из них в той или иной мере является ключом к другой.

Третья посылка систематизации — обязательное наличие в ладе тоники и доминанты — не нуждается в комментариях.

Поскольку мы исключаем для этой степени развития лада звуки  $6\alpha$  и  $6\beta$ , постольку ясно, что в генерации 6-звучных ладов будет участвовать только простой мажорный и простой минорный пентахорд, а также все четыре тетрахорда системы, т.-е. тот арсенал средств, который в 7-звучных ладовых прототипах дает основание первого семейства ладов.

Систематизацию ведем по пяти признакам.

1. Первый признак — пропущена вторая ступень.

Таким образом, в организации ладов здесь принимают участие неполный мажорный пентахорд  $c-(—)-e-f-g$  и минорный  $c-(—)-es-f-g$ . С каждым из них соединяется любой из полных четырех тетрахордов системы, что дает 8 ладов.

а)  $C-e-f-g-a-b-c$ , миксолидийский лад с пропуском второй ступени. Интонационное происхождение этого лада видно из примеров №№ 104 и 104а.

Даем пример чувашской народной песни в этом ладе (пример № 105).

Здесь яснейшим образом проявлены полутоны  $e-f$ ,  $a-b$ , как принадлежащие к интонационным ячейкам. Здесь ладовое мышление по овладении полутоном  $e-f$  сконструировало вторую интонационную ячейку по ее подобию, и в отношении интонирования лад разделился на две совершенно одинаково построенные ячейки, как указано в варианте лада. Более того, доминанта здесь, как это бывает в высокозрелых формациях, уже получает двустороннюю связь даже с той стороны, где она собственно не имеет интонационной связи. Таким образом, в зависимости от того, «тяготеет» ли к этой доминанте звук  $a$ , или же, наоборот, такое целеустремленное направление интонирования обнаруживается в отношении звука  $e$  — по этому мы всегда сумеем определить логические границы каждой интонации и мельчайшего формообразования.

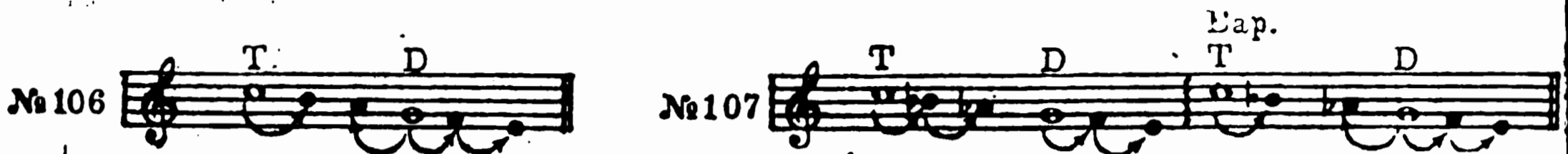
Например, приведенный образец обнаруживает с поистине скульптурной определенностью эти грани в их живом взаимодействии. Интонация — «1», занимает первый двутакт, это — тоническая сфера интонирования, то же и «2», «3», «4». Надо бегло рассмотреть их «конструкцию» и взаимодействие.

«1» — ритмический упор на доминанте, вовлеченной в тоническую сферу, звуковой след интонации в терцовом ходе от наиболее минорного гибрида. Доминанта вовлекается в интонирование двумя нисходящими трехзвучными ходами, первый из которых держится в естественных границах «варианта» с упором на относительно сильном времени в мажорный  $a$ , затем новый такой же ход приводит к доминанте. Здесь уже организована 2-я сфера системы. В «2» звуковой след от  $a$  подчеркивается; повторив первую частичку первой интонации, мелодия делает скачок, и интонация завершает первое построение по всем законам тональной логики и формообразования каденцирующим ходом из тоники в доминанту. Мы вправе ожидать построения той же длительности с обращением к тонике. Действительно, две интонации «3», «4» — представляют собою «разработку» начала первой интонации — они сведены к двум автономным последованиям в той же сфере интонирования без завершения. Здесь только три звука тонической ячейки. Интонация «3» представляет собою первый такт первого двутакта (вместо двух шестнадцатых, из которых вторая вела к доминантовому равновесному акценту, дана только первая, но имеющая длительность восьмой). Интонация «4» представляет собою первый такт второго двутакта: изложение лаконизировано и ведет нас по тому же пути. Остается половина незанятого времени, нужен еще двутакт. Первая его часть занята трехзвучной новой интонацией до-

минантовой ячейки «5», причем тончайшее искусство песнотворца проявилось и в том, что он всячески оформил эту интонацию в других средствах, дав в первой части такта терцовый ход (причем скачок поместил в шестнадцатые), а во второй части такта дал секундное замыкание этой терции. Остается еще один такт «6», занятый, как и полагается, энергичной тоникой. Последние четыре такта являются простым повторением, не рассматриваю их.

б) *C-e-f-g-a-h-c*, мажор без второй ступени. Сферы интонирования см. в примере № 106.

в) *C-e-f-g-as-b-c*, мелодический мажор без второй ступени. Сферы интонирования см. в примере № 107.

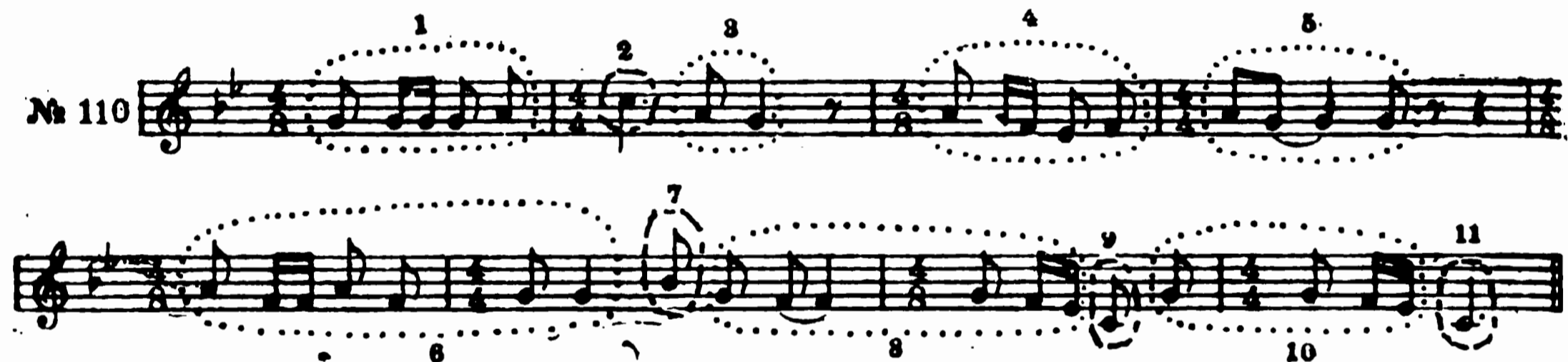


г) *C-e-f-g-as-h-c*, гармонический мажор без второй ступени. Сферы интонирования см. пример № 108.

д) *C-es-f-g-a-b-c*, дорийский лад без второй ступени. Сферы интонирования см. в примере № 109.



Даем пример напева в этом ладе из чувашских народных песен (пример № 110).

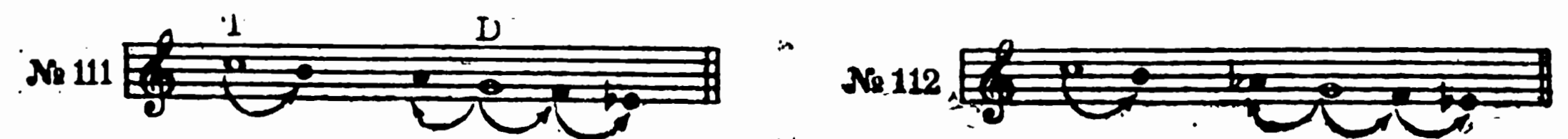


Здесь прежде всего обращаем внимание на знакомую картину: звуки тонической ячейки образуют рамку напева. В доминантовой ячейке в первых же скрупулах сразу показан звук *a* — самый мажорный звук этого лада. Скрупул «4» представляет собою всю группу интонирующих вокруг доминанты гибридов с поглощением их в скрупуле «5», но все с тем же звуком *a* на первом сильном времени. Перед этим на относительно сильном времени был дан звук *es* — самый минорный звук напева. Это — нерв выразительности всего напева, его гармонический узел. Этой динамической кульминацией завершается первое построение произведения. Далее идет вполне ясное ослабление динамизма. В скрупуле «5» не появляется минорный гибрид, два соседние гибрида доминанты поглощаются ею в первом членении второго построения. Далее возникает интонация «8», освобожденная от мажорного гибрида. От минорного гибрида остается звуковой след, что повторяется и в конце произведения, где скрупул «10» еще менее динамичен.

е) *C-es-f-g-a-h-c*, мелодический минор без второй ступени. Сферы интонирования см. пример № 111.

ж) Известный уже нам натуральный лад *c-es-f-g-as-b-c*, натуральный минор без второй ступени, натуральный 6-звучный сверхминор, главный лад настоящей группы ладов. Сферы интонирования известны.

з) *C-es-f-g-as-h-c*, гармонический минор без второй ступени. Сферы интонирования см. пример № 112.



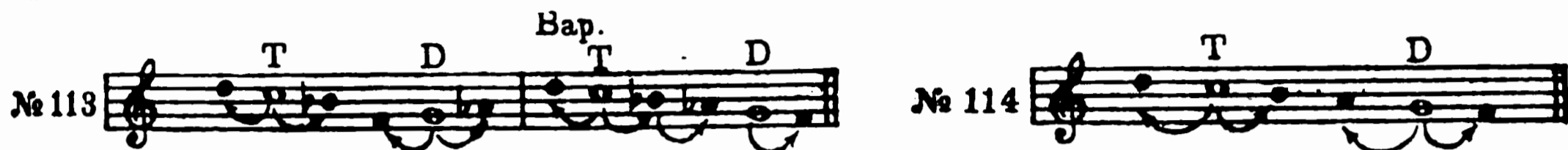
2. В т о р о й п р и з н а к — п р о п у щ е н а т р е т ь я с т у п е н ь.

Здесь образуется всего 4 лада, так как неполный пентакхорд имеет только один вид: *c-d-f-g*, в соединении с 4-мя тетра хордами он и дает 4 лада.

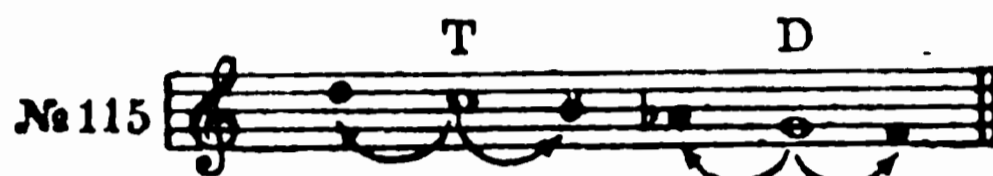
а) Главный лад настоящей группы — натуральный гармонический: *c-d-f-g-a-b-c*, сферы интонирования известны. Может быть представлен как миксолидийский либо дорийский лад без терции.

б) *C-d-f-g-as-b-c*, натуральный минор либо мелодический мажор без терции. Сферы интонирования в примере № 113.

в) *C-d-f-g-a-h-c*, натуральный мажор либо мелодический минор без терции. Сферы интонирования в примере № 114.

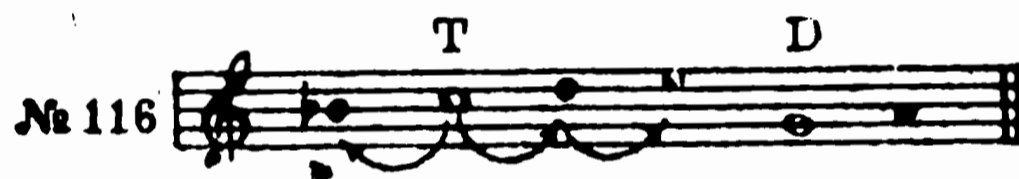


г) *C-d-f-g-as-h-c*, гармонический мажор либо минор без терции. Сферы интонирования в примере № 115.



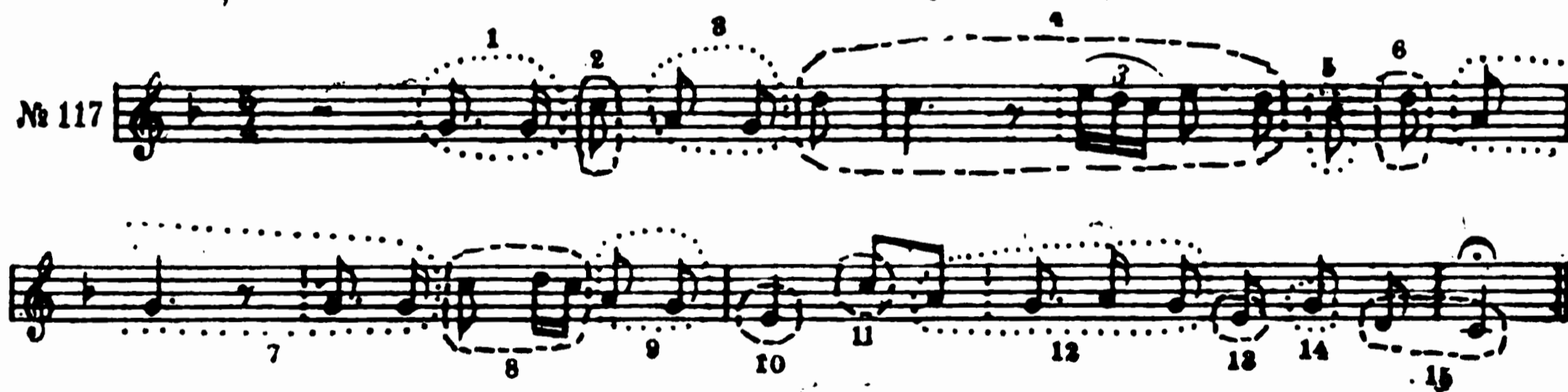
3) Т р е т ь и й п р и з н а к — п р о п у щ е н а ч е т в е р т а я с т у п е н ь. Здесь будет образовано всего 8 ладов; пентакхорд двух видов *c-d-e-g* и *c-d-es-g* соединяется с 4 тетра хордами:

а) *c-d-e-g-a-b-c*, миксолидийский лад без кварты. Сферы интонирования в примере № 116.



Даем пример чувашской народной песни (пример № 117).

Интонирование в песне проводится, несомненно, по варианту, что ясно прежде всего из того, что во всем напеве абсолютно избегнуто непосредственное соприкосно-

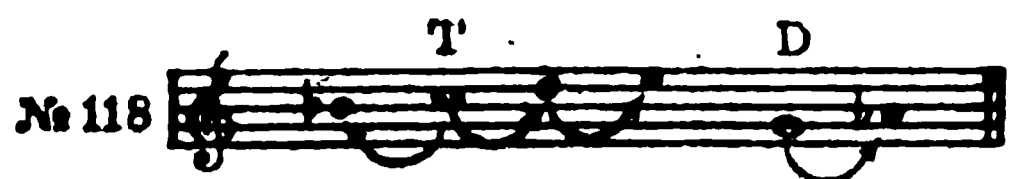


вие звуков *c* и *b*. Звуки *a* и *b* все же даны в скрупулах «5» и «7» в достаточной близости. «Звуки» — сказал я. Это не относится к звуку *b*, который дан всего лишь один раз. Ясно — почему это происходит: здесь возникает интервал тритона, мало приемлемый на данном уровне развития. Логика интонирования ясна без особых пояснений: «4» и «6», это — гармонический центр произведения. Очень ясно интонирование в доминантовой ячейке: «1», «3», «5», «7», «9», «12». Так же ясна и природа интонаций в скрупулах «2», «8», «10», «11», «13», «15». Они, в основном, играют известную уже нам роль «рамки» напева.

б) *C-d-e-g-a-h-c*, мажор без кварты. Это — известный нам натуральный 6-звучный сверхмажор, сферы интонирования известны, главный лад группы.

в) *C-d-e-g-as-b-c*, мелодический мажор без кварты. Сферы интонирования в примере № 118.

г) *C-d-e-g-as-h-c*, гармонический мажор без кварты. Сферы интонирования в примере № 119.



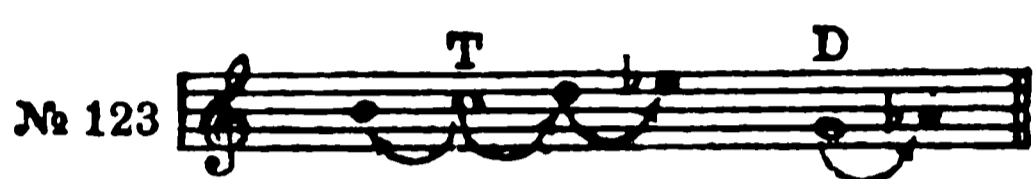
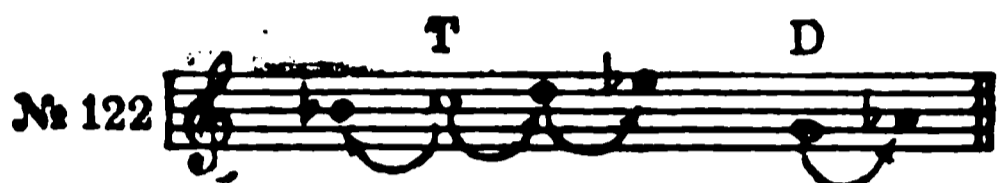
д) *C-d-es-g-a-b-c*, дорийский лад без кварты. Сферы интонирования в примере № 120.

е) *C-d-es-g-a-h-c*, мелодический минор без кварты. Сферы интонирования в примере № 121.



ж) *C-d-es-g-as-b-c*, натуральный минор без кварты. Сферы интонирования в примере № 122.

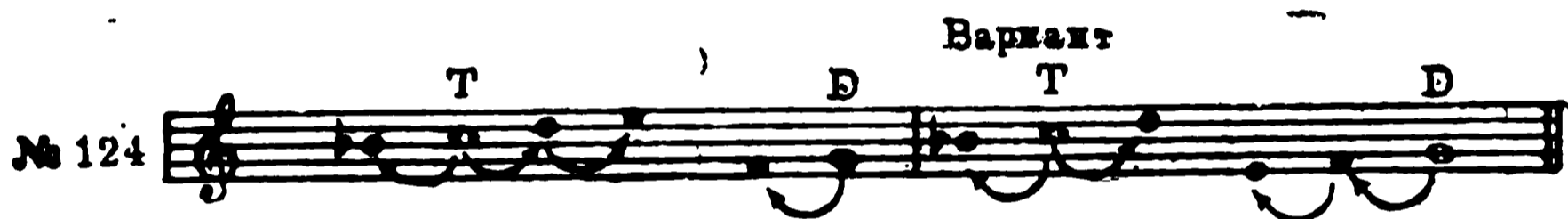
з) *C-d-es-g-as-h-c*, гармонический минор без кварты. Сферы интонирования в примере № 123.



4) Четвертый признак: пропущена шестая ступень.

Здесь будет две полных формы мажорного и минорного пентакорда. Однако, возникает только две формы неполного тетракорда: *g-b-c* и *g-h-c*. Соединения дают, таким образом, всего 4 лада:

а) *C-d-e-f-g-b-c*, миксолидийский лад, либо мелодический мажор без сексты. Сферы интонирования в примере № 124.

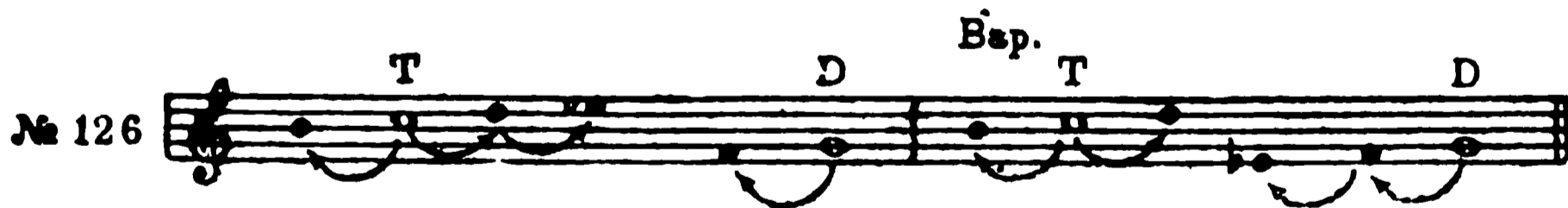


б) *C-a-e-f-g-h-c*, мажор без сексты. Сферы интонирования в примере № 125.

в) Натуральный лад, нам уже известный, главный лад данной группы: *C-d-es-f-g-b-c*, дорийский лад либо натуральный минор без сексты.



г) *C-d-es-f-g-h-c*, мелодический либо гармонический минор без сексты. Сферы интонирования в примере № 126.

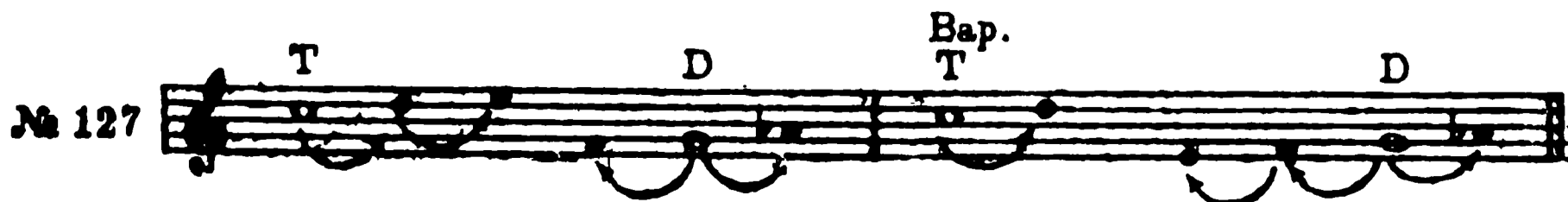


5) Пятый признак: пропущена седьмая ступень.

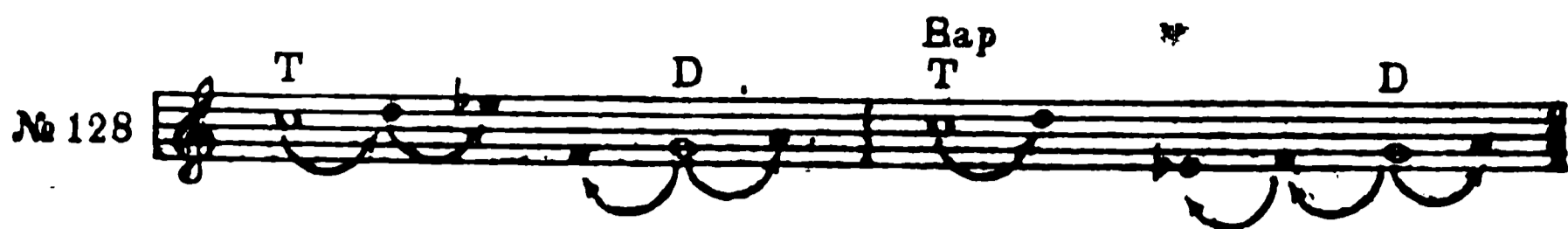
Также всего 4 лада, ибо при тех же полных пентакордах всего два неполных тетракорда: *g-a-c* и *g-as-c*.

а) Известный уже нам натуральный лад *C-d-e-f-g-a-c*, мажор, либо миксолидийский лад без септимы. Главный лад группы.

б) *C-d-e-f-g-as-c*, мелодический либо гармонический мажор без септимы. Сферы интонирования в примере № 127.



в) *C-d-es-f-g-a-c*, дорийский лад либо мелодический минор без септимы. Сферы интонирования в примере № 128.



Даем еще один пример чувашской народной песни (пример № 129).



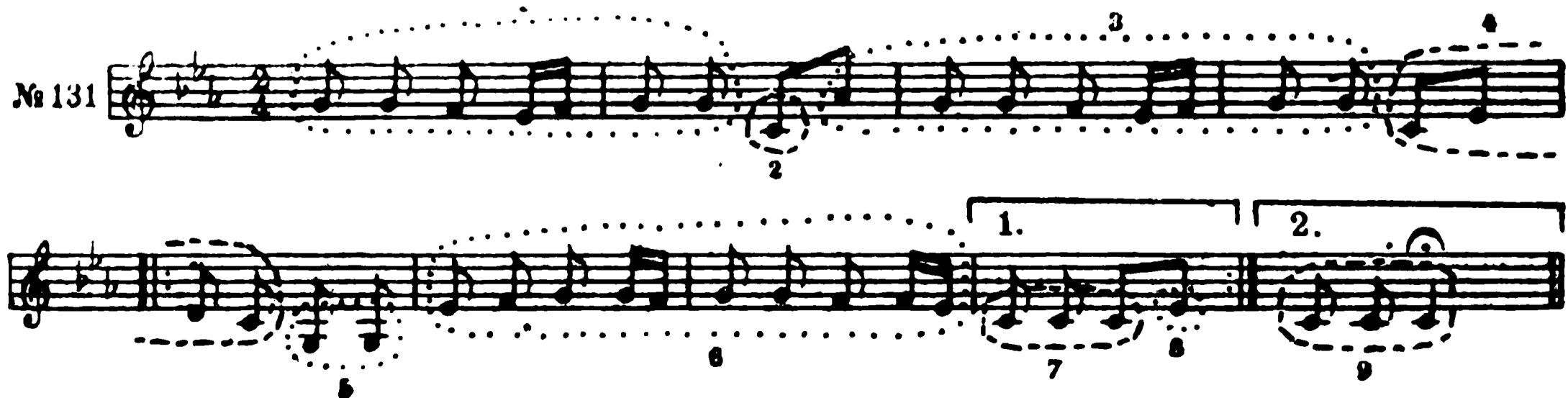
Первый же ход необычен с точки зрения внедренных в умы современных музыкантов представлений о «недопустимости» ходов по трем целым тонам в пределах «тритона». Но здесь мы имеем дело с органическим интонированием в пределах интонационной сферы доминанты, совершенно так, как это априорно мною установлено в схеме интонирования. Я сказал бы, что даже с точки зрения этой схемы невозможно было бы придумать более яркого примера органического интонирования, нежели то, какое дано народным певцом в его напеве. Высший художественный смысл, диктовавший рождение этого лада, кроющееся в объективном факте разращения ладовых опор по закономерностям структуры тональной системы, оказался здесь довлеющим и преодолевающим боязнь тритона, которая могла бы проявиться на данной стадии развития музыкального мышления. Здесь это интонирование дано во всей своей целеустремленности.

Дальнейшее «поведение» звуков напева вполне понятно с интонационной точки зрения. Музыкальный динамизм исчерпывается, собственно говоря, в первом построении («1», «1а», «1б»). С скромное поведение звуков тонической ячейки обусловлено небольшими ее возможностями в данной системе интонирования (эта ячейка двузвучна). Доминантовая ячейка в «5» копирует тоническую ячейку («4»). В «6» — наиболее спокойное опевание доминанты, сходящей на-нет в «8», — все здесь очень ясно. Интересен случай перекрестного интонирования звуков *es* и еле-еле появляющегося ростка *e*. Они здесь связаны со звуками второго круга формой старого грубого интонирования.

г) Последний — 28-й лад *C-d-es-f-g-as-c*, натуральный либо гармонический минор без септимы. Сферы интонирования в примере № 130.



Интересен следующий пример чувашской песни в этом ладе (№ 131).



Обращаю внимание на смешанный характер интонирования звука *es*, который приводится в связь то со звуками тонической, то со звуками доминантовой ячейки. Это говорит о зрелости лада.

Интонация «1» показывает два нижних гибрида доминанты в качестве простых звуков возле доминанты, находящейся в начале и конце интонации. В «3» эта интонация усиливается предшествующим ей звуком *as*, который появляется всего только один раз и создает центр динамического напряжения. Направление звуков последней интонации обратно направлению их в упомянутых интонациях. А именно они там шли от опорного звука к нему же, теперь же опорный звук находится в центре, а по краям — гибриды. Звуки тонической ячейки играют незначительную роль. В «2» тоника взята лишь как слабенький тональный ориентир. В «4» вовлекается в тоническую ячейку «чужой» *es*, почему интонация приобретает некоторую выразительность. Звук доминанты в «5» — это новый «органный пункт».

\*\*\*

Таковы 28 шестизвучных ладов (в том числе пять натуральных). В заключение повторяю, что эти ладовые формы для многих музыкальных культур мыслятся в давно прошедшем времени, ибо они уступили свое место напору новых более развитых форм. И в то же время для некоторых это сегодняшний день их музыкального мышления, для некоторых — завтрашний.

Знание этих форм наравне с пентатонной музыкой проливает свет на состояние каждой пентатонной музыкальной культуры и дает возможность разобраться исчерпывающе во всех без исключения явлениях, происходящих в ее недрах.

Обращаюсь теперь к вопросу о теории шестизвучного лада. Хотя, безусловно, сочетание теоретических предпосылок и обильнейшего практического материала уже создало совершенно новую страницу в мировой теории музыки, — однако, я обязан сделать нижеследующие добавления.

В теории музыки идея шестизвучного лада не нова. Так, например, индийцы в своих трактатах разработали целую систему шестизвучных звукорядов, которые до сих пор не могли быть поняты европейской теорией вследствие непонятости (до наших работ) природы индийского двадцатидвухступенного деления октавы, а, следовательно, и единицы этого деления — так называемого шрути.

Европейская теория и практика музыки прошла через эпоху шестизвучного лада в лице гексахорда сольмизации. По поводу природы этого гексахорда делалось много предположений, ибо как-то было неловко обойти это обстоятельство, наделавшее столько хлопот в истории музыки в течение около семи столетий. Одним из наиболее приемлемых до сих пор считалось «объяснение» Римана, который высказал мнение, что гексахорд потому внедрился, что в его структуре можно обнаружить как бы вставленные один в другой все три типа тетрахордов: с полутонном в конце, с полутонном посередине, и с полутонном в начале. Однако, ведь таким же в принципе сочетанием будет сумма «вдвинутых» «гексахордов» *h-c-d-e* (полутон в начале) *c-d-e-f* (полутон в конце) и *d-e-f-g* (полутон посередине). Однако, на вопрос, почему же этот гексахорд *h-c-d-e-f-g* не получил никакого распространения, не ответил бы ни «сам Риман», ни его многочисленные последователи.

Это, безусловно, — никакое не объяснение, а простейшее описание, при этом вымученное. Примеров того, что описания в музыкальной науке выдаются за объяснение, мы можем найти сколько угодно. Это является и единственной основой всей западной университетской музыкальной науки — без исключения. Она может представлять интерес только тогда, когда оперирует с проверенными фактами. Из этих фактов музыкальная наука всегда сумеет сделать выводы. Гибридные же «описание-объяснения» либо же «объяснение-описания» никакого интереса не представляют (кроме разве анекдотического) и уж подавно не имеют никакой объективной ценности.

А факты, нас интересующие, таковы. Если мы обратимся к истории музыки восточных цивилизаций, то мы увидим любопытную картину. Всякое укрепление той или иной ладовой шкалы приводится в соответствие с той или иной числовой символикой: это мы видим и у индусов, и у китайцев, и у многих других народов. Принимать это за возможность априорного установления количества звуков лада никто

из нас не решился бы. Равно никто не решился бы утверждать, что лад, мол, потому был установлен в виде, скажем, пентатоники, что такова была числовая символика (например, — п я т ь стихий у китайцев), или «сам по себе в силу исторических условий» и в связи с символикой чисел. Самая возможность перевода научного обсуждения в эту плоскость находится вне н а у ч н о г о обихода, ибо это — плоскость обывательщины и связанной с нею наивности.

Таким образом, всякая из стадиальных цифр, в особенности же семь, пять, двенадцать, приводила в теории музыки восточных цивилизаций к установлению символики этих цифр во многих, а иногда и во всех вопросах, касающихся музыки. В этом смысле нельзя не привести в соответствие следующие моменты. Шестизвучный лад надо теоретически рассматривать с точки зрения его г а р м о н и ч е с к о й формации, в которой, как нам известно, нет еще терции тонического трезвучия. Тот факт, что грузинские теоретики, как, например, проф. Аракишвили, встают против терции в тоническом трезвучии (и уж, во всяком случае, устанавливают с безусловностью отсутствие ее в гармонических формациях грузинской народной музыки), свидетельствует о том, что в основе грузинская народная музыка не семизвучна еще, ибо многосотлетнее использование любого семизвучного лада не только может, но и должно привести к появлению в полифонии (уж если она развилась) именно терцовых гармоний.

Здесь может только стать два вопроса: пентатонна или шестизвучна народная грузинская музыка, о которой говорит проф. Аракишвили.

В свою очередь, занимаясь теоретико-практическим исследованием, я устанавливаю, что именно шестизвучный уровень ладового мышления достигнут грузинской народной музыкой, завоевывающей первую семизвучную ступеньку в лице дорийского и миксолидийского ладов, что исчерпывающе показали мне большие исследования грузинской профессиональной музыки в 1940 году, когда, в связи с пленумом Оргкомитета ССК СССР в Тбилиси, мы могли располагать большим количеством нотного материала и изучили произведения композиторов Мегвинет-Ухуцеси, Мшвелидзе, Кереселидзе и др. Я говорю именно о специфически национально-грузинском — в гармониях, в мелодических оборотах.

Но, одновременно обращаясь к чисто историческим данным о символике, связанной с музыкой, мы ожидаем с неизбежностью найти в музыкальном искусстве данные, говорящие о том, что именно числу шесть в грузинских учениях о музыке и в практике музыкального искусства уделялось определенное — более того — особое внимание. Для этого надо внимательно посмотреть книги, изданные в Грузии и касающиеся большого количества фактического материала (при этом, безусловно, как уже об этом сказано, никакое истолкование фактов нас интересовать не будет).

Если мы внимательным образом посмотрим, например, книгу В. К. Стешенко-Куфтиной «Флейта пана» («Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки»), то на стр. 45 и сл. мы прочтем:

«Факт существования циклической инструментальной формы говорит об очень развитом искусстве многоствольной флейты. Распределение цикла на 6 частей вносит целый ряд предположений: не явились ли 6 трубок соинари, развивших шестичастную инструментальную форму, числом, определившим количество голосов грузинской полифонии, имевшей в конце XVIII в. по интересному сообщению Ф. Д. Мачабели в грузинском журнале «Цискари» за 1864 год, шестиголосый состав, слагающийся следующим образом... (опускаю описание. — А. О.)... Важен вопрос, откуда эта вокальная практика получила принцип именно для шестиголосного состава полифонии, в дальнейшем сконденсировавшейся в 3-х и 4-голосии. К сожалению, ни Мачабели, называющий 6 голосов также шестью струнами дзали (не по числу ли шести струн арфы чанги?), ни Каргартели, вновь приводящий сообщения Мачабели с отнесением их к XVIII в., ничего не говорит об источнике, откуда почерпнуты эти сведения. Вполне вероятно, что шестиствольная шеститоновая флейта внесла еще когда-то принцип функционального и количественного распределения голосов. Шестичастный цикл соинарных пьес, преемственно усвоенных Варденом Мепаришвили от отца и деда, имеет тенденцию выделить характер каждого регистра, насколько можно придать относительное разнообразие, извлекая его из столь малого запаса шести тонов... Возможно, что цифру шесть, присущую также и шестиструнной сванской арфе чанги, придется искать в каких-либо древних астрологических предста-

влениях народа, ибо столь узаконенная цифра должна иметь в народном сознании какие-то особые предпосылки» и т. д. Смею высказать уверенность, что не придется искать, ибо без всякой астрологии ларчик открывается просто: ладовое, т.-е. музыкальное сознание, мышление прочно в течение долгих периодов заключено в определенные рамки шестизвучного лада.

Именно о том же свидетельствует и следующее: «Л а р ч е м и мегрел, как и с о и н а р и гурийцев, состоит всегда из шести трубок с двумя басовыми самыми длинными посередине и нисходящими по бокам... Иных форм никто из множества опрашиваемых лиц не знает» (там же, стр. 23).

Итак, факта наличия гексахорда в европейской музыке никто не осмеливался отрицать, но не может не п о р а з и т ь тот факт, что по-настоящему никто не додумался до возможности существования такой стадии как вполне самостоятельной и имеющей свои особенности. Называли эту стадию промежуточной, но ведь в известном смысле и пентатоника есть промежуточная формация между первобытными ладообразованиями и семизвучными ладами,—а эти последние, в свою очередь, суть промежуточная формация между пентатоникой и 12-звучной музыкой. Такой термин ничего не означает научно.

Я должен исследовать особо гармонический шестизвучный лад — ту формацию, которая известна под именем гексахорда Гвидо, я также должен ответить на вопрос, в той ли мере может быть универсальным шестизвучный уровень мышления, как пентатонный и семизвучный, находящиеся с ним рядом и приводящие к органической в своем роде температуры.

\* \* \*

Я не буду заниматься историей споров о том, существует ли шестизвучный лад, как самостоятельная или промежуточная категория. Это увело бы нас далеко в сторону. Однако, приведу одно свидетельство, говорящее о том, что эти вопросы волновали умы моих предшественников. Фаминцын в своем сочинении об «индо-китайской» гамме пишет:

«Встречающиеся в сборниках народные песни ирландские и шотландские нередко, обнаруживая в общих чертах пятитоновую основу, тем не менее касаются или одного из недостающих в 5-тоновом звукоряде интервалов, или даже обоих; но оба эти интервала большею частью имеют только второстепенное значение (это свидетельствует лишь о молодости того или иного ростка нового— А. О.), являясь лишь в качестве проходящих нот. Исходя из принципов древне-индийской теории, можно было бы в первом случае принять за основу шеститоновую, а во втором — семитоновую гамму. Ныне же, в виду совершенно ясно и определенно развившейся и установившейся повсеместно 7-тоновой гаммы, только ее можно с основанием противопоставлять 5-тоновой, между тем, как 6-тоновые звукоряды, принимавшиеся древне-индийскими теоретиками за самостоятельные лады, в сущности, представляют лишь несамостоятельную переходную форму от неполного пятитонного звукоряда, самостоятельно установившегося и столетиями практиковавшегося, к полному — семитоновому. В виду этого я не стану, как то делает Фетис, признавать самостоятельные шеститоновые гаммы у шотландцев и ирландцев, а рассматриваю основанные будто бы на них мелодии лишь как переходные формы, в которых 5-тоновый звукоряд под влиянием позже развившейся семиступенной гаммы, сохраняя в общих чертах преобладающее значение в мелодии, лишь отчасти утрачивает свою исключительность и принимает в себя как бы случайно тот или другой (или оба вместе) из недостающих в нем до полной октавы интервалов. Но как только эти два интервала начинают приобретать в мелодиях самостоятельное значение, в данных случаях следует считать 5-тоновый звукоряд окончательно вытесненным, замененным более новою 7-ступенною гаммою»... Надо ли полемизировать с этим взглядом на развитие, который считает первую ступень развития появляющейся под влиянием второй? Полагаю, что абсурдность такого взгляда опровергает себя своей очевидностью и ни в каких комментариях не нуждается.

Итак, рассмотрим шестизвучный гармонический лад с точки зрения его гармонических возможностей.

Соединение в ладе обеих ступеней третьего круга развития (условно *a* и *b*) вводит не только диатонический полутон, но и его обращение—большую септиму. При-

бавление еще одного тона к пентатонике дает возможность построения еще одного большого и одного малого трезвучия. Рассмотрим эти возможности систематически вплоть до септаккордов, не трогая более квартово-секундных гармоний, которые мы рассмотрели в пентатонике. Этих гармоний будет несколько больше, чем в пентатонике, поскольку новый звук *b* (исходя из основного вида пентатоники средне-мажорной со звуком *a*) дает основание для четверозвучного квартаккорда *g-c-f-b*. Этот же звук дает основу для возникновения описанной Д. И. Аракишвили гармонии *c-b-c*.

Два больших трезвучия возникают на 7-й ступени и на четвертой. Два малых — на второй и на пятой. И как раз эти гармонии: минорное доминантовое трезвучие, мажорное субдоминантовое, — столь излюблены в партитурах грузинских композиторов, у которых к тому же мы найдем в изобилии «архаический» вводный тон и построенное на нем большое трезвучие, а также и «минорную субдоминанту второй ступени». Вот поистине основной арсенал гармоний наиболее консервативных и тяготеющих к национальному стилю грузинских композиторов-профессионалов, да это и не может быть иначе, ибо над всем мышлением их довлеют объективные закономерности трех кругов развития системы.

Всего три септаккорда возникает в такой шестизвучной музыке: это, прежде всего, наиболее мажорный по динамизму аккорд *d-2a, f-2β, a-3a, c-1β*, что равно  $a\rho_3 + 2a$ . Уменьшенного септаккорда еще нет, он для пентатонного композитора еще слишком неведомый по динамизму пришелец (употреблять ум. септаккорд — это целая революция для композитора, кладущего в основу своего творчества пентатонное «звуквоззрение»). Так же неведом он и для шестизвучного «звуквоззрения». Даже когда мышление начинает с неизбежностью — если оно развивается органически — переходить к звукам четвертого круга (об этом я скажу сейчас), то все же никак из этих средств уменьшенного септаккорда не соорудить!

«Вместо» ум. септаккорда здесь вводным септаккордом будет аккорд *b-d-f-a*, несомненный архаический предшественник уменьшенного септаккорда, обладающий наравне с ним ценнейшим музыкальным качеством: он абсолютно гармоничен. Но общая его весомость значительно меньше, чем весомость ум. септаккорда 7-й ступени (а, следовательно, меньше и динамическое воздействие, ибо, как я показал ранее, — эти категории находятся в прямо-пропорциональном отношении). Скрытая гармония его *b-3β, d-2a, f-2β, a-3a*, что вместе дает  $a\rho_5$ . Не могу здесь не привести следующий оборот из 4-й симфонии Мегвинет-Ухуцеси, который является одним из самобытно-характернейших оборотов грузинской музыки (пример № 132):



Если первый септаккорд возникает в основной средне-мажорной пентатонике, третий, о котором я сейчас скажу, в средне-минорной, то этот гармоничный вводный септаккорд для своего возникновения нуждается в полностью развитом шестизвучии. Следовательно, по самой природе этого понятия — он является для шестизвучной музыки х а р а к т е р и с т и ч н ы м. Обращаясь же к двум другим септаккордам, должен подчеркнуть, что в многообразнейшей «иерархии» аккордовых средств теперешней европейской музыки они являются с т а р е й ш и н а м и, подобно тому, как в мажоре является «субдоминанта», рождающаяся еще в пентатонике и имеющая абсолютную гармоничность ( $f-2β, a-3a, c-1β = a\rho_3$ ), а в миноре — столь же гармоничная «доминанта» ( $g-1a, b-3β, d-2a$ ).

Третий септаккорд на 5-й ступени системы:  $g-1a, b-3β, d-2a, f-2β$ . Если мы внимательно будем знакомиться с сочинениями старых полифонистов, то под сложными плетениями многоголосия мы и обнаружим основные побочные гармонии именно данного рода. Они настолько «противоречат» современному так называемому тональному чувству (т.-е. мышлению, обработанному семизвучным мажором), что отсюда и возникла клевета на человечество XV—XVI вв., что оно, мол, не обладало тональным чувством. (Надо тут же отметить, что тонические гармонии там были те же тонические трезвучия, еще не превратившиеся в «нормы», но

уже возникающие в ближайших за шестизвучием миксолидийском и дорийском ладах).

Самым же архаическим типом шестизвучия будет то, которое возникает на основе двух опор квартового единства, полностью «гибридизированных».

Я говорю здесь о том фазисе в развитии музыкальной культуры, когда еще не проявлялась первая сфера тональной системы с ее квинтовым абрисом, а тонические звуки находились в квартовом соотношении. Это — так называемое архаическое ладовое мышление, покоясь на тех же объективных закономерностях, что и современное, совершенно по-иному трактует их и по-иному применяет в качестве средств художественного выражения.

В чем же заключается здесь принципиальная разница? Да в том, что отправным звуком в квартовом единстве, занимающим главенствующее нижнее положение, является «будущая» доминанта, а верхним звуком в этом единстве является звук «будущей» тоники. Это в принципе не меняет дела, ибо остается в силе полярная противоположность этих полюсов тональной системы, со всеми атрибутами этих категорий. Но известно, что от наименования того или иного полюса положительным или отрицательным существо единства не нарушается. Таким же точно образом музыкальное мышление до становления первой сферы тональной системы с ее основной квинтой вправе было принимать — и принимало — будущую доминанту за положительный полюс системы, а тонику — за отрицательный. Ростки этого отношения к «функциям», характерные для той старинной музыки, понимание которой просто оказалось утерянным, и характеризуют именно тот период в развитии тонального мышления, отход от которого носит туманное название перелома в тональном мышлении. Собственно говоря, самый термин вполне правилен, но до сих пор его не могли наполнить настоящим содержанием, ибо не могли представить себе, в чем же заключалась сущность мышления до того, как оно подверглось этому пресловутому «перелому».

Зная теперь теорию шестизвучного лада, восстановим уже известную нам картину двух ладовых квартовых опор с их гибридами и с полутоновым водоразделом между двумя смежными сферами интонирования, но посмотрим на нее новыми глазами.

Прежде всего вспомним, что мы здесь видим то архаическое последование звуков, которое представляет совершенно буквально гексахорд сольмизации. Еще раз подчеркиваю, что это представляло собою только формулу последования л ю б о й шкалы звуков в их относительной высоте друг за другом, т.-е. наиболее элементарное чередование целых тонов и местонахождение «полутона» среди них (при этом полутона — единственного). Искусство было бесписьменным, твердой шкалы музыкальных звуков еще не было установлено. Далее по мере определения этой шкалы данная подвижная формула гексахорда стала применяться то к одному, то к другому из твердо закрепленных звуков музыкальной шкалы. Но прежде всего и ранее всего это была своеобразная внетональная, в нашем смысле, но внутренне ладовая формула, шедшая от мироощущения средневековья, которое «начало во всем с самого начала», и в качестве самостоятельного продукта мышления входившая в соответствие и симбиоз с системой ладов, разысканной в преданиях — в обломках — древнего мира и так и не понятой до конца в течение всех средних веков.

Главное внимание авторов реформы сольмизации было направлено на положение в гексахорде полутона, этого страшного барьера, который не пускал музыкальное мышление за пентатонные пределы. Насколько революционна была эта мера Гвидо — «борьбы за полутон» именно в реальном и постоянном соседстве обоих его звуков — мы ясно видим из предыдущего изложения. Действительно, с совершенной ясностью я очертил несколько фазисов в существовании шестизвучного лада, который на первых порах, уже существуя, умеет ф а к т и ч е с к и в с я ч е с к и о б х о д и т ь этот диатонический полутон. Гвидо же прямо, без уверток «взял быка за рога» и водрузил полутон в качестве о п о р ы м е л о д и ч е с к о г о д в и ж е н и я, на которую отныне оно должно было ориентироваться.

Итак, посмотрим на такой гексахорд с нескольких сторон. Прежде всего отметим, что его звуковой состав в точности совпадает с составом одного из шестизвучных ладов — именно мажорного. Но распределение динамических оттенков там и здесь иное. Прежде, чем я скажу об этом, взяв вопрос в динамических скрупулах,

покажу, что будет означать хотя бы с динамически-гармонической точки зрения иная природа того и другого лада.

В составе его образуется два трезвучия (если брать его в наиболее архаическом состоянии, не вышедшим даже в октавный диапазон). Трезвучие большое внизу и вверху — малое (условно *f-a-c* и *g-b-d*). Если это шестизвучный лад мажорный с четко обозначенными доминантой и тоникой, то мы имеем основное мажорное тоническое трезвучие и малое трезвучие в т о р о й с т у п е н и (условно *c-e-g* и *d-f-a*).

Если же это архаическая форма, то ладовая опора находится на втором по высоте месте, ибо первое занято ее минорным гибридом («f»).

Таким образом, при гармоническом оформлении трезвучий в таком ладе динамическая расстановка их получается иная: основным трезвучием на второй ступени гексахорда будет малое, а находящееся внизу от него большое трезвучие будет побочным вводным. Несомненно, именно на Кавказе с его территориальной разобщенностью и должны существовать по сие время такие различные по своей природе шестизвучия равного звукового состава. Именно такие тенденции отражаются в часто наблюдаемой и в известной мере характеристической тенденции гармонизации при помощи двух сползающих квинт, причем все время внизу от опорной квинты возникает другая. Ш. Мшвелидзе в теме фуги симфонической поэмы «Звиадаури» отразил именно эту тенденцию, взятую им, как художником, именно из недр этого народно-музыкального мышления (пример № 133).





## ПЯТАЯ СТУПЕНЬ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Осознаваемые в 5-м круге звуки *as* и *h* чрезвычайно повышают сумму выразительных средств. Их появление связано с появлением ионийского и эолийского ладов, которые впоследствии превращаются в мажор и минор в обычном понимании этих категорий. Надо отметить, что эти два лада не были даны в схеме церковных ладов папы Григория. Их регистрация относится к XVI веку.

Все вопросы, касающиеся системы этих ладов, мы относим в следующие главы, ибо они представляют громадный специальный интерес. Кроме того, не учтя влияния появляющихся уже звуков 6-го круга развития, нельзя выявить сущность превращения ладов в мажор и минор. Этому вопросу мы уделяем в работе о современном музыкальном мышлении место потому, что в течение ряда десятилетий то там, то сям возникают попытки отказа от мажора, обращения к ладам (ср. попытку Лароша в России), не приводящие ни к чему положительному в силу непонимания ни того, ни других. Отсюда проистекла задача дать этот вопрос в полном раскрытии и его сущности, как таковой, а также всей сложной диалектики исторического процесса, что нами и сделано в следующей главе.

Целевым интервалом в этом круге развития является ум. кварта, а барьером ув. секунда (ув. квинта и ум. септима). Они составят основу характерных для данного круга мелодических и гармонических образований. Однако, характерные для 5 круга интервалы создаются во всей многообразной шкале их видов. Проследивая их от круга к кругу, мы определяем постепенность их внедрения в музыку.

Надо отметить, прежде всего, что в этом круге уже начинается процесс выделения тонких интонаций у ладовых опор, которые показывали до сих пор стойкость.

Начнем рассмотрение характерных интонаций и интервалов с б. секунды. Образуются здесь две характерных секунды *as-b* и *a-h*. Они гармонически дополняют друг друга, ибо здесь противостоят по 8 коэффициентов. Это гармоническое уравновешивание привело к общеизвестному обычаю исполнять в ф.-п. упражнениях мелодическую минорную гамму вверх, при возвращении вниз — исполнять натуральную минорную гамму.

Две характерных малых терции: *h-d* и *f-as*. Их гармоническое соединение дает ум. септаккорд, а мелодическое — арпеджирование на его звуках, вошедшее в число излюбленных приемов на этой ступени развития.

Характерные б. терции *g-h*, *as-c* образуются во второй сфере системы (*g-as-a-b-h-c*). Много мелодических оборотов построено на их сопоставлении.

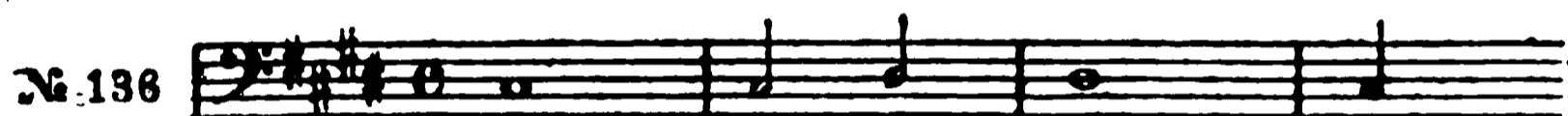
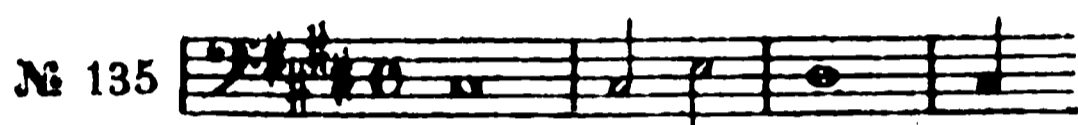
Переходя к интонациям м. секунд, должен посмотреть немного вперед и в то же время оглянуться назад. В пятом круге появляется ионийский лад еще без терции тонического трезвучия, обратившейся в норму системы. До тех пор, пока этого не произойдет, интонация 4-го круга *e-f* будет считаться, соответственно своей природе, в принципе интонацией разрешения, ибо *e* возвращается к выделившему его звуку *f*. После возникновения в качестве нормы мажора звука *e*, интонация эта, как разрешение, будет читаться в обратном порядке, ибо таков уклон мышления в д а н н о м с т и л е. Новые же характерные интонации *h-c*, и *as-g* имеют особый характер, очень проявляющий себя в кадансах вследствие своего явно «тяготеющего» оттенка. Особо выразительна интонация *as-g* своим минорным характером, что ясно по таким широко известным образцам, как интонация в арии юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского, в теме прелюда Рахманинова ор. 3 *cis-moll* и мн. др. Обратный ход интонации при ритмическом упоре на напряженный звук *h* или *as* создает очень

энергические «взрывчатые» моменты в изложении: примеров их очень много, например, в сочинениях Бетховена.

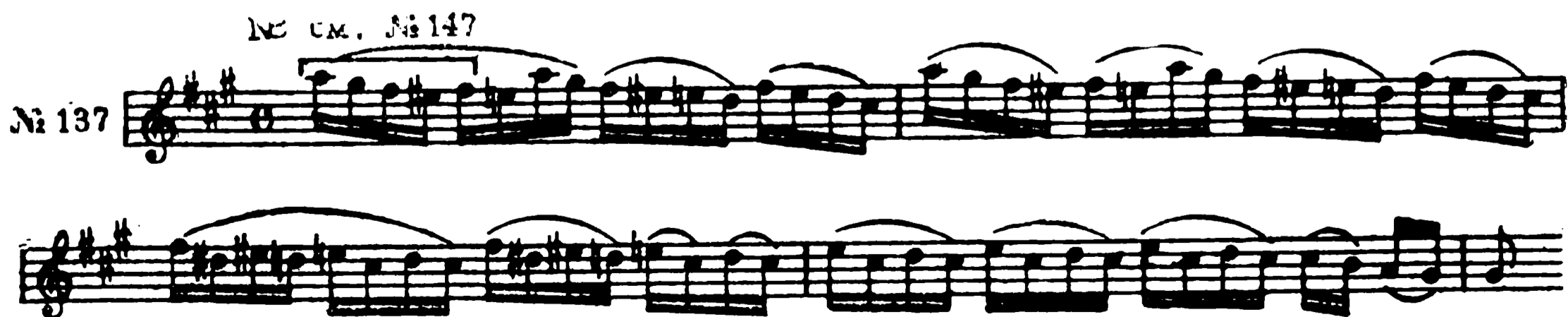
Первый из двух тритонов этого круга (*h-f*, *d-as*), дающий в основании семизвучного мажора разрешение в б. терцию, кладет основание возникновению теорий тяготения, разрабатывающих эту частность в ущерб целому. Оба эти тритона дают оболочки важных в системе ум. трезвучий.

Два новых хроматизма *as-a* и *b-h* полностью заполняют вторую сферу системы, создавая здесь красочную игру напряжений, о чем речь ниже.

Далее идет «целевой» интервал ум. кварты. Один из них *h-es* начинает внедряться, как новое выразительное средство невиданного до тех пор динамизма, примерно, с XVIII века. Этот интервал дан только в одном из ладов того времени — гарм. миноре (зарегистрирован в 1756 г. Линке). Правильно будет сказать, что внедрение этого лада именно и связано с завоеванием мышлением этого нового революционизировавшего изложение интервала. Апогей его завоевания и полного осознания отношу к первым десятилетиям XVIII века, высшего выражения он достигает в теме фуги № IV «W. К. II» Баха (пример № 134). Для того, чтобы читатель мог уяснить, чем могла быть эта тема в предыдущем круге мышления, покажем ее при том условии, что еще звук *his* поглощен звуком *cis* (пример № 135). Кстати говоря, в третьем круге, где еще неизвестен звук *e*, тема эта могла вылиться только в виде следующего образования (пример № 136). Проиграем примеры в обратном порядке — и



увидим (услышим!) тот необычайный динамизм, которым обладает эта тема. Но есть и другая ум. кварта в этом круге: *e-as*; как я говорил — при ограничении музыкального мышления современными европейскими ладовыми нормами, разрешение этой ум. кварты не требует обязательно обоих звуков внутренней б. секунды, достаточно при этом только разрешения звука *as* в *g*. Создается, согласно только что сказанному, резкий, члениющий форму эффект. Этот мелодический момент мы находим в ф.-п. концерте А. Хачатуряна (пример № 308). Использование обеих ум. кварт с «полагающимися» разрешениями в секунду представлено в идеальной форме в ариетте Снегурочки в одноименной опере Римского-Корсакова (примеры №№ 188—191). Мир народного мелоса, мир лучших образцов проф. музыки насыщен динамизмом интервала *h-es*. При этом надо указать, что этот интервал встречается, главным образом, в неполнородных ладах Востока, имеющих тетрахорд с ув. секундой *as-h* и звуком минорной терции по отношению к звуку тоники. В городском русском «жестоким романсе» с начала XIX века, с его интонациями гармонического минора, он также очень распространен, переходя в сочинения Гурилева, Варламова и др. В лучших образцах проф. музыки, построенной на ладовых традициях, мы также встречаем этот интервал с характерностью расщепления внутренней секунды, как, например, в следующей гениальной мелодии Мусоргского (см. пример № 137).



Барьер ув. секунды оказался непреходимым для теоретической мысли до последних лет XX века. И Геварт, и наш соотечественник Катуар, и эпигоны их и Римана

стоят в тупике перед этим барьером<sup>1</sup> в так называемой «десятитонной системе» («системы полного минора» и мажора у Тюлина). Вся школьная теория, а наряду с ней и упомянутые авторы, «отряхнувшие прах» этой школы с ног (по их заявлениям), никак не могут также допустить «естественности» этого мелодического хода. Его смысл настолько стал непонятен в последние годы, что он стал «пониматься» не как целое, а как сумма частей («полуторасекундовый ход» у Тюлина). Количество ухищрений для того, чтобы объяснить возникновение натурального и мелодического минора из более поздно появившейся формы гармонического минора, чтобы обойти в гармонизации этот «страшный» барьер — это количество прямо пропорционально непониманию этого столь уже к нашему времени архаического интервала. Он вполне свободно дан в неполнородных ладах Востока, составляя буквально «детскую» интонацию в ладах с остро-гармоническим тетрахордом. Это — вполне естественный ладо-мелодический ход, «нуждающийся» в замыкании в каденции в интервале квинты *g-c*, что мы наблюдаем у классиков. Более к и н е т и ч н о обращение этого интервала — ум. септима, дающая вместе со звуками своего разрешения 24 прототипа для тематических образований музыкальному мышлению, привлекающему наиболее выразительные возможности 5-го круга, что читатель увидит из примера № 138.

№ 138

№ 139

Действительно, под № 10 мы видим основу образования главной темы 5-й симфонии Шостаковича (пример № 139), под № 20 основу тематического образования темы 16-й фуги Баха из 1 части «W. K.», то же и в III ч. 16-й симфонии Мясковского (примеры 139, 140, 141). Перестановки в положении ув. секунды дают еще 25 вариантов образований.

№ 140

№ 141

и т.д. (см. № 304)

Мир классической музыки и подражаний ее интонационному мышлению дает неисчислимы образцы этого рода. Достаточно прибавить сюда временную задержку разрешений и мы получаем во много раз более тематических возможностей сверхвыразительного порядка для этого круга мышления.

Геварт дал 10 звуков в своей системе, но он не сделал выводов из взаимодействий ее крайних элементов. Тюлин просто остановился на интервале тритона, демонстри-

<sup>1</sup> В данном тексте говорю об ув. секунде, как о барьере, замыкающем пятый круг и не дающем (ср. теорию барьеров) выхода в пределы шестого круга, что определяется «недопущением» в «десятитонной системе» Геварта и пр. звуков *des* и *fis*. От этого отличается явление непонимания самого интервала ув. секунды как мелодической связи в ладах (что происходит от значительного динамизма этого интервала — порядка восьми коэффициентов).

руя полное средневековое (говорю о раннем средневековье) непонимание более высоких категорий, также демонстрируя ту цитированную уже истину, что те вещи, которых мы не понимаем, не существуют для нас. Эти замечания — не для полемики, а для необходимой постановки точек над *i*. Также необходимо отметить с т а д и а л ь н ы й у р о в е н ь Римановой гармонической теории и всего вытекающего отсюда «звуквоззрения», всей суммы шовинистического позитивистского теоретизирования, растущего на этой основе. Ведь наряду с представлениями о том, что одной из основных задач советского музыкознания является усвоение и переработка Риманова наследия, «у нас, увы, довлел словарь Римана, чья объективность была немецкой объективностью, т.-е. с еле-эле признанием французского умственного, художественного и исследовательского мастерства и с презрением ко всяким Sklaven, как к людям низших рас. Сквозь невольно внедрявшееся этим словарем (а немцы — отличные торговцы) освещение фактов и явлений музыки создавалась неизбежно немецкая их оценка, ибо словарь не только справочник» (Б. В. Асафьев, сборник статей «Советская музыка», 1943 г. № 1, стр. 14). Риман, как никто другой, истинно по-немецки начинал и кончал мажором. Русские музыканты еще старого поколения сигнализировали, что «в германском мире музыкальное искусство проникло во все углы и закоулки, наложив на всю народную музыку печать новейшей системы мажора и минора. В народной школе, в церкви, на улице, в садах, вообще в публичных местах... звучит новейшая музыка, новейшее гармоническое многоголосное пение» (А. Фаминцын, «Древняя индо-китайская гамма», стр. 20). О том же говорит и Сокальский, негодуя на немецкую узость. Это же утверждает и «сам Риман», говоря, что семизвучный мажор искони присущ всем временам и народам.

Но лишь теперь в п е р в ы е вскрывается объективная цена всех этих потуг на науку. Все теории, имеющие в основе представления о квинто-терцовой структуре ладов, взрываются, как домыслы без научного основания. В том числе бесповоротно взлетает на воздух наиболее помпезное сооружение человеческого музыкального безмыслия — функциональная «теория» Римана с ее «созвуком» (а далее и «унтертонами»), лежащим в ее основе. Но важнее всего то разоблачение, которое наступает в свете монистической концепции развития музыкального мышления: Риман отвергает всегда, всюду и везде существование ум. трезвучия, ум. септаккорда и ув. трезвучия. Причина ясна, в основе последних лежат как раз ув. секунда (ум. септима) и ув. квинта (ум. кварта), т.-е. барьер и целевой интервал пятого круга развития. Р и м а н о в о м ы ш л е н и е н е с п о с о б н о п р о н и к н у т ь з а п р е д е л ы 4-г о к р у г а р а з в и т и я; следовательно, оно вполне точно находится на средневековом уровне развития, примерно — на уровне XV века, ибо с тех пор уже начало появляться осознание этих интервалов, в особенности целевого. Но и то было бы много чести для Римана. Фактически он запутался в барьере 4-го круга, не поняв природы хроматизма (извращенного вследствие допущения теории обертонов в формирование звукорядов) и создал, по существу и бесспорно, мягко выражаясь, ублюдочную педантично схематическую теорию «элипсиса», элиминировавшую хроматизм и изгнавшую эту категорию из музыкального оборота. Но и то — много чести Риману: не признавая ум. трезвучия, вопреки очевидности, Г. Риман высказал непонимание целевого интервала 4-го круга, доказывая тем самым с неоспоримой очевидностью, что его музыкальное мышление находится во втором цикле развития на третьей его ступени, т.-е. этак на уровне X века. Однако, и гексахорда он не понял, не объяснил, а только описал — и то мало удачно. Следовательно, Риман, это — простой средневековый пентатонист, неверно трактующий мажор и не все даже в нем разбирающий и различающий. Этим же обусловлены и неудачи его эпигонов, которые высшую цель работы теоретического мышления видят в «переосмыслении» Римана, заявляя подчас, что русская музыкальная наука, мол, отстала от немецкой, и тянут первую, по существу, в лоно средневекового уровня развития.

Таково положение с барьером данных ступеней развития.

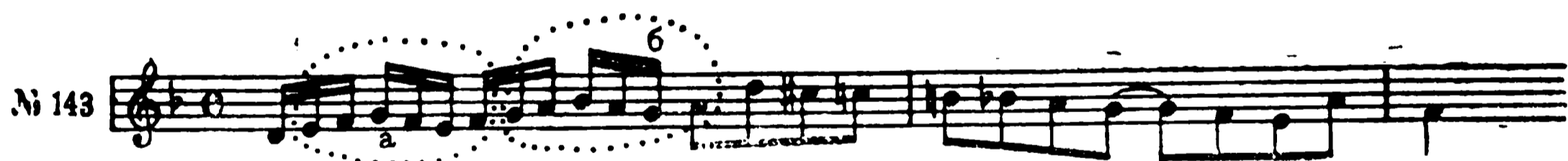
Теперь обратим свои взоры ко в т о р о й сфере тональной системы. Два новые звука 5-го круга приводят эту сферу к полному заполнению. Она сплошь наполнена «полутонами». Но это не аморфные «заполнители», а чувствительнейшая шкала мажорных и минорных оттенков. Действительно, рассмотрим их в нисходящем, хотя бы, порядке. После звука  $c-1\flat$  идет ярчайший в этом круге звук,  $b$  линейный ход  $= +5$ , приводящий в область света  $5a$ , затем при линейном коэффициенте  $= -7$

попадаем к звуку относительной средней минорной степени напряжения  $3\beta$  — здесь полумрак, затем опять ход на  $+5$  линейных коэффициентов — мы в полусвете  $3\alpha$ , но очень ярком после полумрака, и тут опять тем же линейным коэффициентом —  $7$  мы достигаем на этот раз абсолютного для этого круга мышления мрака  $5\beta$ , дальнейший ход умиротворяет все противоречия разрешением  $as-g$ . Если мы опустим звук  $h$ , то наиболее ярким будет звук  $a$ , ибо он помещен между  $3\beta$  и  $5\alpha$ , самая малая разница в степени напряжения равна абсолютному для этого круга мышления напряжению  $5$  (говорю о линейном коэффициенте). Поместите это вблизи от звука 6-го круга  $des-6\beta$  — и светосила звука  $a$  выиграет необычайно (чем пользуется Шостакович в необычайно благородном мелодическом изгибе темы 2 части 7 симфонии, что является драматическим узлом, динамически выразительной внутренней кульминацией всей темы — см.  $NB$  на примере № 142).

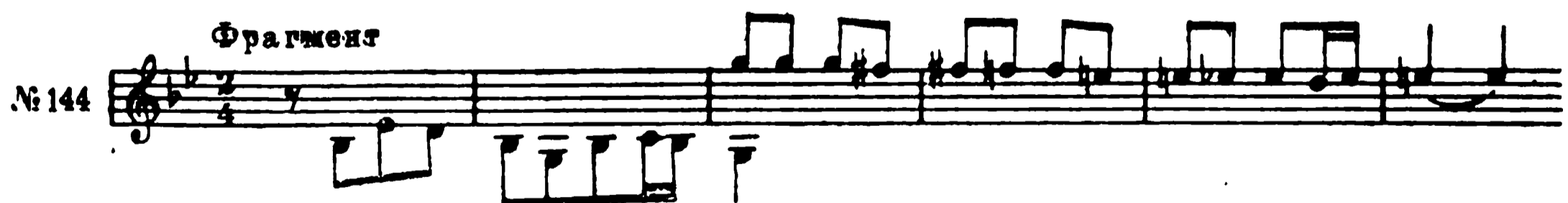


В этом и заключается сущность множества тематических организмов мирового музыкального искусства. Если мы обратим внимание, что первая сфера системы еще не заполнена до конца, что в ней образуются еще в четвертом круге относительно малонасыщенные, но характерные простейшие пентакорды  $c-d-e-f-g$  и  $c-d-es-f-g$ , то именно в сопоставлении в одной теме движения в пределах динамически заполненной 2-й сферы и спокойной 1-й сферы мы находим высшее выражение мудрости данной ступени развития.

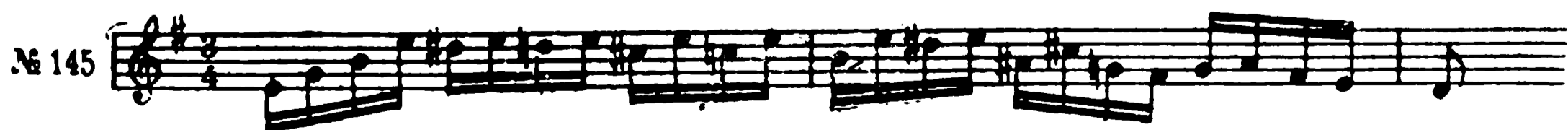
Необычайна в этом смысле по своей природе тема  $d-moll'$  ной фуги «W. К.» № II, вторая часть темы, это — движение по описанной шкале — равномерное и внутренне поразительно переливчато-динамическое. Ему предшествует достаточно широкая и кинетичная по метру мелодизация малого трезвучия (начиная с отправной тоники последовательно расщепляется терция  $f$  — см. «а» на примере № 143 —



и вслед за ней квинта  $a$  — см. «б»). Вот и вся тема. Это — слепок в мышлении заполненной пятой ступени развития. По тому же, в основном, принципу построена в своей архитектонике и 1-я тема 1-й симфонии Чайковского (отрывок — в примере № 144).



А как подчеркнута игра оттенков 2-й сферы системы в  $e moll'$  ной фуге первой части «W. К.»! Здесь возвратом после каждого звука сферы к звуку верхней тоники особо подчеркивается динамизм каждого звука (пример № 145). Какая



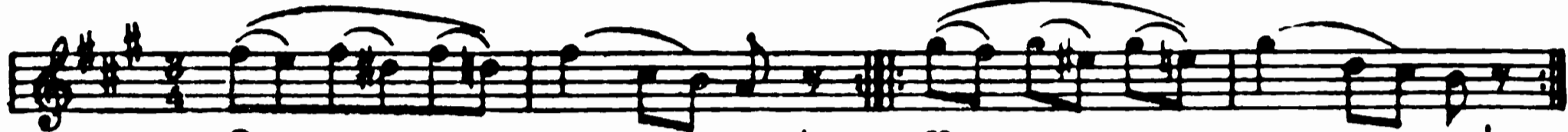
поучительная и сложная игра смен мажорного и минорного напряжения в тематических образованиях Мусоргского из «Хованщины» и «Бориса Годунова» (примеры №№ 137, 146 и 147). В первом из этих примеров после уже упомянутой ум. кварты

№ 146



Ах, о - на - яа чы - е про - пой - цы!

№ 147



О - тец наш! Кор - ми - лец!

см. № 137



А а а а а а а

звук 5а прежде всего противопоставляется минорный тетрахорд, затем идет сложнейшая динамическая игра терциями этой сферы. Такая же игра во втором примере. Третий пример демонстрирует пропуск 5а, которое было бы в этом сурово-скорбном колорите, пожалуй, болезненно-сладковатым и ослабило бы драматичность вопля. Оно во втором проведении попевки звучит как добавление нужного по чувству художественной меры блика болезненности, создающего, во взаимодействии между звуками 5а и 3б, как бы налет всхлипывания.

Очень выразительна и скульптурна тема вариаций 3 ф.-п. концерта Сергея Прокофьева с ее акцентами на бликах и с волнами постепенных ниспаданий по минорным звукам в подтексте темы и с заключительным как бы подытоживающим ходом по звукам уравновешенного тетра хорда, вносящего уравновешивающий итог в драматичность содержания темы (пример № 148).

No. 148


A single staff of music in treble clef, key signature of one sharp (F#), and time signature of 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The notes are: G4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (half), G3 (quarter), F#3 (half), E3 (quarter), D3 (half), C3 (quarter), B2 (half), A2 (quarter), G2 (half).

Недаром завоевание этого круга мышления связано с возникновением в фактуре сочинений мастеров добаховского периода оstinатных басов на ходах в этой предельно заполненной сфере с заключительным ходом на опорную квинту вниз. Ведь не надо забывать, что общий итог взаимодействий скрытой гармонии в пределах 2 сферы абсолютно гармоничен и может трактоваться как отяжеленный органнй пункт. Даем такие примеры (см. пример № 149.).

Букстехуде. Чакона

Перселя

№ 149



В следующем примере из «Аиды» Верди мы усматриваем акт механического следования музыкального мышления проявившимся кристаллически ясно структурным закономерностям 5 круга системы. Они очень просто конструктивно отформованы в протяженности звуковой ткани, заполняющей время. Но, соответствуя природе вещей, это и звучит более органично и дольше выживет, чем сколь угодно «интересные» глазные метроритмические потуги атоналиста, насилующего природу звучащего материала (пример № 150). Вечно живы именно такие быстрые хроматические последования в кадансах мелодики Шопена, превратившиеся в штамп, музыкальный трюизм.

Также органично, — но, пожалуй, несколько штампованно, — звучит элегия Массне (пример № 151) с ходом по второй сффере с пропуском звука «*h*», что создает,



как уже было сказано, акцент на яркости звука «а». Ничего оригинального не представят, таким образом, ходы внутри пентахорда во второй части темы. Столь же органичен ход из баллады в «Фаусте» Гуно (пример № 152). Могло бы показаться пар-



доксальным звуковое совпадение ходов у Массне и темы из «Бориса Годунова». Понимание природы вещей, однако, вооружает нас возможностью проводить параллели с беспредельной свободой по всему огромному наследию музыкальной культуры, и такие совпадения выявляются с непреерекаемой ясностью. Парадокса — нет: не в том дело, что мы имеем, с одной стороны, русскую культуру, а, с другой — французскую, и что ведь истоки национальные разные и т. д. Здесь вскрывается единый исток народного и профессионального творчества, если оно музыкально: ладовая природа музыкального искусства, следование которой обязательно и для полунинстинктивного народного и для профессионального творчества, истоки которого всегда и повсюду одни и те же, заключаясь в п р и р о д е в е щ е й мирового музыкального процесса.

Должен отметить, что все, о чем мы говорили, относится к музыкальному мышлению, не замыкающемуся на семизвучном горизонте осознания закономерностей системы. Для последнего в пределах второй сферы на пятой ступени развития образуются все 4 тетра хорда системы. Пентахорды 2—4 семейств образуются в 6 круге.

Исторически при переходе к пятому кругу и при развитии внутри него — мажора и минора с его «функциями», в школьном смысле этого слова, еще не образуется. (Сущность процесса, как я говорил, будет дана ниже). Однако, здесь впервые образуются фигурации на звуках главных трезвучий, комплекс которых появляется именно в данном круге развития. По мере вызревания терции тонического трезвучия, как нормы стиля, фигурации внедряются в практику музицирования, будучи поддержаны техникой развивающегося инструментализма и совершенно изменяя понимание интонационного языка музыки, который отходит от своих основных формаций, данных в вокальном мелосе. В соревновании вокала и инструментализма появляется как бы шестерня, один зубец которой хватается за другой, и, таким образом, поступательный ход интонирования не прекращается. Инструменты закрепляют достигнутое, на основе инструментов более определяется вокальное искусство, получающее поддержку; инструментализм обогащает интонирование на основе специфических многообразных возможностей отдельных инструментов, появляются интонации, до которых вокальным путем не пришли бы. Голос подтягивается к этим вновь открывшимся возможностям, инструменты идут еще дальше. Появляются неисполнимые голосом фигурации, далекие скачки; однако, мелос стоит в лице вокала на страже, жизненным подчас оказывается в отдельных пластах такого изобретательства только то, что стоит в возможностях мелоса и лежит в его природе. Процесс этот очень сложен, но, не имея о нем никакого представления, могло бы оказаться нетрудным прийти к совершенно неверным выводам о появлении хотя бы фигурации. Этот прием является настолько широко распространенным, что фигурация в определенные моменты жизни классического стиля становится всепроникающим приемом изложения; во всяком случае, являясь неременным его фоном, а иногда занимая место тематических образований. Этот прием настолько внедряется во все поры музыкального мышления, что многие темы являются не чем иным, как фигурированным трезвучием, каждый звук коего интонационно развит путем расщепления. Здесь можно говорить только о зачаточном состоянии мелоса, сколь бы это ни звучало мелодично и ни действовало на музыкальное восприятие. Этот прием выработан в недрах инструментальной музыкальной культуры.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ КОЛЛИЗИЯ МЕЖДУ „ЛАДОВЫМ“ И „МАЖОРО-МИНОРНЫМ“ МЫШЛЕНИЕМ

В промежутке между рассмотрением пятой и шестой ступеней развития музыкального мышления рассмотрим вопрос о существовании так называемой схемы церковных ладов и о сущности произошедшего исторического возникновения семизвучных форм мажора и минора. Это — наиболее темный и непонятный вопрос для теории, которая пока оказалась бессильной заглянуть в этот огромный период становления современных ладовых форм.

Кто бы ни был автором схемы церковных ладов, она отличалась поразительной стройностью и органичностью. Не разбирая пока вопроса о четырех плагальных ладах, которые представляют трансформацию четырех автентических, рассмотрим эти последние. В старинной схеме ладов были даны следующие лады:

3-й Лидийский; состоял из }  $\begin{matrix} h & e & a & d & g & c & f \\ 6a & -5a & -4a & -3a & -2a & -1a & -1\beta \end{matrix}$  звуки старой схемы  
лад: следующих звуков: }  $\begin{matrix} fis & h & e & a & d & g & c \end{matrix}$  в системе C

Ионийского лада в старинной схеме не дано. Он исторически возникает лишь в XVI веке. Его динамизм:  
 $5a - 4a - 3a - 2a - 1a - 1\beta - 2\beta$

4-й Миксолидийский; состо- }  $\begin{matrix} h & e & a & d & g & c & f \\ 4a & -3a & -2a & -1a & -1\beta & -2\beta & -3\beta \end{matrix}$  звуки старой схемы  
лад: ял из след. звуков: }  $\begin{matrix} e & a & d & g & c & f & b \end{matrix}$  в системе C

водораздел между мажорными и минорными ладами

1-й Дорийский; состоял }  $\begin{matrix} h & e & a & d & g & c & f \\ 3a & -2a & -1a & -1\beta & -2\beta & -3\beta & -4\beta \end{matrix}$  звуки старой схемы  
лад: из след. звуков: }  $\begin{matrix} a & d & g & c & f & b & es \end{matrix}$  в системе C

Эолийского лада в старинной схеме не дано. Он исторически возникает лишь в XVI веке. Его динамизм:  
 $2a - 1a - 1\beta - 2\beta - 3\beta - 4\beta - 5\beta$

2-й Фригийский; состоял }  $\begin{matrix} h & e & a & d & g & c & f \\ 1a & -1\beta & -2\beta & -3\beta & -4\beta & -5\beta & -6\beta \end{matrix}$  звуки старой схемы  
лад: из след. звуков: }  $\begin{matrix} g & c & f & b & es & as & des \end{matrix}$  в системе C

Внимательно рассматривая эту схему, мы видим что в ее центре находятся те лады, которые появляются в четвертом круге развития: миксолидийский и дорийский. Идя от этого ладового центра к периферии, мы видим те лады, которые возникают в пятом круге и которых не могло быть до тех пор, пока музыкальное мышление не придет к данному уровню. Но ведь далее находятся те лады, которые должны возникнуть после ионийского и эолийского — в шестом уже круге развития, — но, тем не менее, даны в этой схеме за много столетий до этого.

Я уже сказал, что и находящиеся в центре лады также были даны в этой схеме; однако, они возникают реально после перехода от второго цикла и з н а ч а л ь н о г о средневекового развития музыки в третий цикл и после начала цикла тонкого расщепления музыкальных звуков. До тех пор в с я схема церковных ладов представляет собою для музыкального мышления средневекового музыканта лишь набор ничего не говорящих его творческому воображению пустотелых акустических схем.

Для этого музыканта непозволительно даже свободно двигаться в промежутке между двумя свободно данными в каждом ладе двумя полутонами, не говоря уж о том, что употребление даже одного полутона обставляется рядом предосторожностей. Таким образом, схема этих ладов представляет лишь канонизированную схему контрольного порядка — до в в е д е н и я гексахорда, как это теперь понятно, для пентатонного движения с пропуском полутонов (что и давало 4 основных вида пентатоники), а п о с л е в в е д е н и я гексахорда — для шестизвучного движения с пропуском второго полутона, причем в своем основном виде гексахорд не был приноровлен для начального движения во всех ладах, а приближался к миксолидийскому, с которым впоследствии и слился. По завоевании пятого круга мышления воссоздаются «пропущенные» в полной органической системе шести основных ладов 2 новых лада, при этом все же еще крайние лады занимают старое «контрольное» положение и играют по-старому все ту же роль пустотелых акустических оболочек.

Разберемся в сущности процесса рождения современной тональности и в его протекании. Иными словами, дадим себе отчет в том, что собою представлял процесс, как и когда он протекал.

Чрезвычайно глубокие замечания высказывает З. Дуров во вставных главах к русскому изданию истории музыки А. Доммера: «Бесспорно, один из важнейших и интереснейших вопросов, это — вопрос о музыкальном значении этих (древних. — А. О.) распевов. Единственная правильная точка зрения, с которой мы можем смотреть на музыкальные произведения той эпохи, есть историческая. Прилагать современную мерку при оценке этих древних творений — значит поставить вопрос на совершенно ложную почву. Наш слух, избалованный сильными контрастами современной инструментальной музыки, с трудом различает черты разных гласов не только одного и того же распева, но и гласов разных распевов. Но у наших предков каждый глас в их музыкальном сознании имел свою характеристическую физиономию... Мы же... недоумеваем, что за красота в этих «монотонных» извивах голоса» и т. д. В главе о дезархаизации мы уже касались этого вопроса.

Твердая звуковая шкала современного фортепиано — это продукт нового времени. В древности не было твердо фиксированной шкалы звуков; преподанная в схеме система относилась к шкале звуков утраченной культуры, память о которой постепенно совершенно изгладилась в процессе развития культуры средневековья. Необходимость первоизобретений в каждом отдельном месте, о которой говорит Маркс (см. стр. 200), является лучшим доказательством того положения, что сущность схемы должна была пониматься во всех местах ее распространения, как определенная последовательность тонов и полутонов, не закрепленных за какими бы то ни было твердыми высотами музыкальных звуков. Певцы могли находиться в пределах лада, а потом, музицируя далее, могли начинать мелодию в другом ладе с того же тона, однако преследуя цель не перепутать последования тонов и полутонов. Звуки лада воспринимались во всем их динамизме в тех случаях, когда музыкальное мышление д о р а с т а л о до их осознания; обычно же на динамизм этих звуков (в особенности же полутонов) восприятие никак не реагировало или, в лучшем случае, реагировало на полутоны, как на фальшь. Даже если допустить, что авторам схемы ладов было известно что-либо о твердой шкале звуков древней культуры, то не подлежит никакому сомнению, что при отсутствии культурной связи, там, где эта схема становилась известной, не могли ассоциировать ее с какой-либо твердой шкалой, а воспринимали в порядке изустного предания, как простую динамическую схему, заключающую этот динамизм для того уровня восприятия лишь в последовании тонов и полутонов.

Если мы разберемся в различных сведениях, относящихся к этой теории восьми ладов, то мы убедимся, что именно так и обстояло дело. Как известно, «в одном трактате, приписываемом Алкуину, находится теория восьми ладов. В действительности же этот трактат является переводом некоего византийского трактата, составленного за два столетия перед этим и весьма плохо приспособленного к грегорианским мелодиям» (Анри Прюньер, «Новая история музыки», Музгиз, 1937, стр. 39). В средние века особо был популярным среди теоретиков трактат Боэция, который писал о греческой музыке по описаниям и едва ли понимал существо вопроса.

Таким образом, мы в применении к этой схеме ладов имеем право приводить их при рассмотрении к одной ноте, памятуя, что они лишь впоследствии были закрепле-

ны за «белыми клавишами» позже появившегося ф.-п., что дало возможность антиисторической их трактовки как отрезков позже появившегося мажора.

Высшая внутренняя целесообразность старой схемы видна из того, что, будучи приведены к одной тонике, лады эти дают всю сумму звуков тональной системы. Приведение ладов к одной ноте, что было, как я показал, неизбежным в практике древнего творчества и исполнительства, создавало предощущение будущего развития тональной системы, ибо «как древние, и как еще по сию пору восточные народы, средневековые люди выказывали чувствительность к характеру и, можно сказать, окраске различных тональностей (надо читать — «ладов». — А. О.). Для нашего уха они все же различимы, хотя употребление мажорной и минорной гаммы отучило нас от восприятия этих тонкостей» (Анри Прюньер, цит. соч., стр. 31). Именно вследствие того, что динамизм ладов тогда был столь ощутителен, много внимания средневековые писатели уделяли вопросу об их характере.

Следующее замечание прояснит вопрос еще с одной стороны. Схема церковных ладов уцелела столько времени потому, что еще не был достигнут всенивелирующий семизвучный круг мышления. Если бы он был достигнут, т.-е. если бы лады понимались согласно их природе, то они были бы нивелированы, вернее — не было бы условий для их долгого сохранения. Они и исчезают, как только, с появлением ионийского лада, а затем звуков шестого круга появляются предпосылки к взаимозаменяемости звуков одного наименования и «принципов» альтерации. Окостенелые границы классификации проведены были между ладами в силу неразвитости музыкального мышления, их сосуществование в единой схеме, хотя и очень туманно, но все же очерчивало будущие границы периодической тональной системы.

Как мы видели, первый шаг к семизвучному «кругу мышления» был сделан при появлении первых двух основных ладов системы — дорийского и миксолидийского. Процесс идет дальше — от центра к ладовой периферии. Второй шаг делается при переходе к пятому кругу. Укрепляется ионийский лад и наряду с ним эолийский. Но это еще не мажор и не минор. Рассмотрим, что же находится позади этих двух новых ладов и что впереди. Позади находятся дорийский и миксолидийский, которые неминуемо будут отрицаться и отживать, как только что оставленная ступень развития. Здесь новым пришельцам ничто не будет мешать, а они сами сделаются модными, как вновь завоеванное и по-новому революционное средство. Будет ли мешать то, что находится впереди? Ведь впереди находятся лидийский и фригийский лады. Но они не только не помешают, а, наоборот, помогут новым ладам в еще более крепком качестве «мажора» и «минора» завоевать весь мир на три с лишним столетия. Как это произойдет? Очень просто. Третий шаг и последний к семизвучному мышлению будет сделан при появлении осознанных звуков 6-го круга, когда система должна приобрести высшую универсальность. Но наряду с нею приобретаются и некоторые иные особенности. Во-первых, это — понимание всех напряжений и избрание среднего из них в качестве характеристической нормы мажора и минора, т.-е. появление терции трезвучия как нормы лада. Второе следствие заключается в том, что вступает в действие упомянутый всенивелирующий круг семизвучного мышления с его «альтерационностью» и представлениями о свободной заменяемости любого одноименного звука на любой. Таким образом, процесс отживания дорийского лада с его секстой «а» ускоряется, эта секста отживает «навек» как архаизм, излишне напряженный звук *des* фригийского лада так и не возникает на месте *d*, ибо он и появился затем, чтобы счесть совершенно достаточным недавно возникший эолийский лад в качестве... своего представителя. Тот же процесс происходит в мажорах. Немедленно «отсыхает» миксолидийская септима, чтобы более не появиться. А *fis* лидийского лада только возникает для «обеспечения» «альтерации». Таким образом, средний мажор и средний минор с крепкими «нормативными» терциями и представляют собою переродившиеся формы ионийского и эолийского ладов.

Итак, при рождении ионийского и эолийского ладов — два остающиеся «пустотелыми» лада еще не функционируют музыкально. Для тех, кто относится к ним как к «букве закона», *f* у певцов в ионийском ладе казалось искажением звука *fis* лидийского лада. Звук *d* в эолийском ладе казался искажением фригийского *des*. Наконец, появляются и эти звуки. Но мы знаем, что от первого появления звука до его полной интонационной зрелости всегда далеко. И эти еще слабенькие звуки *des* и *fis* немедленно п о г л о щ а ю т с я двумя средними ладам. Итак, эти лады

превращаются в мажор и минор при «отсыхании» двух старых первых ладов и при «поглощении» двух юных следующих. Итак, момент рождения фригийского и лидийского ладов на новой п о с л е с р е д н е в е к о в о й основе и будет моментом их моментальной смерти.

Однако, раскаты этого процесса рождения еще некоторое время дадут «круги по воде». Мы должны ожидать, что появятся какие-либо работы и произведения, уделяющие особое внимание этим двум новым ладам. Действительно, Бленвиль в 1751 г. выступает с учением о «третьем наклонении», разумея здесь фригийский лад, равноправный минору. Это детерминировано продолжением указанного процесса. Ламбиллот в начале XIX века пишет мессу в лидийском ладе.

Остался еще не рассмотренным процесс попарного объединения церковных ладов. Он становится особо эффективным после завоевания пятого круга и появления ионийского лада (е щ е н е м а ж о р а), а также эолийского.

Подчеркну, что до сих пор процесс рассматривался в своем динамическом протекании — без закрепления звуков ладов за определенными нотами, как это свойственно искусству на первых ступенях его развития. Вторая часть рассмотрения проводится применительно к протеканию процесса в недрах профессионального искусства в условиях твердого закрепления ладов за определенными нотами. Результаты обоих процессов абсолютно совпадают, что обусловлено правильным пониманием сущности всего процесса во всех его проявлениях.

Надо отметить, что в систему восьми церковных ладов с открытием новых двух ладов вступило, собственно говоря, не два лада, а четыре, ибо впредь до своего превращения в мажор и минор они выделили плагальные формы (гипоионийский и гипозолийский). «Вначале теоретики различали лишь четыре тона — *d* (дорийский), *e* (фригийский), *f* (лидийский) и *g* (миксолидийский). Тесситура этих тонов... обогатилась через некоторого рода раздвоение их, доведя их до нижней кварты финальной ноты посредством плагальных тонов: *a* (гиподорийский лад), *h* (гипофригийский), *e* (гиполидийский), *d* (гипомиксолидийский)» (Анри Прюньер, там же, стр. 39).

В этих перестановках частей ладов сказалось вполне правильное представление о структуре основы тональной системы — более правильное, нежели то, которым обладали древние греки. Действительно, греки делили лады на тетра хорды. Это деление, но лишь с последованием звуков в них в обратном порядке, принято и доныне в европейской теории. В «конструкции» плагального лада с ретроспективной точки зрения переставленными оказываются обе с ф е р ы тональной системы, причем в этом делении мы ясно видим совмещение обеих сфер на звуке тоники, т.-е. объединение тетра хорда и пента хорда. (Этот состав лада, как уже известно, вызван архаическим первичным представлением о соотношении Т и D).

Поскольку в распоряжение музыкантов поступило 12 ладов, то они естественно распадаются на попарные образования, уж если совпадали их начальные ноты. К этому времени сильно развилась инструментальная культура, и названиям ступеней, которые превратились в определенные понятия, стали придавать то же значение, которым они обладают в наше время (это стало возможным и необходимым со времени появления первых двух основных натуральных ладов, т.-е. завоевания четвертого круга и превращения гексахорда в органическое семизвучие). Не было лишь «докрийского» лада (из-за отсутствия у него способного к развитию раздвоенного центра), следовательно, не было автентического лада на *h* и плагального на *f*. Таким образом, вне попарного объединения остался лидийский лад *f-g-a-h-c-d-e-f* и гипофригийский *h-c-d-e-f-g-a-b*. Прочие же с течением времени должны были объединиться. Исследуем эти пять пар ладов.

А. Объединяются ионийский лад *C-d-e-f-G-a-h-C* и гиполидийский *C-d-e-F-g-a-h-C*. Характер исполнения в этих ладах отличался лишь каденциями. Одна из них в автентическом ладе на звуке *G* должна была с течением времени приобрести название автентической, а другая на звуке *F* в плагальном ладе — должна была получить определение плагальной. Но под влиянием описанного уже процесса нивелировки категорий прочих мажорных ладов (миксолидийского и лидийского) со всем своим содержимым поглощаются ионийским ладом. Надо только отметить, что в этом процессе, наряду с развитием фактуры музыкальных произведений, постепенно начали нивелироваться и особые эмоциональные окраски четырех ладов, а членящие форму остановки на тонике и доминанте воспринимались как более часто повторяю-

щиеся ступени. Они поэтому получили сначала название «рэперкусса», что означало «часто повторяющийся». Поскольку они начали доминировать в изложении, их стали называть доминантами. Неизвестно, кто ввел это название, но, во всяком случае, оно введено задолго до Рамо, которому приписывается абсолютная честь изобретения терминов «доминанта» и «субдоминанта».

Поскольку возобладал ионийский лад, постольку эти обе формы неизбежно слились в одну общую форму  $C-d-e-F-G-a-h-C$ , где была проявлена главная доминанта (автентическая) и побочная доминанта (плагальная) по существу побочного по отношению к ионийскому ладу растворившегося в нем гиполидийского лада. Спрашивается, в чем же заключалась заслуга Рамо? Лишь в изобретении само собою разумеющегося термина для само собою разумеющейся вещи (да и изобретение ли?) в изобретении теории, извращавшей всю природу этих процессов! При этом еще и сокрытие от глаз последующих поколений сути происходивших в истории процессов, — поскольку Рамо, на основе воззрений механического материализма, придумал очень удобную теорию, освобождающую теоретиков-имманентов от столь неприятной для них мыслительной работы. И теперь мы встречаем поклонников этой теории... В течение еще долгого времени субдоминанта, или «плага», воспринималась как в некотором отношении тоническая функция, ибо это и есть, в сущности, тоника исчезнувшего в системе  $C$  значительного тонического комплекса из другой системы  $F$ . Это (в связи также и со вскрытыми остатками аналогичного же процесса, сопровождавшего растворение гексахорда в миксолидийском ладе) и служит до сих пор основой учений о субдоминантовых конфликтах, якобы совершающихся в мажоре, между  $S$  и  $T$ , о «переменности» функций мажора и тому подобная тошнотворной схоластики.

Б. Вторая пара объединяющихся ладов, это — дорийский  $D-e-f-g-A-h-c-D$  и гипомиксолидийский  $D-e-f-G-a-h-c-D$ . Это объединение не имеет будущности, ибо дорийский лад в качестве нормы отживает. Должен указать, что это единственное объединение, которое могло встречаться в практической музыке впредь до завоевания мышлением пятого круга<sup>1</sup>. Представляя собою последование в основном дорийского лада, оно является провозвестником современной тональности, но еще в достаточно архаическом виде. Это дорийский лад, в котором намечается наряду с доминантой  $A$  и субдоминантой  $G$ , а именно:  $D-e-f-G-A-h-c-D$ .

В. Третья пара ладов — фригийский  $E-f-g-a-H-c-d-E$  и гипозолийский  $E-f-g-A-h-c-d-E$ . Это объединение в виде формулы, начинающейся со звука  $E$ , то есть  $E-f-g-A-H-c-d-E$  не имеет будущности, ибо фригийский лад — основной здесь — нивелируется. Но как раз в силу начавшегося процесса ладовой нивелировки и особой приемлемости золийской интервальной последовательности — с течением времени и эта форма объединения в обязательном соотношении тоники со звуком  $A$  внесет свой вклад, и очень ценный, в современную тональность. Как легко себе представить, эта формула будет представлена в виде последования  $A-H-c-d-E-f-g-A$ . Здесь в ходе эволюции ладов выявляется вторая субдоминанта тональности — вторая ее ступень, второй полюс второго круга. Доминанта «превратилась» в субдоминанту, тоника «превратилась» в доминанту, а субдоминанта в тонику (!!). Вот опять питательная среда для средневекового уровня мышления современных имманентов!

Г. Лады миксолидийский  $G-a-h-c-D-e-f-G$  и гипоионийский  $G-a-h-C-d-e-f-G$ . Согласно описанному, вследствие поглощения отживающего миксолидийского лада ионийским, эта последовательность может и будет восприниматься только как ионийская «перевернутая». Она быстро превращается, подобно третьему объединению, в последовательность  $C-D-e-f-G-a-h-G$ . Здесь таким же образом укрепляется в качестве основной ступени «субдоминанта»  $D$ .

Д. Наконец, в последнем объединении рождается крепкий золийский лад с субдоминантой и доминантой. Золийский лад  $A-h-c-d-E-f-g-A$  и поглощаемый им гиподорийский  $A-h-c-D-e-f-g-A$  объединяются в лад  $A-h-c-D-E-f-g-A$ .

Мы видим высшую целесообразность в протекании этого процесса. Становится ясным, что впредь до появления ионийского и золийского ладов такое поистине массовое объединение не было возможным, ибо новые лады участвуют в четырех из пяти объединений. В результате образуются два лада с крепко проявленными главными «функциональными» ступенями:  $G-D-e-F-G-a-h-C$  и  $A-H-c-D-E-f-g-A$ .

<sup>1</sup> И это является причиной главенства именно дорийского лада, а не миксолидийского!

Но это только процесс объединения, слияния ладов, направляемый в основном вскрытыми мною структурными закономерностями тональной системы, правильно отражающимися в музыкальном мышлении десятков тысяч бесчисленных поколений музыкантов. Все же это еще не мажор и не минор в том смысле твердейших стилевых норм последующего периода бурного расцвета искусства Баха и Бетховена, который вкладывается в понятия мажора и минора. Здесь еще нет твердой терции, которая является в глазах композитора XVIII—XIX веков х а р а к т е р и с т и ч е с к и м признаком мажора либо минора. Тот процесс кристаллизации терции трезвучия в норму мажора и минора, о котором мы говорили ранее, превращает эти лады окончательно в мажор и минор с их «функциями».

Итак, два процесса содействовали проявлению доминанты и субдоминанты в их современном значении этого слова. Прежде всего это был процесс переноса шкалы гексахорда на звуки *c*, *g* и *f* (кантус натуралис, дурус и моллис). Далее первичный процесс объединения ладов дал при слиянии две «доминанты», — одна из них более главная — это подлинная доминанта автентического лада, другая образовалась из тоники плагального лада, поглощенного в этом процессе и отмершего. Но остался след в виде, во-первых, п л а г а л ь н о й каденции (сам термин является следом, по которому никто до сих пор не сумел пойти), во-вторых, в изобретении иерархического термина, который должен был показать, что эта «доминанта» менее главная, нежели основная. Правильным термином и явилось название СУБдоминанты (ПОДдоминанты). Таким образом, этим термином подытожен долгий исторический процесс становления мажорной тональности, ничего общего не имеющий с ненаучными фантазиями теоретиков, пытавшихся найти обоснования мажора в теории обертонов. Это необходимо подчеркнуть с особой силой. На этом сущность процесса выяснена исчерпывающе. Как он протекал?

Только из исторического исследования мы не могли бы ничего уяснить в этом процессе. Один только напор фактов при непонимании сущности процесса приводил и приводит к появлению трудов, из изучения которых суть истории музыки этого периода остается неясной и туманной. Важнейшие факты историками опускаются и не привлекаются. Ныне же, поскольку ясен х о д процесса, исторические факты только могут выявить его закономерность и неуклонность развития; кроме того, по этим фактам мы сумеем наблюдать некоторую его неравномерность. Обычно историки прибегают к ссылке на эту неравномерность для того, чтобы укрыть за этой ссылкой свое бессилие связать концы с концами. Я же упоминаю об этом для того, чтобы подтвердить ею то положение, что х о д процесса, за отдельными исключениями, в ы т е к а ю щ и й из вскрытых нами закономерностей, л е ж а щ и х в е г о основе, в масштабе мирового искусства н е з ы б л е м и развивается неуклонно поступательно. Отдельные же исключения только подтверждают правила, — теперь мы сумеем исчерпывающе разобраться и в основных его линиях, и в его деформациях под влиянием исторических условий, и сумеем выделить те основные факты, по которым он узнается, оставляет огромной важности следы, мимо которых теперь не сумеет пройти ни один уважающий свой предмет историк.

Каковы же основные направляющие развития процесса в этот период до окончательного рождения современной тональности?

Прежде всего заметим, что, каковы бы ни были эти направляющие, они все время находятся в непрерывном и сложном взаимодействии, причем схематизацию его линий провести невозможно. Происходит непрерывная борьба между этими разными, по сути дела, тенденциями, одни оказывают на другие то тормозящее, то стимулирующее воздействие. Исследование каждой линии развития при невозстановимости утраченных моментов исторического порядка не могло бы быть плодотворным, более того — оно невозможно. Если вести исследование, отправляясь от памятников искусства, то оно не может также дать результатов. Даже если бы они сохранились, то формы проявления закономерностей в творчестве настолько многообразны, что исследование могло бы превратиться только в собрание различных констатаций фактов без единого стержня. При множественности наблюдений отдельные закономерности могли бы быть только догматизированы, как это мы видим в современной теории музыки. Но главнейшая беда заключается в том, что этих памятников почти не сохранилось, и самые ранние из них, достаточно достоверные, относятся к тому

времени, когда процесс развития искусства закончил в основном многотысячелетний первый цикл интонационного развития. Следовательно, здесь наука могла бы представить собою только собрание гипотез. Мы же выделяем основные линии развития, причем показываем пути их изучения в универсальном взаимодействии (далее которого в принципе нет ничего познаваемого). Сделаем здесь весьма существенную оговорку, без которой также нельзя считать плодотворным занятие историческим, историко-теоретическим и теоретическим исследованием. Говорю здесь об особенностях истории тех времен, когда человечеству приходилось в разных местах заниматься всякий раз заново изобретением уже изобретенного (ср. слова Маркса, приведенные на стр. 200). В истории то там, то сям возникают ладовые и др. формации, свидетельствующие о каком-то более высоком уровне музыкального развития, нежели тот, который мы наблюдаем в другом месте (да иногда — и в том же месте) через несколько столетий. Дойдя до этого более высокого уровня, искусство под влиянием исторических условий начинает все сначала. Например, запрещения хроматизмов в церковном пении в IV веке и гексахорд в XI веке. За семь столетий, если сравнить оба эти факта, музыкальное развитие делает несколько шагов назад. Таким образом, необходимо строго различать отдельные факты развития, не дающие следов в мировом музыкальном процессе, от того его общего хода, который сделался возможен и неизбежен под влиянием возросших сношений и взаимообмена культурными достижениями (что обеспечивает сохранение достигнутого уровня). При этом отмечу, что каждый случай такого частного развития совершался по начертанным нами линиям развития *usque ab ovo*. Как мы увидим ниже, некоторые направляющие в ходе мирового музыкального процесса нуждаются в их научно-теоретическом осознании, без чего исследование могло бы только оказаться односторонним и беспомощным. Элиминация познания этих процессов омертвила бы попытки подлинно-научного исторического исследования.

Подчеркиваю особую важность этих вопросов именно для темы всего труда в целом. Тот открывающийся факт, что схема церковных ладов полностью совпадает с основными ладами тональной системы, а, следовательно, и с основными ладами народной музыки на ее высших ступенях развития, поскольку она выходит из пентатонного уровня, — этот факт сам по себе дает возможность музыкальному мышлению по-настоящему понять и использовать в высших целях народно-музыкальный язык, а также понимать старую музыку в ее неизвращенном виде, без навязывания ей во что бы то ни стало концепций современной тональности и ее «искажения».

Направляющими процесса эволюции музыкального мышления в рассматриваемый период приходится признать следующие. Действие заимствованных из греческой и византийской музыкальной культуры ладовых схем (это воздействие не может быть понято без понимания сущности этих схем). Действие, начиная с X века, гексахорда сольмизации и процесс развития искусства в пределах его влияния (также необходимо знать сущность гексахорда). Процесс развития музыки в пределах второго интонационного цикла (без этого не понять даже гексахорда). Индивидуальное народное творчество (памятников нет, нужно понимать сущность ладовых формаций этого творчества, линию его развития к пентатонике и от пентатоники). Коллективное народное творчество, в особенности же в городах по мере их роста (гл. образом, «дискант», но прежде всего надо понимать особенности этого импровизационного искусства, что невозможно вне учета организующего мышление действия тонального центра). Стоит ли при этом выделять тенденции церкви в развитии искусства — они могли быть только охранительными по отношению к канонизированным схемам — поэтому «положительное» действие вскрывается в выяснении сути канонизированных ладовых схем. «Отрицательное» же — по запретительным актам церкви по отношению к музыке, которые лучше всего свидетельствуют о том, что те или иные тенденции, противостоящие церковным схемам, развились настолько, что угрожают существованию этих схем.

В предстоящих замечаниях следует учитывать и известную уже нам асинхронность развития отдельных сторон искусства, а в особенности музицирования и теории, которая фиксирует сдвиги с опозданием, а, кроме того, только те из них, которые уже достаточно укоренились. Точнее же говоря — только завершившиеся процессы.

Поэтому остановим свое внимание, главным образом, на выявлении сущности ладовой схемы древности в соответствии с ладовым мышлением в народной музыке.

Не напрасно старинная схема восьми ладов чудесно развивается вновь в средние века. При этом преобразовываются плагальные лады, но полностью восстанавливается в центре схемы два основных лада — дорийский и миксолидийский, а на пути к не получающим полного развития фригийскому и лидийскому рождаются эолийский и ионийский. Две адекватные, но не идентичные схемы, полностью совпадающие в центре. 1-й лад древней схемы и 1-й главный лад средневековья — это пророческий прототип и живой новый организм; вот главное, чего не знала история музыки до сих пор. А вне понимания этого процесса нового рождения старых ладов нельзя понять в историческом процессе ровно ничего! Новый миксолидийский лад поглощает гексахорд, а старый миксолидийский лад, как первоизобретение древности, смысл которого был утерян, предшествует гексахорду. В соответствии же со старой ладовой схемой, показавшей свою чудесную жизнеспособность, и в соответствии с ярко проявившейся частью новой схемы ладов стоит та ладовая сетка, которой в основном придерживается в семизвучных натуральных ладах народное хотя бы русское творчество. Таким образом, ясно одно: народное творчество, если оно выходит из пентатонной стадии развития, приходит к тем ладам, прежде всего, которые даны в автентической части схемы Григория. Могут вырабатываться даже разные неполнородные лады, но это все разные стороны той же тональной системы. Но в основном оно может развиваться своими путями только в пределах этой схемы. В самом деле, из анализа труда, например, Кастальского по русской народной песне еще в «Основах» я показал, что главнейшие классификационные его деления в точности совпадают с правильно познанными четырьмя ладами, — как раз теми, которые даны в стариннейшей схеме. «Правильно познанными» — сказал я. Да, правильно, каждый со своим принципиально тональным центром, а не в виде «отрезков мажора» с разных его ступеней, как старалась нам вдолбить немецкая музыкальная наука, унифицировавшая все многообразие ладовых форм по стандартному образцу своего «мажора».

Напоминаю, что Кастальский устанавливает 4 главных типа ладов русской песни, как это выявлено из кропотливого и всеобъемлющего анализа его работы: 1) мажор с малой септимой — в точности миксолидийский лад, 2) мажор с повышенной квартой — это лидийский лад, 3) минор с пониженной секундой — фригийский лад, 4) минор с повышенной секстой — дорийский лад. Не говорю о некоторых отклонениях в пределах тональной системы, незначительных по существу, но строго детерминированных действием тех закономерностей, которые вызывают к жизни главные лады, а также в свое время вызвали к жизни старинную сетку церковных ладов.

Следовательно, старинные схемы не были мертвыми, а в силу своей жизненности наполнились в средние века живой кровью и выделили из себя те нормы мирового искусства, которые обеспечили мощное его развитие. Таким образом, эта схема ни на один момент не выключалась из хода мирового музыкального процесса.

Ни в старинной схеме, ни в числе главных народных ладов мы не найдем тех ладовых формаций, которые известны под именем ионийского и эолийского ладов. Народные композиторы избирают только лады с определенной «эмоциональной» окраской, не прибегая к средним прототипам. У народного искусства в распоряжении нет тех средств, которыми располагает профессиональное; ладовая сторона с ее особой выразительностью является главнейшей. В высокоразвитой фактуре современных сочинений ладовые моменты могут отодвигаться на второй план. Народное искусство, достаточно «безыскусственное», этими возможностями не обладает. Поразительным мог бы показаться тот факт, что ведь в греческом искусстве, откуда в основном заимствована старинная схема, были известны гиподорийская гамма (наша эолийская) и лидийская (наша ионийская). Почему же они не были привлечены? Ответ ясен из того факта, что именно народное искусство не привлекает этих ладов. Следовательно, кто бы ни был автором этой схемы — ясно, что она целиком исходит из традиций народного искусства, что как бы ни шло заимствование, пускай даже были перепутаны названия ладов, — но схема была выверена и проконтролирована на основе данных развития народного искусства и безусловно представляет собой плод коллективной работы, произведенной в местности с высокоразвитой народно-музыкальной культурой. Если и утеряны историей все подробности возникновения этой схемы, то ныне величие ее восстает из мрака времен, кто бы ни был ее авторами. Следует допустить, что была не одна попытка регламентации ладов, но только одна из них, наиболее жизнеспособная, выжила. Такова внутренняя сущность той «в некотором

смысле официальной системы григорианского искусства, которую Александрия, Византия и Рим совместно разрабатывали на развалинах старой греко-романской музыки» (Анри Прюньер, цит. соч., стр. 30).

Таким образом, ясен ответ на вопрос о взаимовлияниях народной и церковной музыки в это время. До определенной границы развития это взаимовлияние могло быть только плодотворным. Народная музыка могла развиваться только по линии закономерного развития тональной системы, оно при этом не могло быть равномерным, но выяснять частности развития — это дело историка. В пределах ли влияния церкви или вне этих пределов народное искусство в отношении своего языка могло развиваться только по одной линии, ее сущность ясна для нас.

В отношении форм музицирования надо иметь в виду следующее. Громадными очагами развития искусства явились среднековые города с их культурой, снимавшей феодальные границы в общении людей. Здесь появилась почва для массового взаимообмена интонациями, и здесь же появилась почва для возникновения процесса нивелировки ладов, приводящего к рождению мажора и минора. Действительно, новые формы быта породили новые формы музицирования, и, несомненно, в истории должны быть отражены факты противодействия церкви этому искусству, родившемуся вне влияния феодализма, «обобщением и наивысшей санкцией» (Энгельс) которого являлась именно церковь. Этих соображений достаточно для того, чтобы знать, что в основном средневековое городское искусство находилось вне влияния направляемой церковью линии развития. Но поскольку храмы в это время широко посещались населением, постольку процессы этих влияний были неизбежны. Таким образом, народное искусство никуда не могло отклониться по своему языку от схемы церковных ладов и заложенных в ней, но позже проявившихся возможностей. Этим объясняются и обратные заимствования церковью (в особенности — позже — лютеранской) материала в народном музыкальном творчестве.

Я только что сказал о возможностях системы. Если народное искусство было пентатонным, то церковные схемы были приспособлены для пентатонного движения. Если оно развивалось до 4-го круга — в схеме были лады миксолидийский и дорийский. Конфликт обнаруживался при дальнейшем развитии, когда оно шло к пятому и шестому кругу и возникал впервые мажор, ранее как ионийский лад. Два факта. Именно к XIII веку относится возникновение первых объединений музыкантов, и к тому же веку относится столь яркое уже выявление в практике народного музицирования ионийского лада, что его отмечает Маркетто Падуанский, называя его «простонародным» ладом. Диалектика взаимовлияний здесь заключается в том, что фригийский и лидийский лад, неся в себе элементы 6-го круга развития, подталкивали созреванию 5-го круга развития с его противоречащим церковным схемам характером. В этой части церковная музыка могла оказать только прогрессивное влияние на развитие народного музыкального языка. Чем сильнее было влияние церковной схемы с заключенным в ней 6-м кругом развития системы, тем сильнее шел процесс нивелировки ладов, взорвавшей эти схемы.

Это влияние народного языка на церковный было неизбежным. Оно, в частности, отражено в lamentациях Генриха Лориса (Глареана) на то, что певцы в церковном пении искажают лидийское *h* и миксолидийское *f* (вводя, таким образом, мажор). Однако, в своем «Додекардоне» Глареан дает уже ионийский и эолийский лады (1547). Более полвека потребовалось, чтобы регламентировать эти лады, ибо первая попытка выступить с этой регламентацией (Рамис де-Парежа — 1482) была встречена в штыки. Поскольку Рамис де-Парежа уже четко осознает всю систему с ее 6-м кругом, что ясно из того, что он первый задумывается над темперацией, то ясно, что у него уже мы имеем дело с первым действительным мажором, который созреет более чем через столетие (говорю о мировых масштабах). Процесс флорирования вел систему к 5-му и 6-му кругу, борьба за схемы со стороны церкви должна была обостриться до крайних пределов. Апогей борьбы относится к 1562, примерно, году. Поскольку качественное интонационное обогащение неотделимо от количественного (метроритмического в том числе), постольку борьба против последнего означает борьбу против первого. К упомянутому году история относит, с одной стороны, фиксацию хроматизма, а, с другой стороны, именно в этом году состоялось знаменитое заседание Тридентского собора, посвященное вопросу об изгнании фигуральной музыки из церкви. Сольмизация все еще живет. Она будто бы не сказала своего последнего слова.

В ряде стран она находит яростных защитников еще при жизни И. С. Баха. Но ее крепость оказывается проницаемой, ибо через какое-нибудь десятилетие после Тридентского собора появляется в сольмизации 7-й слог «*si*». Я не пишу исследования по истории музыки, а лишь даю основы для него. Этот краткий очерк можно до предела насытить фактами. Но оставляю эту задачу тем, кто посвятил себя историческому исследованию, как таковому.

Для того, чтобы до конца выяснить вопрос о влиянии народного искусства на общий ход его развития в пределах воздействия схемы церковных ладов, несколько слов скажем об искусстве «дисканта», где дан был только «тенор», а остальные голоса импровизировались. Никакие описания этого вида искусства без уяснения вопроса о его сущности — неспособны пролить полный свет на него. В свидетельствах современников мы найдем, главным образом, лишь жалобы на «какофонию» и т. п. качества дисканта. Это так и должно было быть, ибо там, где была дана о р г а н и з у ю щ а я тональное мышление ладовая о с н о в а, там любой певец импровизировал в меру своей музыкальности, которая не могла быть равномерной, но, несомненно, в ряде случаев была выдающейся, ибо в «дисканте» принимали участие наиболее одаренные музыканты из народа. Здесь было обеспечено развитие искусства, и недаром церковники так ополчались против дисканта. Напомню буллу папы Иоанна XXII против дисканта. Решение проблемы дисканта заключается в том, что твердо установленное ядро тональной системы способно быть интонационно развиваемо каждым певцом до границ, определяемых его музыкальностью.

Как известно, у американских негров до сих пор существует коллективная импровизация на данную мелодию. Слышавшие эту импровизацию говорят, что, несмотря на ясное стремление ограничения достаточно простыми гармоническими последовательностями, музыка эта изобилует яркими и интересными полифоническими сочетаниями голосов. Здесь царит свободная гармония, которая рождается в результате тонального и полифонического чувства талантливых певцов. Несмотря на то, что гармоническое мышление каждого взятого в отдельности певца достаточно еще просто, но неожиданные, острые, динамические созвучия ярко современного типа возникают при этом как бы вполне закономерно. Между музыкантами, которые внимательно следят за тем, что делает каждый из них, устанавливается определенный контакт, помогающий им осмысленно импровизировать.

Все это вполне понятно и объяснимо. Ясно, что такие острые динамические сочетания встречались и в старинном дисканте, они-то и выходили за пределы понимания рядового слушателя того времени, а для тех из «охранителей» церковной традиции, кто понимал передовое значение дисканта, он представлял собою ту опасность, с которой надо было бороться. Развитие дисканта было тем более свободно, чем более была оцепенелой та основа, на которой он развивался. Коллективное творчество дисканта, исходившее из того же строя закономерностей, что и схема церковных ладов, мощно толкало вперед развитие европейской музыки.

Надо в заключение вопроса о ладовой схеме отметить, что в связи с необходимостью создать в миноре противовес скрытой гармонии субдоминантового трезвучия и вследствие взаимозаменяемости ступеней при семизвучном мышлении, вместо эолийского лада, внедряется гармонический минор (разница в одном звуке: *h* вместо *b*). В пределах семейства ладовых прототипов и этот лад, и несколько ранее зарегистрированный мелодический минор (Рамо, 1722) — паритетны эолийскому, но поскольку их звуки не представляют непрерывной цепи квинтовых координаций — внедряются эти лады несколько позже. Мелодический минор появляется в связи с тем, что содержит секунду в тетра хорде, гармонически дополняющую секунду *as-b* эолийского лада. Появляется он в «неразъемном» состоянии с эолийским ладом, приобретающим название натурального минора.

Три вопроса далее: о дальнейшей роли гексахорда, о появлении трезвучий как нормы нового стиля в каденциях, о использовании плагальности.

Как мы видели, первое закрепление гексахорда на трех точках твердой шкалы само по себе способствовало появлению первых элементов современной тональности с ее основными «функциями», правда, еще в недопроявленном виде. В дальнейшем гексахорд начал «садиться» на все большее количество точек. В процессе «флорирования» открывались все новые и новые звуки 12-ступенной шкалы, становилось возможным приурочивать *mi-fa* к новым полутонам. Не надо упускать из вида, что глав-

ным ладом средневековья стал дорийский лад. В то же время этот лад стал приурочиваться к ноте *re*. Весьма вероятно, до неизбежности, что первые альтерации должны показать нам шкалу дополнительных звуков (кроме «белоклавишных») именно системы «D». Эти звуки: *es, b, gis, fis, cis*. Действительно: «Теоретики XV и XVI веков ревностно охраняли характер и окраску церковных ладов, запрещали употребление случайных сочетаний, чуждых избранному тону. В так называемой фальшивой (*falsa*) и поддельной (*ficta*) музыке они еще терпели употребление *fis, gis, cis*, как и *b, es*. Эти альтерации вошли в обиходную практику, и их уже нельзя было запретить. Мадригалисты же в своем стремлении достигнуть наибольшей выразительности... начинают все более и более пользоваться альтерациями, до того находившимися под запретом» (Анри Прюньер, цит. соч., стр. 149). В крупных фактах из хода музыкального мирового процесса ни случайностей, ни чудес не бывает, все направляется законами развития тональной системы, из границ которой музыкальное мышление не может никуда выйти. Легко себе представить, что эти альтерации в то же время закрепляются семью гексахордами, приуроченными к звукам того миксолидийского лада, который поглотил главнейший гексахорд «кантус натуралис», «*ut*» которого был закреплен твердо за звуком твердой шкалы—«C». Более высокий уровень в это время показывает английская музыкальная культура. В Англии XV века англичанин И. Готби переносил гексахорд на 12 звуков от *des* до *fis* (что дает полную систему «C»). Любопытно, что альтерации суммарных передвижек гексахорда дают полную 17-звучную шкалу. И здесь все закономерно, нет никаких случайностей.

О заключительной терции в концах пьес. По свидетельству Марпурга, специально изучившего в середине XVIII века этот вопрос, ни один композитор до Орlando Лассо не решился употребить заключительный аккорд пьесы с терцией. Однако, другие исследователи находят ее с 1540 года у Чиприано ди Роре и Ганса Кугельмана (первая книга мотетов Орlando Лассо издана в 1556 г.). Однако, эта терция (обычно мажорная) входит в употребление очень «вяло» и в сочинениях XVI века, как правило, мы находим обычно в конце пьесы унисон, октаву либо квинту. Терция в срединных каденциях на трезвучиях третьего круга — 4-й и 5-й ступеней — должна была войти в употребление ранее, ибо она создает абсолютную уравновешенность скрытой гармонии в этих трезвучиях. Исторический процесс верен этим соображениям. Действительно, эти аккорды с терцией в срединных членениях формы появляются у Окегема с последней четверти предыдущего XV века и затем у других композиторов. Эти факты тоже позволяют нам точно определить время полного вызревания соответствующих ступеней развития тональной системы и музыкального мышления. Начиная отсюда, мы, наконец, вступаем в ту область «мажора», с которой обычно начинается теория последних столетий, потерявшая все и всякие перспективы.

Наконец, третий и последний вопрос об использовании фактора плагальности в современной музыке<sup>1</sup>. Мы характеризовали плагальные лады, как исчезнувшие в мировом музыкальном процессе и оставившие свой след в качестве субдоминанты и плагальных каденций. Однако, если мы вспомним еще раз ту основу, которая была существенной для их возникновения, то подчеркнем, что они отражали главенство кварты, относясь к архаике исторического процесса, а в сущности своей представляют такую перестановку сфер тональной системы, при которой вторая сфера (условно) *g-c* в виде кварты находится внизу, а первая в виде квинты *c-g* находится сверху. Однако, плагальность, как явление, отнюдь не изжито, ибо самая перестановка сфер не является таким приемом, который бы почему-либо мог бы быть «запрещен» кому-нибудь. В чисто мелодическом плане такой прием апеллирует к реституции в современной музыке архаики музыкального мышления с ее приоритетом кварты и является прекрасным и правдивым способом передачи, например, крестьянской песни в оперном творчестве. Старина старине — рознь! Генетически также в тех же целях возможно употреблять такие основные лады тональной музыки, как дорийский и миксолидийский, но эти явления в принципе глубоко отличны, несмотря на чисто внешнюю сходственность плагального ионийского лада и миксолидийского. В первом тоника находится как бы «внутри» лада, она является тем фокусом, который притягивает к себе движение от нижней кварты *g* и верхней квинты *g<sub>1</sub>*. У второго тоника находится вни-

<sup>1</sup> Ср. по этому поводу замечания акад. Б. В. Асафьева в его книге «Евгений Онегин» (Музгиз, 1944, стр. 28 и сл.), вышедшей позже написания нижеследующих абзацев и мне тогда еще, к сожалению, неизвестной.

зу, и ясно обозначается вверху квинта и далее — октава. Переведем явление на язык истории мирового процесса. Четвертый автентический лад, существовавший в старинной схеме, представлял собою последовательность *G* (тоника), *a*, *b*, *c*, *D* (доминанта), *e*, *f*, *g*, — здесь ясны тональные функции. Это — начало нашей эры. В XVI веке возник ионийский лад со своим плагальным, его звуковой состав тот же, но функции совершенно другие, такого лада не понял бы музыкант-профессионал до эпохи Возрождения, ибо это была плагальная модификация, в худшем случае не существующего, в лучшем случае «простонародного» ионийского лада: *G* (основа лада), *a*, *b*, *C* (тоника), *d*, *e*, *f*, *g*. Диалектика процесса: миксолидийский лад с его принципиально более новой квинтовостью возникает ранее, нежели плагальный ионийский с его принципиально более старой квартовостью. Однако, необходимо в этих вопросах всякому музыканту разбираться, ибо путаница здесь не может быть чем-либо иным, как проявлением недоосмысленного отношения к ладовым моментам музыкального мышления, показателем отсутствия подлинной музыкальности, а в чисто научном отношении демонстрацией школярского уровня знаний, до поры до времени лишь терпимого в атмосфере засорения музыкознания Римановыми представлениями о старинных ладах, как о «переворачиваемом» с различных «нот» (позже возникшем!) мажоре, либо же это может объясняться внутренним пренебрежением к вопросам тональности вообще при втайне исповедуемых взглядах крайнего формализма и урбанистически-атоналистского отношения к вопросам тональных соотношений вообще. Короче говоря: в подоплеке такой путаницы — невежество или формализм: третье не дано. Надо отметить при этом, что плагальное изложение натурального минора создает звуковую последовательность, похожую на фригийский лад, но не являющуюся им. Действительно, натуральный минор, или эолийский лад, возникший также исторически более поздно — в XVI веке, в плагальном своем варианте представляет звуковую последовательность *G* (плага, доминанта), *as*, *b*, *C* (тоника), *d*, *es*, *f*, *g*. Сыграем это на рояле с атоналистским забвением функций, и мы «услышим» фригийский лад.

Итак, плагальное изложение ионийского или эолийского лада не дает еще их превращения в миксолидийский или фригийский лады, ибо чудес не бывает. В «Додекардоне» Глазареана среди 12 ладов эти формы представляют собою четыре, а не две «слиянных», модификации. Это на заре эпохи Возрождения и в последующие десятилетия было известно любому школьнику. И ни при каких условиях нижний звук плагальной перестановки не превращается в тонику и не является основой какого-либо «лада» — пентатонного, гексахордового или 7-звучного.

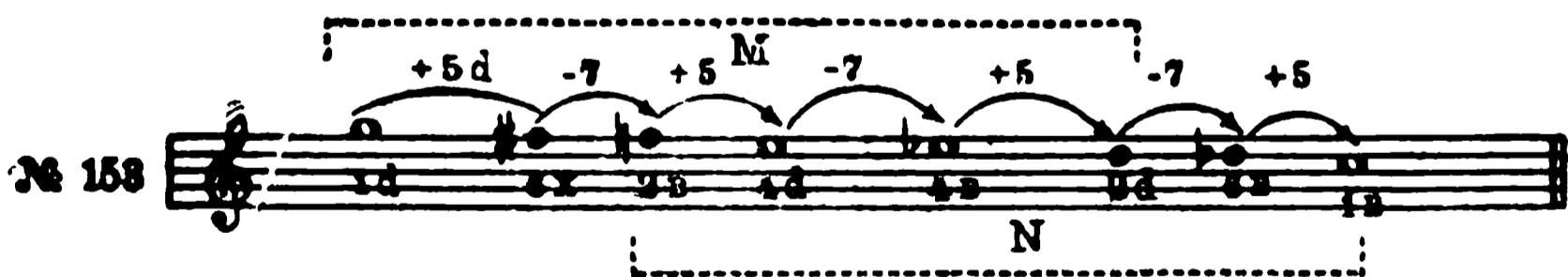
Обращение к такой плагальности у любого композитора, чье музыкальное мышление находится в плену у мажоро-минорных представлений, вызывает любопытные приемы музыкального изложения: обнаженные ходы из «плаги» в тонику, как квартовые, не отвечают логике находящихся в подоплеке мышления квинтовых соотношений; поэтому в фактуре мелодий коллизия плагальности и мажоро-минорности выразится в появлении секстовых скачков вверх от плаги в нормативную терцию тональности, которая для мажоро-минорного мышления представляется «устоем», и вообще является н о р м о й мажора либо минора. Итак, кварта преодолевается, как мало выразительный ход, не имеющий достаточного кинетизма, а квинта не появляется в качестве опоры мелодического движения, ибо плагальный лад потому и плагальный, а не автентический, что у него нет вверху опорной квинты от нижнего звука. Однако, в этом-то и лежит залог отклонения таких мелодий от подлинных архаических образцов с их отсутствием секстового интонирования, — тот налет некоторой искусственности, мелодраматичности, который заставляет иногда видеть в них реализацию источников «городского» мелоса, противопоставляемого в этих случаях «крестьянскому». Однако, и городской мелос и все подобные приемы интонирования в профессиональной музыке исходят из одного общего источника: некоторой нивелировки интонационной сферы под влиянием мажоро-минорного, в принципе семизвучного, мышления. Повидимому, так же было бы неправильным выводить такие приемы из «городского» романса, как считать каждое историческое появление пентатоники результатом заимствования с Востока или какого-либо «общего очага».

## ШЕСТАЯ СТУПЕНЬ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Шестой ступенью развития заканчивается процесс тонкого интонационного расщепления звуков, где полностью расщепляются обе ладовые опоры, чем заканчивается и стадия развития — 12-звучная система. Как мы увидим, расщепление всех 12 звуков рождает 22-звучную систему индусов с их 22 «шрути». Здесь на 6-м круге закончится третий цикл развития музыкального мышления.

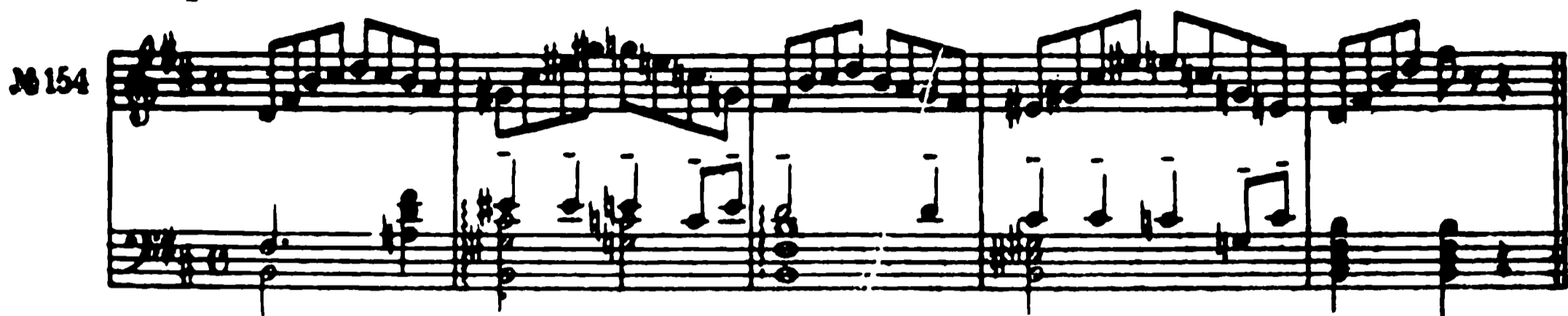
Поскольку современное музыкальное мышление в той или иной мере основывается на осознании 6-го круга развития системы, перед нами могла возникнуть опасность перемещения в эту главу всего содержания книги. Поэтому, поскольку многие процессы, происходившие в прошлом становлении системы, нами вынесены в отдельную главу (о рождении мажора и минора, стр. 238), а другие вопросы — о настоящем развитии системы мы также выделяем в отдельные главы, постольку здесь ограничимся рассмотрением только некоторых специфических особенностей этой ступени.

Первая сфера здесь окончательно заполняется. Мы уже показывали концентричность четных кругов развития в этой сфере. Скульптурность хроматики в отношении динамичности смен оттенков здесь поразительна. Рассматривая (избирательно) ее сверху вниз, мы видим вслед за доминантовой опорой  $1a$  ход на  $+7$  лин. коэффициентов в  $a b c o l y t n o$  наиболее яркий звук системы  $6a$ . Далее лежит звук  $f$ , затененный слегка звук ( $2\beta$ ), после которого идет характеристический носитель мажора системы — звук мажорной терции  $4a$ . После него ход опять на  $-7$  лин. коэффициентов, гармоническая связь двух характеристических звуков, минорный динамизм здесь — выше средней черты. После этого слабый полусвет звука  $2a$ , но достаточно яркий в соотносительности с  $4\beta$ , еще более светлый по сравнению с мрачнейшим плюсом системы звуком  $des 6\beta$ , после которого идет разрешение в тонику. В этой сфере образуются два внутренних тетра хорда, в которых распределение оттенков (и орфографическая последовательность) совпадает с некоторыми отличиями с распределением оттенков во второй сфере. В тетра хорде  $M$  усилены на одну степень мажорные оттенки и на одну степень ослаблены минорные, а в тетра хорде  $N$  на одну степень ослаблены мажорные оттенки и на одну степень усилены минорные. Это имеет огромное внутреннее художественное значение, давая возможность композитору, не выходя за пределы системы, делать перестановки тематических образований, при этом имеющих глубокий художественный смысл вследствие достижения желаемого ослабления или усиления оттенков той или другой стороны. Пример № 153 поясняет



сказанное. Я сказал о том, что при этом композитор не выходит за пределы системы, но, кроме того, при выходе за пределы системы в ближайшие он не теряет логики размещения темы, написанной в верхнем тетра хорде, и при такой модуляции. Действительно, эти два внутренних тетра хордовых включения первой сферы представляют собой не что иное, как верхние тетра хорды систем доминанты  $g$  и субдоминанты  $f$ .

Не приводя примеров, указываю моему читателю, у которого всегда под рукой фуги Баха, как мудро сделаны эти перестановки во всех трех тетра хордах системы «*d*» в упомянутой фуге *d = moll* второго тома «W. K.». Опускаю примеры для сокращения изложения. Вся сфера, за исключением одного звука, использована Григом в следующем тематическом образовании, которое, невзирая на свой «хроматизм», сильно своим динамизмом (см. пример № 154). Сфера эта чрезвычайно выигрывает в выразительности и обогащает всю систему и основанное на ней мышление.



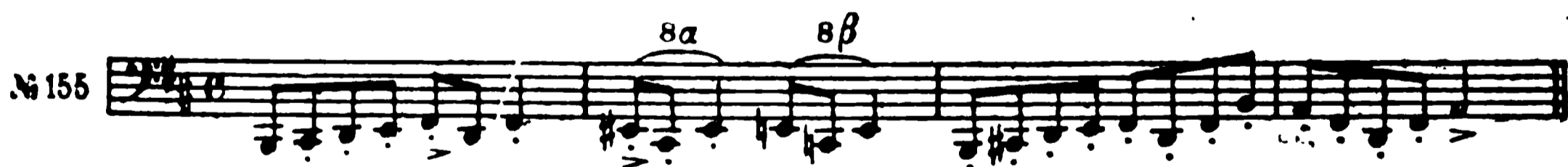
Именно на основе новых здесь звуков и образуется шесть пентакордов системы, употребляемых в 7-звучных ладовых прототипах 2,3 и 4 семейств.

Упомянув, что «целевым интервалом» развития здесь является ум. терция, а барьером ув. терция, рассмотрим интервалы 6 круга в принятом нами порядке.

Новые квинты системы *des-as* и *h-fis*, ход *des-as* наиболее мрачен, а ход *h-fis* наиболее светел гармонически из всех квинтовых ходов системы.

Образуются две новых б. секунды — наиболее мрачная «фригийская» *des-es* и «лидийская» *e-fis*. Насколько медленно входят в сознание музыкантов эти интервалы, видно из того необычайного, на мой взгляд, факта, что, например, проф. Рудольф, автор вышедшего в Баку в 1939 г. учебника, считает ход *e-fis* скачком, на том основании, что скачками надо признавать все интервалы, где пропущен звук диатонического лада (а здесь, по Рудольфу, «пропущен» звук *f*). Просто музыкальность Рудольфа архаична, и он не в состоянии осилить динамизм этой секунды, подобно тому как ладоритмисты 30 лет тому назад не признавали связанности хода по звукам мажорной секунды п я т о г о круга *a-h*. С таким большим трудом доосваиваются детали тональной системы в ее границах, познанных около перелома XV—XVI столетий!

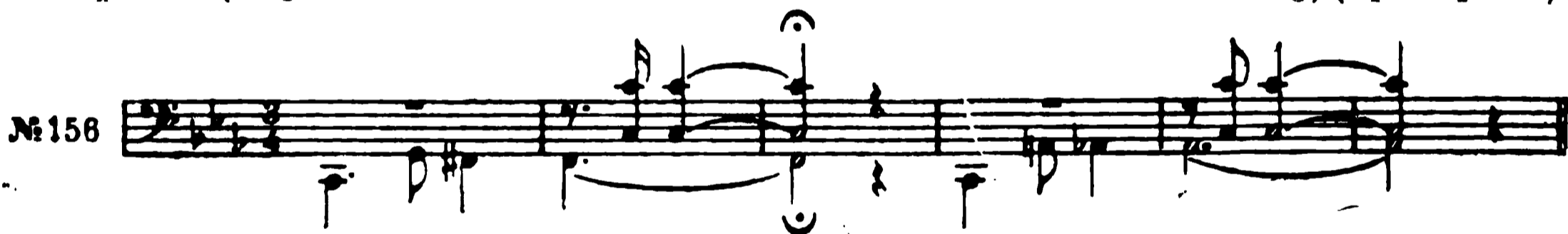
Наиболее минорна малая терция *b-des* и наиболее мажорна *fis-a*. Ниже скажу о роли аккорда *b-des-fis-a* в современном музыкальном мышлении. Две новых больших терции *des-f* и *d-fis* представляют собою необычайно отличающиеся по динамизму мелодические ходы, притом расположенные в системе в непосредственной близости друг от друга, что дает возможность, не прибегая к эффектам кинематики, создавать чудесную игру динамических напряжений, классический пример коих нахожу в марше Грига (пример № 155).



Несколько соображений о роли секст в современной фактуре. Кинематизм октавного хода страдает выхолощенностью динамизма, это достаточно «белый» по окраске ход, интенсифицирующий т о т ж е динамизм. Интервал большой септимы в качестве мелодического хода вычурен и достаточно испошлен формалистами, потерявшими владение тайнами ладового динамизма, интервал же малой септимы достаточно архаичен, ввиду того, что он, соединяя две чистых кварты, является неизбежным средством кинематизма еще на пентатонной стадии развития. Хорошую фактуру можно архаизировать ходом на м. септиму с последующим поворотом в секунду в обратном направлении. Интервал б. и м. сексты не обладает в качестве мелодического хода этими недостатками. Однако, народная русская песня, например, основываясь на ладовом динамизме, не любит ходов на б. и м. сексту, ограничиваясь преимущественно ходами на кварту и чуть реже — квинту. Однако, в недрах новой после XVIII в. литературы, особенно в складывающейся под влиянием взаимообмена интонациями городской культуры, в связи с влияниями инструментализма, вы-

рабатывается в качестве наиболее кинетически действующего интервала **максимум секста** (за исключением особых эффектов, требующих октавных ходов). Я говорю о сексте **вообще**, в применении к действующему в это время всенивелирующему семизвучному кругу мышления, для носителей которого **совпадают** одинаковые порядковые интервальные категории по их интервальным свойствам (например, для некоторых теоретиков одинаковы мелодические свойства **б. и м. секунд**, **б. и м. терций**). В научном и эстетическом отношении нельзя говорить о свойствах секунд, секст вообще, надо различать интервалы квинтового и квартового строения, иначе мы рискуем впасть в архаически-обывательскую «музикологию», расписываясь в формалистической семизвучной нивелировке первичных интервально-мелодических отношений (что же говорить о более сложных!). Но в применении к особенностям мышления хотя бы начала — середины XIX века мы можем говорить об интервалах порядковых **вообще** с точки зрения представителей **тогдашнего** музицирования. Тут стираются различия между противоречивостью малой и прямолинейностью большой сексты. Итак, в особенности в городском романсе и в примыкающей к нему по истокам проф. музыке мы найдем пристрастие авторов к сексте, в **противовес** употребляемой в деревенской песне кварте и квинте. Тут подчеркнутый кинематизм без потери в остальном некоторых черт сходственности в фактуре мелодии. Однако, сексты 6-го круга должны оказаться вне поля зрения «звукозора» слагателей городского романса, ибо их сознание выдрессировано, главным образом, гармониями основных ступеней, где наиболее динамическим средством будет ход на сексту со звуком *h*, включаемую в доминантовую гармонию. Это — высшая «секстовая» мудрость городского романса<sup>1</sup>. Сексты же 6-го круга входят в обиход в высшем круге развития системы, но их опосредствование до сих пор основывалось на инструментальном интонировании при высокоразвитом музыкальном мышлении, которое не боится тонально употреблять столь, казалось бы, далекие интервалы, содержащие 2 новых звука. С этой точки зрения изучение секстовых интонаций несводимо к терцовым и должно представлять особую область исследования, например, в русской музыке — хотя и ограниченного по задаче, но интересного.

Две малых секунды чрезвычайно каденцирующей либо взрывчатой силы *g-fis* и *c-des*. Недаром Танеев дает первую необычайно волевою утверждающую интонацию 1-й симфонии (с придачей кинематизма квинтовым ходом на сочетании *c-g*) (пример 156).



Эмоции зловещей примиренности слышны в одной из мрачных интонаций в 7-й симфонии Шостаковича, распространенных с неизбежностью, как я показал еще до сочинения этой симфонии (пример в «Основах» № 117), здесь кинематизм тритона, направленного **вниз**, а смысл интонации — в разрешении секунды *des-c*. Однако, для ладоритмистов прибавим, что разрешается и весь тритон, ибо звук *g*, как опорный, никакого разрешения не требует.

Второй тритон *c-fis* **весь** разрешается уводом одного звука: *fis-g*.

Два хроматизма в этом круге. Один *des-d* пригоден для подчеркивания мрачнейших эмоций (даже при замыкании звуком *d*, отчего только сильнее подчеркивается мрачный зловещий колорит оставшегося неразрешенным звука *des*, как видим в одной из наиболее зловещих интонаций в мировой музыкальной литературе — см. пример № 157). Вторая интонация *f-fis* очень часта в мажорных украшениях современной музыки, вплоть до массовых песен, употребляема, однако, в качестве проходящей либо вспомогательной ноты. (Следует учесть массовое преломление у наших современников ощущения этого мажорного звука в соседстве с минорными, как болезненного).

Две ум. кварты *fis-b* и *a-des* при приобретаемой системой в 6-м круге универсальности (помимо того, что они обогащают мелос, мало вообще еще использующий

<sup>1</sup> Равно как и ход на сексту вверх из доминанты в терцию тонического трезвучия — «нормативный» абрис романсно-аризного запева.



эти новые более выразительные ум. кварты, а по причине «лености» мышления если и обращающегося к ним, то в пятом круге) — становятся гармоническими интервалами. Они, кроме того, очень гармоничны:  $ap_3 + 3a$  и  $ap_3 + 3\beta$ . (Первая ум. кварта служит гармонической динамической связкой квартовой грозди «прометеевского аккорда» Скрябина: *c-fis-b-e-a-d*). Эта же кварта на базе той же тоники с придачей вновь найденного, наконец, гармонического тонического образования мажоро-минорного свойства — делается основой конструкции гармоний 7-й сонаты Скрябина (пример № 225). Добавление в тритонном отношении такой же конструкции высшей гармоничности, упомянутой выше и состоящей из двух малых терций этого круга, создает основу остова гармонических смен в гармониях этой сонаты, которые найдут свое ладовое оправдание в восьмизвучном острогармоническом ладе (см. гл. «Гармония в процессе развития»). Такова динамическая сущность этих гармоний, бывшая загадкой до последнего времени и еще недостаточно разгаданная мною в «Основах», где я все же правильно учел чисто конструктивное отрицательно «статическое» воздействие теории обертонов. Эта же ум. кварта является гармонической связкой и во многих мелких сочинениях Скрябина — третьего периода творчества.

О мелодических свойствах двух новых ум. септим (ув. секунд) *des-e* и *es-fis* говорю в разделе о гармонии.

Две ум. терции — новые интервалы, только в этом круге возникающие. Мелодически завоеваны давно. Это — органическая форма расщепления опор тонкими интонациями — верный способ превратить в выразительнейшую интонацию любую протяжную доминанту либо тонику. Полный вид этого расщепления чрезвычайно распространен. Замыкание на звуке унисона — более старый тип интонирования.

В новом интонировании применяются часто ходы не только по звукам ум. терции, где все же почти неизбежен средний поглощающий унисон, хотя иногда и с оттяжкой, — но и подряд по трем звукам с акцентом на одном из звуков ум. терции. При этом ход вверх — это накопление двух отрицательных (т.-е. минорных) линейных коэффициентов. Вот почему так грозно звучат эти ходы по звукам обеих ум. терций во вступлении к 3-й симфонии Скрябина (там написано неверно — это именно ходы по звукам ум. терций.  $\rightarrow T$  и  $\rightarrow D$  — что видно по ладовому месту этих звуков; однако, уже после акцента минорный звук модифицируется в свой диэзный энгармонизм). Ход по этим трем звукам вниз — дает обратный эффект. Современная музыка вплоть, например, до темы 2-го концерта для скрипки Сергея Прокофьева — изобилует этими и родственными им интонациями.

Барьер системы — ув. терция (непонятый, как я говорил, современной музыкальной теорией) просто отбрасывался, чтобы не быть «спутанным» с ч. квартой. Я привел в «Основах» прекрасные образцы употребления этого интервала Мясковским, далее показываю в главе 37 — у Скрябина, и в главе 39 — у Стравинского.

На этом считаю уместным закончить главу, относя вопросы дальнейшего интонационного расщепления, ярко уже проявившегося в современной музыке, в другие главы. Говорю здесь прежде всего о звуках *dis*, *cis* и *gis* и об интонациях нового типа и гармониях, уже укоренившихся и имеющих быть найденными в творческом процессе, который неизбежно должен протекать по линиям, указанным данной работой.

## СУЩНОСТЬ КАЧЕСТВЕННОЙ ОЦЕНКИ ИНТЕРВАЛОВ

Громадное влияние на становление формообразования, гармонических стилей и других сторон музыкального искусства, на музыкальное мышление в целом оказывало и оказывает то или иное представление об их качественности, приемлемости для слуха. В теорию музыки прочно внедрились понятия консонансов и диссонансов, причем, невзирая на почтенный возраст их, до сих пор нет такого объективного критерия, который подтвердил бы правильность выработанных в этом отношении представлений. Однако, поскольку эти понятия относятся к области ощущений, постольку правильное для одного субъекта не может оказаться безусловно правильным и приемлемым для другого. Повидимому, здесь лежит причина безуспешности нахождения критериев, имеющих значение всеобщности. Но, тем не менее, ясно и другое. Возникновение этих понятий кроется в тех ощущениях, которые вызывают у нас особые свойства тех или иных интервалов. Свойства эти представляют собою категорию объективную, если говорить о каждом музыкальном интервале, как о структурной составляющей тональной системы; и, как таковая, — каждый данный интервал должен отражаться в музыкальном восприятии в качестве носителя определенного динамизма, напряжения (которое имеет всякий раз свою точнейшую измеримость). Я не говорю здесь о я в н о м акустическом оформлении интервалов: дело в том, что всякий музыкальный звук не должен в значительной мере отклоняться от той акустической величины, которую он должен иметь в качестве квинтовой координаты системы в идеальном акустическом выражении. И здесь действует совершенно точный закон (см. конец главы). Свободное восприятие динамизма данных интервалов, не вызывающее «требования» о «изглаживании» этого динамизма, заставляет считать такой интервал приятным, допустимым, консонантным. Это явление целиком зависит от уровня развития музыкального мышления и строго обусловлено тем количеством квинтовых координаций тональной системы, которым данное музыкальное мышление свободно распоряжается. Вопрос же о «неприятности» от воздействия расстроенных интервалов, пусть даже приемлемой динамичности, не зависит в такой мере от развития тонально-музыкального мышления: пределы допустимой расстройки не беспредельны, они строго установлены мною. Расстройка любого интервала сверх допустимых пределов вызывает, следовательно, неприятное ощущение. Однако, если при неприемлемости динамизма интервала принято говорить о д и с с о н а н с е , диссонантности, то во втором случае, при я в н о й расстройке интервала мы будем говорить о ф а л ь щ и , которая является также вполне объективной и точно учитываемой.

Следовательно, научное решение вопроса лежит в том, чтобы определить — какому уровню развития музыкального мышления присуща та или иная сумма представлений о консонантности и диссонантности интервала. Последние не являются имманентными носителями данных категорий, но все они являются представителями определенных степеней динамизма. Это понятие выведено нами из понятия энергии, что в музыке коренится в понятии музыкального движения. Мне не пришлось во всей научной литературе встретить более высокого определения этого понятия, нежели то, которое дано Чайковским в его «Руководстве к практическому изучению гармонии»: «Интервалы по впечатлению, которое они производят, делятся на консонансы, выражающие собой покой, удовлетворяющие сами себя, и диссонансы, представляющие элемент д в и ж е н и я , требующие опоры в следующем за ним интервале» (стр. 7). В данном замечании очень ясно сказывается другая сторона яв-

ления: представление о диссонантности тех или иных интервалов, например, б. септим, — связано с их разрешением; если же мы не представляем себе этого интервала как «диссонанс», то мы и не будем стремиться к его разрешению. Но в том и другом случае фактура произведений по их гармоническому стилю будет резко отличаться одна от другой, ибо музыкальное мышление здесь зависит от данных индивидуальных представлений. Это положение вскрывает, следовательно, то обстоятельство, что внедрение тех или иных представлений о диссонантности и консонантности интервалов является одной из форм борьбы за внедрение и догматизацию того уровня развития гармонического стиля, в недрах которого выработаны данные представления о качественных нормах интервалов.

Проследивая развитие системы по ступеням, мы показали, как одни нормы, приемлемые для данной ступени развития, отживали на следующей. Как понемногу тот или иной барьер развития, ранее представлявшийся непреодолимым, переходил в разряд простых «несовершенных» диссонансов (как, например, секста у Франко из Кельна), как он становился консонансом и т. д. Этого материала там находится достаточно. Однако, здесь мы должны обобщить эти моменты, а также дать основные установки по вопросу об измеримости фальши.

Современные музыканты относят вопросы о качественной оценке интервалов только к их созвучанию, считая эти понятия «гармоническими». В то же время на прошлых ступенях развития существовало с несомненностью понятие о мелодическом диссонансе, подобно тому как оно существует теперь на низших ступенях развития музыкального мышления (ныне оно на новой основе появилось у Курта). Действительно, для пентатониста интервал малой секунды в принципе не приемлем, хотя бы он даже был акустически идеален. Динамически он находится еще за пределами его скудного горизонта музыкального мышления и для него в музыкальном смысле еще не существует. Поэтому пентатонист соотносит вызываемое этим интервалом впечатление только к внешнему акустическому оформлению этого интервала и называет его не диссонансом, а фальшью. Следовательно, для того, чтобы тот или иной интервал мог казаться диссонантным, необходимо то или иное представление о его динамизме. Современный музыкант, независимо от уровня развития своего музыкального мышления, постоянно находится в сфере действия современной музыки с ее разнообразной интерваликой, поэтому те или иные представления обо всех интервалах он имеет. От уровня его музыкального развития, точнее — от уровня развития музыкального мышления, будет зависеть качество восприятия интервалов — диссонантное и консонантное.

Концепция барьеров и целевых интервалов ясно показала нам, как были неприемлемы — ранее «фальшивы», а потом диссонантны — интервалы предыдущих кругов развития. Наряду с тем она показала, как те интервалы, которые были основой гармонического мышления — кварта, большие секунды — отмирали и превращались для последующих поколений в «диссонансы». Здесь ясно показана история этих понятий в приложении к определенному кругу интервалов. Понятиями консонантности и диссонантности человек обозначает внутренне присущую ему способность ощущать известную степень раздражения (или его отсутствия) от восприятия динамизма интервалов, зависящего от структуры системы. Границы этой способности строго индивидуальны и определяются наличием у каждого музыкального субъекта в музыкальном восприятии так называемого порога консонантности. Сущность его заключается в следующем. Ощущение консонантности в правильно внутренне организованном музыкальном восприятии начинается со звуков первого круга. Для каждого музыкального восприятия при минимуме музыкальности консонантны октава, квинта и кварта. Совершенство, абсолютность восприятия консонантности в первом круге безусловна для современного человека (как мы видели, было время, когда квинта еще была «неприятной»). Далее идут интервалы б. секунд и м. терций. Для правильно действующего восприятия, не отождествляющего мелодические и гармонические свойства больших и малых секунд — большие секунды должны представлять собою консонансы, что мы и видим в восприятии этого интервала, например, грузинскими музыкантами. Промежуточный порог диссонантности, привитый многим современным музыкантам школой, свидетельствует о неправильности ее эстетических установок. Далее идет интервал малой терции. Обычно современный музыкант еще признает ее консонансом; далее — б. терция. Тут уже

начинаются разговоры о «диссонантности» «пифагорейской» (т.-е. динамической) терции, ее хотят лишить динамизма и превратить в элемент «покоя», аккордового «остова» лада и т. д. Здесь лежит обычный для современного музыкального мышления порог консонантности интервалов. Однако же, он у более развитого музыкального восприятия включает лежащую далее б. септиму и м. секунду (сочинения Раavelя, Стравинского, Сергея Прокофьева), далее тритон, о котором еще Чайковский сказал, что «третон для современного уха не представляет резкого диссонанса» (цит. соч., стр. 142), а теперь можно назвать многих музыкантов, ухо которых вовсе не требует «разрешения» тритона. Далее идут интервалы с динамизмом в  $+7$  единиц напряжения и более. Очень развитое музыкальное мышление завоевывает эти интервалы один за другим в качестве «для него» консонансов, причем порог консонантности отодвигается. Например, сколь ярка ув. секунда *b-cis* в качестве упорного опорного баса 3-й части 7-й ф.-п. сонаты Прокофьева, именно в данном качестве автором осознаваемая (а отнюдь не малая терция). Дальность нахождения порога консонантности от интервалов первого круга прямо пропорциональна развитию музыкального мышления его носителя. Промежуточные пороги между унисоном и основным порогом противостественны и свидетельствуют либо о плохом музыкальном слухе, либо о воздействии среды, быта, воздействии классической музыки, воспитания. Область консонантности в массовом восприятии расширяется по мере развития музыкального искусства. Порог консонантности в сочинениях современных передовых музыкантов находится очень далеко от этого массового среднего порога, о чем свидетельствует свободное употребление такого далекого от центра тональной системы интервала, как уменьшенная терция, без всякого намека на разрешение в современных произведениях. Проекция отодвижения этого порога, по мере развития музыкального искусства, беспредельна, — вернее она стремится вообще к тому пределу, где оканчиваются приемлемые в музыке интервалы; сфера дальнейшего их применения, в свою очередь, расширяется по мере развития искусства. Ведь является в известном нонаккорде Дебюсси-Скрябина опорным гармоническим интервалом дважды увеличенный унисон, при этом он употребляется отнюдь не как задержание, а как о с н о в а.

Современное музыкальное мышление окончательно покончило с предрассудком о якобы диссонантности б. секунды, подобно тому, как этот интервал признан консонантным у народных музыкантов, например, Грузии. Тот музыкант, который не ликвидировал в своем восприятии этого промежуточного порога, кто развил только «судорожное» восприятие консонанса терций с тем, чтобы остановиться на «пороге» перед малой секундой, — этот музыкант не сделает большой ошибки, если признает себя поздно родившимся или же мало музыкальным с точки зрения требований современного музыкального мышления. Ныне, поскольку подводится объективное основание под эти до сих пор субъективные категории, постольку понятие порога консонантности может и должно служить только средством диагноза развития музыкального мышления человека. Написанные по этому поводу рассуждения и созданные отдельными авторами классификации понятий консонанса и диссонанса представляют все же большой интерес. Однако, объективной ценности этот интерес не представляет, но служит лишь средством определения уровня развития как целых теоретических школ, так и отдельных теоретиков. В процессе изучения прошлых стадий развития музыкального мышления соответствующие высказывания все же имеют т у о б ъ е к т и в н у ю ценность, что в качестве показателей уровня музыкального мышления позволяют сделать достаточно верные умозаключения о ходе его развития.

Итак, мы отнюдь не собирались ниспровергать эти отстоявшиеся понятия, но лишь попытались здесь точно установить объективное мерило в качественной оценке интервалов, иными словами — вскрыть то объективное основание, которое вызвало их к жизни, т.-е. вскрыть, наконец, их сущность, могущую претендовать на всеобщее значение в музыке.

Неотделим от настоящей проблемы и вопрос о задержаниях, которого мы коснемся. Его сущность проявляется в свете концепции гибридного расщепления звука. Обычное объяснение этого явления таково, что слух, раздраженный диссонированием интервала, требует его «разрешения» путем увода одного из звуков на б. секунду вниз, либо на малую секунду вниз или вверх (в пределах диатоники). Для определен-

ного уровня развития это объяснение может быть удовлетворительным, ибо за ним скрывается требование превращения секунды и ее обращений в терции или их обращения. Разумеется, для этого превращения избирается ход голоса по линии мелодической «связи», — происхождение этого понятия нами выяснено. В сущности, здесь происходит, если, например, говорить об интервале малой секунды, постепенное ослабление градаций напряжения.

Увод звука именно вниз — это только условный прием в пределах данного стиля. Его здесь обсуждать не будем.

Разрешение задержаний по мере отодвижения порога консонантности и отмирания требований постепенного ослабления напряжений перестанет быть обязательной нормой. Однако, в то же время не приходится отвергать права художника прибегать к постепенному ослаблению динамических напряжений, хотя бы именно данного в формуле разрешения задержаний. Это может быть художественно целесообразным приемом в своих условиях на любой ступени развития музыкального мышления. В чем заключается его сущность?

Суть последнего вопроса заключается в существовании тех трех основных интервалов которые употребляются в качестве ядра задержаний. Это — б. секунда, м. секунда и ув. прима (далее скажем об этой возможности для ум. терции). Всякая б. секунда и м. секунда всегда представляют собой два звука одной интонационной ячейки. Это — всегда основной звук с гибридом либо грубого, либо тонкого расщепления. В этом отличие б. секунды от прочих консонансов. Созвучание любых таких двух звуков вполне естественно и никакого «требования» о разрешении с точки зрения развитого музыкального мышления не возникает. Что же касается, в частности, м. секунд, то из структуры тональной системы мы знаем, что их звуки повернуты тяготениями «внутрь», созвучание этих звуков без намека на разрешения обусловлено основными закономерностями тональной системы. Особо ясно значение м. секунд вокруг тоники и доминанты (ср. понятие утяжеленной тоники). Такое употребление м. секунд вполне оправдано и имеет свой смысл, как вполне определенный художественный прием.

Увод задержаний м. секунд представляет собою, с точки зрения его природы, акт насилия над музыкальным материалом. Представления об «уводе» диссонансов, таким образом, оказываются повернутыми на голову. Разберемся в этом пристальнее. При «разрешении» интервала м. секунды один из звуков уводится из лона одной интонационной ячейки в другую, чужую. Звучащее единство разрывается, преодолевается актом воли человека. И эстетика музыкального искусства требует в каждом конкретном случае помещать подлежащую разрыву на части ячейку на сильном времени такта, фиксируя на ней внимание слушателя. Эти разрешения всегда действуют сильно потому, что они связаны с насильственным преодолением сопротивления материала. Здесь даже дело не столько в том, что увод происходит в другую ячейку, ведь можно считать терцию *c-es*, например, одной интонационной ячейкой звука *d*, причем один гибрид тонкий, другой — грубый. Дело в разрыве звучащего интонационного единства звуков. Вот почему и разрешение малой секунды (в том случае, если она представляется еще диссонансом), и разрешение консонантной б. секунды производят особое впечатление, правильно определяемое в соответствии с его сущностью, как акт насилия над материалом. Поэтому и можно говорить об особой выразительности задержаний, в этом случае несводимой к переходу диссонанса в консонанс. Для высоко развитого музыкального мышления простое созвучание звуков м. секунды будет менее ощутительным в смысле яркости (диссонантности такой слух у этого интервала не ощущает), нежели его «разрешение», вернее — разрыв.

Задержание ув. примы (ум. октавы) имеет иную природу. Это, действительно, очень сильный энергетический узел в системе, — созвучание двух соседних гибридов двух интонационных ячеек. Поэтому эстетическое воздействие этого приема не таково, как первого (задержаний секунд).

Надо отметить, что разрыв интервалов малых секунд действует сильнее, чем б. секунд, ибо их сопротивление по природе сильнее (центростремительность звуков интервала). Элементы скорбности, драматичности, трагичности лучше всего передаются (и совершенно безотказно) применением задержаний м. секунд. Приведу пример (№ 158) (см. также пример № 309, цифра «1»).



Что здесь особенного, казалось бы? Поступенное движение верхнего голоса, выпуклый ход со скачком и задержание на сильной части такта. Однако этот поистине шедевр, взятый нами из 6-й симфонии Чайковского, представляет собой один из высочайших образцов применения именно данного художественного приема. Ни один музыкальный критик не может пройти мимо этого безотказно действующего момента передачи скорби, этого глубоко органического приема, этого одного из основных слагаемых музыкальной логики. След этого приема должен остаться и при других аналогичных построениях, когда нисходящая интонация уже не составляет с верхним голосом интервала м. секунды.

В разрешении интервала ув. примы с его динамизмом порядка 7 коэффициентов увод одного из его звуков должен восприниматься не как акт насилия над материалом, а как акт уступки его природе, акт перехода из беспокойного состояния в спокойное. Неразрешение этого «диссонанса» также представляет в распоряжение композитора точно действующий прием насыщения ткани произведения динамическими моментами, нарочито не преодолеваемыми и создающими определенное воздействие на слушателя, который воспринимает эти моменты как моменты беспокойства, напора, «внутреннего» диссонирования.

Наиболее отвечает концепции разрешения — действительное разрешение звуков ум. терции в унисон (ув. сексты — в октаву). Интенсивность этого разрешения такова, что оно было предписано в качестве обязательной нормы разрешения традиционной школой. Так дело обстояло для того периода, когда главными консонансами считались октавы, квинты и терции. Для современного же музыкального мышления, повторяю, ум. терция не должна представлять обязательно диссонанса.

В заключение коснусь вопроса о фальши, в известной степени неотделимого от вопросов, трактуемых в настоящей главе.

Где лежит предел расстройки интервалов, далее которого они должны представляться фальшивыми?

Этот вопрос не имеет всеобщих законов для всех систем музыкального мышления на земном шаре. Однако, есть один закон общеобязательный. Его действие приводит к тому, что интервалы, принятые в практике того или иного народа, могут представляться для музыкантов, воспитанных на иной системе тем перац и и, все сплошь фальшивыми. Я подразумеваю здесь тот закон, который изложен в главе 23 и гласит, что акустическое оформление интервалов, произведенное при темперации, вызванной тем или иным кругом мышления, несущественно и на музыкальное восприятие влияния не оказывает, равно как и на приемлемость интервалов. Таковы темперации 5-, 7-, 23-ступенные, в действительности функционирующие на земном шаре и во всем абсолютно нарушающие европейские представления об акустически «правильной» величине интервалов и о фальши. Поэтому ясно, что следующее изложение говорит только об интервалике при нашем мышлении и притом — интервалике, которая может явиться органическим развитием принятой ныне в европейской музыке.

Этот принцип целиком исходит из возможности музыкального разделения целого тона на три части, который установлен мною еще в 1935 г. в «Основах».

Для нас пределы расстройки интервала, при которых он не теряет своего музыкального значения, не беспределельны. Действительно, там, где этот интервал расстроен, там слух подставляет из бесконечной системы квинтовых координаций другой более отдаленный в этой системе звук, но ближайший к отклонившемуся от своей действительной высоты. Это вызывает у нас ощущение фальши. Если мы владем в нашем мышлении малым количеством квинтовых координаций, то мы можем не заметить фальши. Приходится и здесь говорить в достаточно условном тоне, ибо подразумевается минимальное искажение интервалов при квинте, не дающей ощутимой для нас расстройки. Интервалы 5- и 7-ступенной темперации, столь фальши-

вые на европейский слух, показывают, что всеобщих критериев не существует, но должен и может существовать лишь единый принцип. Этим принципом будет, повторяю, закон, по которому величина интервалов темперации является при всех условиях приемлемой, коль скоро темперирована стадия тональной системы, представляющая собою универсальный тональный комплекс для данного уровня мышления. Если логична система — будут приняты в практику искусства любые интервалы темперации. Это и доказали блистательно квинты 5- и 7-ступенной темперации. О том же свидетельствует и квинта китайского шенга (см. ниже). Все же на высших ступенях развития музыкального мышления, когда появляется различие между диатоническим и хроматическим полутонном, необходимо, чтобы в темперации хроматический полутон не был большим, нежели диатонический (темперация китайского шенга построена по обратному принципу). Следовательно, надо говорить о закономерностях для темпераций определенного типа. Признаком этого типа будет тот, чтобы диатонический полутон не превышал хроматический по расстояниям между звуками. Таким образом, в темперациях этого типа большие и ув. интервалы будут несколько большими против своей величины в цепи квинт, а малые и уменьшенные несколько меньшими. В «Основах гармонического языка» мною установлен закон вариантности интервалов, который я не считаю нужным пересматривать. Упомяну лишь, что при неизменяемости унисона вариантность квинты установлена в пределах до  $+4$  цента, каковая величина является пределом изменения для одной квинтовой координации. Таким образом, б. секунда варьирует до  $+8$  ц., б. секста — до  $+12$  и т. д. Установление этого закона весьма важно для решения вопроса о возможностях музыкальной системы в четвертом цикле развития.

---

## ВОСЬМИЗВУЧНЫЕ И ДЕВЯТИЗВУЧНЫЕ ЛАДЫ

Проникновение музыкального мышления в природу хроматизма приводит к становлению в практике искусства восьмизвучных ладов.

Первым должен осознаваться хроматизм, состоящий из двух терций трезвучия. Следовательно, первыми появляются 8-звучные лады с переменной терцией трезвучия. Сначала их возникновение связано с тем, что в каком-либо (обычно — натуральном) ладе появляется то одна, то другая терция, именно как переменные, никогда не в виде хроматического хода, завоевание которого представляет собой шаг необычайной длительности. При этом, так как дело идет о звуках четвертого круга, появление которых относится в принципе к третьему циклу развития, то в развитых формах ладов мы должны уже встретить примеры интонирования тонких интонаций: *es-d* и *e-f*. Но в старейших по времени возникновения ладах интонирование еще будет грубым (при том условии, что гибриды будут еще связаны со своей основой), т.-е. интонировать будут звуки *e-d* и *es-f*. Более молодой формой будут, как это само собой ясно, формы тех же ладов с отъединенными от своей основы гибридами, которые и будут употребляться в качестве ясных переменных терций. Далее уж идет тонкое интонирование с переменностью терций. Последние два этапа развития этих ладов заключаются в том, что появляется явная смена терций путем незамаскированного хроматического хода, и затем уже идет «гармоническое», т.-е. одновременное употребление обеих терций, что знаменует собою в данном отношении высшую ступень развития музыкального мышления. В народных ладах просто не приходится встретить даже предпоследнюю степень развития мышления, ибо это уже связано с письменностью. Но в практике развития мирового искусства мы видим, что ранее смена терций (не обязательно в пределах 8-звучного лада, а и в пределах системы) играет в XIX веке деятельную роль в качестве своеобразного колористического приема, а в XX веке появляются определенно осознанные в своей гармоничности аккорды с созвучанием обеих терций.

В практике искусства, однако, возможно появление ладов с одним осознанным хроматизмом, при этом — не обязательно указанным, т.-е. первым по порядку своего появления. Введение каждого из таких хроматизмов будет иметь свой определенный художественный смысл, который мы рассмотрим несколько ниже.

Для этого мы должны предварительно рассмотреть вопрос о логике образования ладов с точки зрения изменений в обеих сферах системы.

Если вопрос касается появления старейшего хроматизма *e-es*, то изменение касается только пентакорда первой сферы и совершенно не затрагивает второй сферы. Таким образом, в соединениях с видоизмененным пентакордом первой сферы участвуют неизменные четыре тетракорда второй сферы. Наиболее гармонический старейший лад, состоящий из видоизмененного пентакорда и гармонического уравновешенного тетракорда, является н а т у р а л ь н ы м л а д о м, представляя собою комплекс всех четырех кругов развития. Присоединение минорного тетракорда составит 8-звучный минор, мажорного — мажор, а остро-гармонического — 8-звучный остро-гармонический лад. Приступая к систематическому изложению, выпишем эти лады:

1)  $C-d-es-e-f-G + G-a-b-C$ . 8-звучный натуральный гармонический лад. Старейший восьмизвучный лад музыки.

2)  $C-d-es-e-f-G + G-as-b-C$ . Восьмизвучный минор. Наряду с первым ладом наиболее распространен в высокоразвитых народных песнях, образцы которых приводятся, например, в труде П. Сокальского «Русская народная музыка».

3)  $C-d-es-e-f-G + G-a-h-C$ . 8-звучный мажор.

4)  $C-d-es-e-f-G + G-as-h-C$ . 8-звучный остро-гармонический лад.

В вышеприведенных формациях — две идеально гармоничны. Но ведь еще существует форма остро-гармонического видоизмененного пентахорда, которая, как и предыдущая, делается идеально гармоничной именно при условии нахождения в ней обеих взаимно гармоничных терций. Это — пентахорд, содержащий оба наиболее напряженные звука  $des-6\beta$  и  $fis-6\alpha$ . Таким образом, и здесь возникнет с двумя гармоническими тетрахордами два гармонических лада. Вместе с ладами 1 и 4 это будут главнейшие восьмизвучные лады системы. В том-то и сила научного проникновения в природу вещей, что мы с неизбежностью должны будем открыть существование таких ладов в практике искусства. Их генезис настолько органичен, что такие лады, по крайней мере некоторые из них, до которых развилось уже искусство, — должны существовать. И как раз лад № 5 давным-давно механически зарегистрирован в практике музыки, но никак не понят в связи с какой-либо тональной основой. Просмотрим соединение остро-гармонического пентахорда со всеми четырьмя тетрахордами.

5)  $C-des-es-e-fis-G + G-a-b-C$ . Восьмизвучный остро-гармонический лад. Внимательно вдумавшись в него, мы видим, что это не что иное, как известная листокорсаковская гамма «тон — полутон — тон и т. д.», но имеющая тон и к у и д о м и н а н т у, две терции и начинающаяся, кстати говоря, с полутона. Наиболее ее современное применение я открываю в произведениях Скрябина — 7-й сонате и др., о чем речь идет в главе «Гармония в процессе развития».

6)  $C-des-es-e-fis-G + G-as-h-C$  — вдвойне остро-гармонический 8-звучный лад, состоящий из двух остро-гармонических оформлений обеих сфер.

7)  $C-des-es-e-fis-G + G-a-h-C$  — остро-гармонический 8-звучный мажор.

8)  $C-des-es-e-fis-G + G-as-b-C$  — остро-гармонический 8-звучный минор.

Кроме того, возникают при данном хроматизме еще другие видоизменения пентахорда, — негармонические. Характеристическим признаком таких негармонических пентахордов будет один из особо напряженных звуков первой сферы. Таким образом, один из этих пентахордов будет состоять из звуков  $C-des-es-e-f-G$ , а другой из звуков  $C-d-es-e-fis-G$ .

Каждый из них в соединении с 4-мя тетрахордами даст по 4 лада. Рассмотрим их. В соотношении с семизвучными прототипами первый из этих пентахордов можно характеризовать, как фригийский с мажорной терцией, т.-е. с расширенным содержанием того же понятия, какое нам известно из учения о 7-звучных ладовых прототипах. Мы распространим и на этот пентахорд (фактически уже г е к с а х о р д) — название мажорированного фригийского. Второй представляет собою простейший лидийский пентахорд с добавлением звука минорной терции, почему мы назовем его с теми же оговорками минорированным лидийским. Данные лады следующие:

9)  $C-des-es-e-f-G + G-a-b-C$  — лад, состоящий из мажорированного фригийского пентахорда и уравновешенного тетрахорда. Назовем его мажорированным фригийским 8-звучным уравновешенным ладом.

10)  $C-des-es-e-f-G + G-as-h-C$  — состоит из того же пентахорда и остро-гармонического тетрахорда. Название: 8-звучный мажорированный фригийский гармонический лад.

11)  $C-des-es-e-f-G + G-a-h-C$  — состоит из того же пентахорда и мажорного тетрахорда. Название: мажорированный 8-звучный фригийский лад мажорного наклона.

12)  $C-des-es-e-f-G + G-as-b-C$ , — состоит из того же пентахорда и минорного тетрахорда. 8-звучный мажорированный фригийский лад минорного наклона. Лады с минорированным лидийским пентахордом.

13)  $C-d-es-e-fis-G + G-a-b-C$  — состоит из минорированного лидийского пентахорда и уравновешенного тетрахорда. Назовем его просто 8-звучным минорированным лидийским ладом.

14)  $C-d-es-e-fis-G + G-as-h-C$  — состоит из того же пентахорда и остро-гармонического тетрахорда. 8-звучный минорированный лидийский гармонический.

15)  $C-d-es-e-fis-G + G-a-h-C$  — состоит из того же пентахорда и мажорного тетрахорда. Назовем его, по аналогии с ладом 11, — минорированный лидийский лад мажорного наклона.

16) *C-d-es-e-fis-G + G-as-b-C* — состоит из того же пентакорда и минорного тетракорда. По аналогии с ладом 12, назовем его минорированным лидийским ладом минорного наклонения.

Далее идут восьмизвучные лады с другими хроматизмами. Наиболее естественно возникновение далее ладов с переменным вводным тоном, отражающее вековую борьбу двух вводных тонов — архаического и новейшего. Однако, из систематических соображений мы должны несколько отложить рассмотрение этих ладов. А соображения эти таковы.

Вводный тон и его хроматизм образуются во второй сфере системы. Мы же должны рассмотреть прежде всего все изменения, происходящие в связи с образованием 8-звучных ладов, именно в пределах первой сферы. Ибо все этого рода лады делятся нами (и иного систематического деления провести невозможно) на два класса. К первому мы относим лады с хроматизмом в первой сфере, ко второму — с хроматизмом во второй сфере.

Поведение двух остающихся в первой сфере хроматизмов в практике народного музицирования (например, в индийской и вообще в восточной музыке) несколько иное, чем поведение главного хроматизма системы. Дело в том, что оба эти звука  $b$  и  $b\flat$  составляют в системе с другими звуками —  $4a$  и  $5\flat$  — характерные интервалы увеличенных секунд. Эти лады представляют большое поле для применения упомянутых интервалов. И, действительно, знакомясь с музыкой, сложенной в этих ладах, мы всегда встречаем изобилие таких ходов. Но у музыканта возникает неодолимое стремление к «выглаживанию» этих ходов: например, после хода *e-des-c* при ходе вверх взять менее напряженное  $d$ , что уже создает 8-звучие. Генезис 8-звучных ладов этого рода в практике искусства именно таков: возникновение подобных «выглаживаний» на фоне крепкой семизвучной ладовой «конструкции» с ув. секундой, либо же на фоне крепкой семизвучной конструкции лада без увеличенной секунды — постепенное возникновение этого характерного интервала. Затем при более «мягком» образе музыкального мышления мы часто встречаем такие ладовые формы, где при движении вверх мы видим в последовании секунд вверх интервалы *e-fis-g*, а при возвращении вниз *g-f-e* и т. п. формы. Что касается «выглаживания», то не надо забывать об особой целесообразности такого хода: ведь в ходе увеличенной секунды, как я исчерпывающе объяснил, заключается пропуск целой ладовой ячейки, отсюда и появляется стремление (кроме чисто эстетически вкусово-выразительных стимулов) к такому сглаживанию ходов. Если можно так выразиться, — природа системы берет свое, и мышление подчиняет себя ее закономерностям. Любое ознакомление с записями достаточно развитых в ладовом отношении образцов музыки народов востока, в частности — Индии, обнаруживает те формы ладового поведения ступеней, о котором я здесь говорю, — например, такова ладовая формация «Imankalian» или «evening», описанная в словаре Грове в статье об индийской музыке. Я не буду здесь отяжелять изложение примерами — достаточно вскрытия природы вещей и процессов в данном отношении: теперь в музыкознании, наконец, может и должна начаться подлинно систематизаторская и научная работа в этом направлении, а не просто регистрационно-описательная, как было до сих пор. Работу в этом отношении предоставляю другим.

Однако, не во всех видоизменениях пентакорда первой сферы обязательно образуется увеличенная секунда. Рассмотрим все эти видоизменения, памятуя, что каждое из них с 4 тетракордами дает по 4 8-звучных лада с особыми характеристиками. Для сокращения изложения мы не выписываем подробно ни всех этих формаций, ни динамических характеристик (этого мы вообще не производим в данной главе, — читатель сам легко составит такие характеристики по интересующим его формациям).

Возникает 4 видоизменения пентакорда с хроматизмом *des-d*, что дает 16 ладов, а также 4 видоизменения — с хроматизмом *f-fis*, что также дает 16 ладов. Для уточнения классификации назовем рассмотренные лады — ладами 1-го рода 1-го класса, лады с *des-d* — ладами 2-го рода и лады с *f-fis* — ладами 3-го рода 1-го класса.

Лады 2-го рода, как легко может представить себе читатель, имеют в своем основании следующие 4 пентакорда:

а) *C-des-d-e-f-g*, который должен рассматриваться как мажорный пентакорд, «оминоренный» наиболее минорным звуком системы.

б) *C-des-d-es-f-g*, который должен рассматриваться как минорный пентахорд, «оминовенный» наиболее минорным звуком системы.

в) *C-des-d-e-fis-g*, который должен рассматриваться как лидийский пентахорд, «оминовенный» наиболее минорным звуком системы.

г) *C-des-es-fis-g*, который должен рассматриваться как минорированный лидийский пентахорд, «оминовенный» наиболее минорным звуком системы.

Лады 3-го рода несут в основании следующие видоизменения пентахордов:

д) *C-d-e-f-fis-g*, который должен рассматриваться как мажорный пентахорд, «омажоренный» наиболее мажорным звуком системы.

е) *C-d-es-f-fis-g*, который должен рассматриваться как минорный пентахорд, «омажоренный» наиболее мажорным звуком системы.

ж) *C-des-es-f-fis-g*, который должен рассматриваться как фригийский пентахорд, «омажоренный» наиболее мажорным звуком системы.

з) *C-des-e-f-fis-g*, который должен рассматриваться как мажорированный фригийский, в свою очередь «омажоренный» наиболее мажорным звуком системы.

Как я говорил, эти 8 пентахордов дают основание 32-м 8-звучным ладам системы, что вместе с 16-ю ладами 1-го рода устанавливает количество 8-звучных ладов 1-го класса, равное по всем 3-м родам 48-ми! Изложение всех этих ладовых форм, представляя сугубо специальный вопрос, перенесено мною в новую подготавливаемую к печати книгу «Проблема лада»<sup>1</sup>.

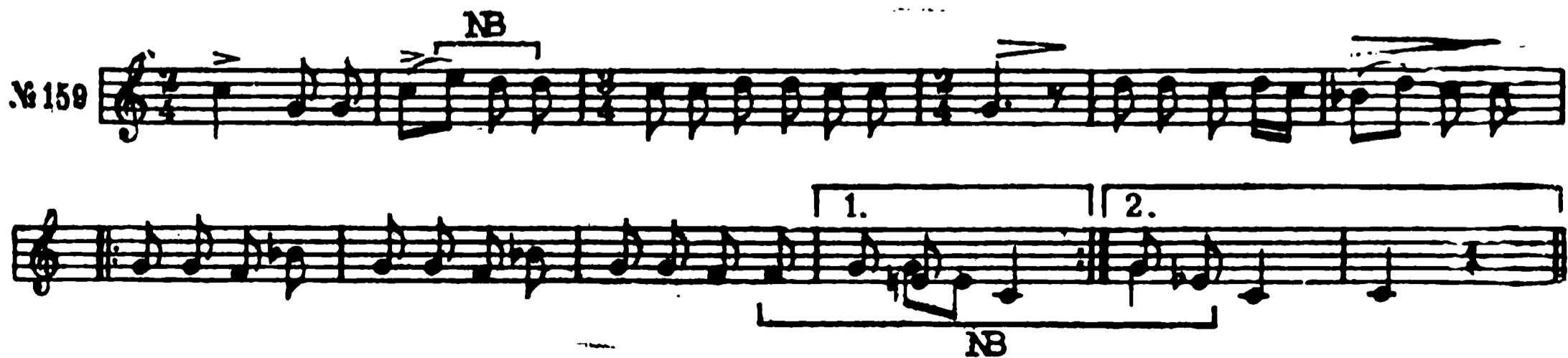
Здесь исчерпываются лады 1-го класса. Переходим к рассмотрению ладов 2-го класса. Хроматизм *as-a* дает два видоизменения тетрахорда (*g-as-a-h-c* и *g-as-a-b-c*); хроматизм *b-h* также дает два видоизменения тетрахорда (*g-a-b-h-c* и *g-as-b-h-c*), причем каждый из этих видоизмененных тетрахордов сочетается с 8-ю пентахордами обычной 7-звучной формы ладового мышления, что дает еще 32 8-звучных лада 2-го класса. Их мы также не выписываем, что легко сделает интересующийся вопросом читатель.

Для окончания данного вопроса отмечу 5 форм натуральных ладов этого рода, а также дам немного примеров из музыкальной практики.

Если представить себе натуральные 8-звучные лады в цепи квинтовых координаций, то мы увидим, что крайними звуками соответствующих отрезков цепи являются звуки хроматизма — их всего 5 в системе, что и приводит к образованию (умозрительно) 5 натуральных ладов.

Таким образом, в каждом роде ладов существует один натуральный. Наиболее минорным является лад 2-го рода *C-des-d-es-f-g-as-b-c*, который мы чисто мнемонически определим, как фригийский лад с добавлением мажорной 2-й ступени. Натуральный лад 3-го рода *C-d-es-f-g-as-a-b-C*, который определяется, как натуральный минор с двойной секстой. О натуральном ладе 1-го рода мы уже говорили (*C-d-es-e-f-g-a-b-C* — натуральный мажоро-минор). Натуральный лад 5-го рода *C-d-e-f-g-a-b-h-C* — мажор с переменным (двойным) вводным тоном. Наконец, натуральный лад 3-го рода *C-d-e-fis-f-g-a-h-C*, который можно определить как мажор с добавлением лидийской кварты.

Пример натурального мажоро-минора дает сборник чувашских песен, выпущенный в 1932 г. Песня под № 53 содержит интонации: *e* в связи с *d* и *es* в связи с *f*, что показывает ее относительную древность, ибо здесь еще нет тонкого интонирования (см. пример № 159). Должен оговориться, что в ладе нехватает звука *a*, который, однако, появляется в варианте.



Достаточно развитые формы 8-звучных ладов существуют в украинской народной песне. Рекомендую читателю просмотреть по этому поводу замечания П. Сокальского

<sup>1</sup> Третья книга серии «Основные проблемы музыковедения».

на стр. 175—191 его труда «Русская народная музыка», однако только в части, касающейся фактической стороны вопроса, оставляя в стороне устаревшие теоретические рассуждения. Особо интересно замечание его на стр. 184 — о двух видах вводного тона, где он говорит, что наблюдается в песнях «окрашенный самостоятельный интервал, никуда не спалзывающий, а существующий рядом с неокрашенным». Главным образом, Сокальским систематически уловлен тот из 80 ладов, который состоит из мажоро-минорного пентакорда и минорного тетракорда. Образцы песен им приводятся в этом ладе. Представления еще достаточно предварительные и унифицированные. Поэтому в доказательство существования лада такой формации автор приводит песню, сложенную в ином ладе, и именно в ладе 1-го класса 1-го рода, состоящем из мажорированного фригийского гексакорда и минорного тетракорда (по нашей классификации не № 2, как думает Сокальский, а № 12). Приведем эту песню (пример № 160).

№160

А в не . ді . лю ра . но по ра . не . ньку, та в не . ді . лю ра . но  
по ра . не ньку про . го ня снн та рід . ну . ю не . нь . ку

Этот пример приводится нами из указанных соображений внесения ясности в вопрос. Такие образцы читатель найдет и свободно определит в сборниках, где они встречаются то там, то сям.

Проявление в мышлении двух хроматизмов приводит к образованию 9-звучных ладов. Поскольку, однако, такое проявление 2 хроматизмов едва ли возможно без того, чтобы не были проявлены все хроматизмы системы, т.-е. вся система целиком, постольку мы можем говорить о 9-звучных ладах только как о таких образованиях, в которых по тем или иным причинам избегаются три звука — следовательно, три динамических оттенка, три краски системы. Какие же, однако, к этому могут быть основания? На наш взгляд — никаких. Временно — в ткани музыкального произведения — могут возникать такие образования, например, состоящие из второй сферы системы целиком и минорного тетракорда, что мы, например, встречаем в хоре из «Бориса Годунова» Мусоргского «Отец наш» (пример № 117) или во 2-й части 7-й симфонии Шостаковича, где характеристический мелодически-динамический узел основной темы заключается в сочетании двух хроматизмов: *c-b $\flat$*  (и значительно далее *cis-2a*) и *gis-h* *5 $\flat$ -3 $\flat$*  (пример № 142). Какой расчет художнику, мышление которого познало все богатства системы, сознательно обеднять свое произведение, изгоняя из него определенные краски? Такого расчета нет; однако, в искусстве последнего времени то там, то сям наблюдаются новшества под флагом расширения средств современного ладового (или вообще — музыкального) языка.

Если я говорю о 9-звучных ладах, то лишь как о характерных ладовых комплексах, могущих иметь ограниченное поле применения в развитой современной музыке. При этом каждый из таких ладов имеет вполне определенную динамическую характеристику и, следовательно, определенную область художественного применения.

Всего может быть образовано в системе 80 9-звучных ладов. Все они рассматриваются в упомянутой работе «Проблема лада». Для целей настоящей работы достаточно сказать, что имеется всего 10 родов 9-звучных ладов, характеристикой каждого рода является нахождение в основе лада двух определенных хроматизмов.

Столь же ограниченную сферу применения могут представить и 10-звучные лады, коих образуется 40 в пределах системы, а также и 10 11-звучных ладов. Это все — частичные пропуски звуков в полной шкале системы. Здесь о них говорить не будем.

## ГЛАВА 34

# ОБОГАЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ТЕОРИЯ ПРАСИМВОЛОВ

Некоторые обобщения в начале главы — в качестве нужного систематического повторения.

В интонационном обогащении музыки мы четко различаем три цикла развития.

Первый цикл — предпроцесс, предшествующий возникновению квартового единства музыкальных звуков.

Второй цикл — грубое расщепление звуков квартового единства, дающее шести-звучное последование типа гексахорда сольмизации. В этом шестизвучии еще не четко проявлены тональные функции звуков. В музыкальной архаике существует в принципе квартовое расположение опор системы, заполненной является вторая сфера тональной системы.

Третий цикл — тонкое расщепление звуков первого цикла — весьма сложный процесс, исчерпывающе вскрытый нами. В этом цикле происходит также становление первой сферы тональной системы с окончательной переменой значения полюсов системы и образованием квинтового расположения тональных опор. Следы совершившейся перестановки остаются в виде плагальных ладов, но впоследствии отмирают. Вместе с перестановкой этих значений появляется объединение двух сфер системы, в пределах коих впервые появляется интервал октавы. Далее начинается четвертый цикл.

Стадии в пределах циклов: пентатонная во втором цикле, 7-звучная, 12-звучная в третьем; 17-звучная, 22-звучная в пределах четвертого цикла.

Концепция интонационного обогащения показывает нам возможности понимания каждой сколь угодно развитой мелодии в ее обедненном виде. Однако, в этом вопросе есть несколько сторон, которые надо строго учитывать. Развитию музыки в пределах первого цикла сопутствует оцепенелость ритма и метра. Развитие этих сторон музыки связано с вычленением той или иной стадии развития системы. В мировом процессе после становления пентатоники, например, должно начаться ее метроритмическое обогащение. Чем дольше интонационное мышление задерживается на этой стадии развития, тем большее развитие получают метроритмические моменты обогащения: накоплением движения, темпа, скачков — музыкант старается достигнуть большей выразительности, причем наиболее важная в этом отношении сторона выразительности — качественно-динамическая — остается для него закрытой. Яркий пример такого обогащения представляют в своем подавляющем большинстве, например, произведения народно-музыкальной культуры Татарской АССР. Музыкант, владеющий интонационным языком в пределах более высокого уровня развития музыкального мышления, может достигать выразительности и не прибегая к средствам музыкального движения, как такового, а применяя интонационное обогащение путем расщепления звуков, что повышает смысло-динамическую выразительность языка произведения.

В процессе создания развитых форм музицирования оба, по сути дела интонационные, процесса неотделимы друг от друга. Обогащение мелодической ткани (а также полифонической, а в конечном счете — и всей фактуры произведений) путем введения элементов движения, как такового кинематики) не прибегая к ладовым усложнениям — назовем процессом количественного обогащения, а процесс ладового, интонационно-динамического обогащения ткани назовем процессом качественного обогащения.

На всякую мелодию мы можем смотреть с двух точек зрения: перспективной (возможности ее обогащения) и ретроспективной (вскрытие основы, подвергшейся обогащению).

Обладая тайной качественного обогащения, мы в ретроспективном отношении всегда можем определить, в каком виде данный скрупул мелодии мог существовать на каждой из предыдущих ступеней развития. Например, такая интонация в системе *C*, как *h-c*, приемлема в современной музыке; уже в 5-м круге развития она была также мыслима в этом своем виде, но еще в 4-м круге развития, когда тон *h* еще не был выделен звуком *c*, как интонация расщепления, — эта интонация могла быть повторением звука *c*; когда же мы перейдем мысленно к 3-й ступени развития с ее метро-ритмической первобытной одцепенелостью мелоса, мы представим себе, что оба эти одинаковые звука сливаются в один протяжный звук. Тот же процесс ретроспективно мы свободно представим по отношению к сколь угодно сложной интонации. Однако, дело не может свестись к такой автоматике, если вопрос идет о целом произведении: где-то происходил процесс количественного обогащения; какой-нибудь форшлаг *h* к *c* — это количественное наложение, могущее появиться, например, в пятом круге развития. Механически сводя сложную мелодию к более простой, мы, казалось бы, должны заниматься и тем, чтобы представлять этот форшлаг трансформирующимся от круга к кругу «назад». Таким образом, мы старались бы проследить, чем «был» этот форшлаг в третьем, скажем, круге, где он ф а к т и ч е с к и еще не возникал. Таким образом, «ретроспективный» процесс обеднения вполне действительным может оказаться только по отношению к такой фактуре, в которой нами научно разгаданы возникшие — в истории ли, в мышлении ли — моменты количественного обогащения. При снятии их мы свободно можем определить всю данную мелодию целиком в ее подлинном виде на любой ступени развития музыкального мышления.

Перспективный путь также таит свои трудности. Количество способов качественного обогащения отдельного звука и превращения его в интонацию — в пределах четко установленного принципа качественного обогащения — беспрельно. Любой звук в третьем цикле может быть превращен и в простые повторения с раздроблением длительности, и в любую форму расщепления. При этом его надо понимать несколько шире, чем только интонирование звуками прилежащих секундных интонаций. В научной концепции расщепления учитываются только те прилежащие звуки, которые явились г е н е т и ч е с к и м и элементами в развитии шкалы выразительных средств. Поскольку же такой звук вошел в качестве недавнего «гибрида» в строй выразительных средств, постольку каждый из звуков, с которым он входит в связь, может иметь своих гибридов (или сам быть некогда гибридом другого звука), с которыми у него издревле установилась крепкая и привычная интонационная генетическая связь. Поэтому в процессе музирования интонирование, повторяя основную генетическую схему расщепления звука, может захватывать большее количество звуков, вовлекая прилежащие к соседним. Здесь происходит тот процесс прилива интонирования, о котором я уже упоминал. Но, подчеркиваю, здесь — не процесс формирования системы, а процесс развития интонирования по уже сложившимся привычным интонационным связям и с освоенными и вошедшими в орбиту подсознательного действия квинтовыми координациями тонов со всеми взаимодействиями звуков на их основе. Если в процессе ф а к т и ч е с к о г о обогащения мелодии происходит такое разращение ткани, то мы всегда сумеем найти то основное зерно, которое подверглось обогащению, и привести его к первоначальному виду. Но в то же время в перспективном плане надо учитывать и эти возможности, хотя и з у ч а т ь мы должны только г е н е т и ч е с к и е линии интонирования.

Итак, в ретроспективном отношении мы должны найти принципы приведения развитых мелодических и гармонических формаций к их «протипам», а в перспективном выявить все возможности органического обогащения музыкальной ткани. В этом процессе всегда могут потребоваться метрические изменения отдельных элементов, введение нового интонационного «количественного» материала. Однако, эти процессы все являются избирательными, логика таких обогащений лежит в природе выразительных средств музыки и регулируется художественными намерениями. Подробное изучение лежит в пределах вновь создаваемого мною уче-

яния о мелодике. Но основные его законы в части, касающейся качественного обогащения, мы даем в настоящей главе.

Здесь нам на помощь приходит рассмотрение предмета в его исторической сущности, которая соответствует «слоям» нашего мышления. В глубине его лежат те основы, которые легли в основание тональной системы на заре ее становления, в следующем его слое лежат закономерности второго цикла развития. Для пентатониста на этом дело и кончается. Для более же высокоразвитого мышления в следующем слое лежат закономерности пятого круга, еще более далеко — 6-й круг с его закономерностями, и еще дальше средства последующих кругов развития. Таким образом, мы должны во всякой современной музыке различать ее основу по второму циклу развития — точнее — пентатонную основу, ибо такова наиболее совершенная стадия развития во втором цикле. В пентатонной же основе мы должны суметь выделить, вплоть до первого круга развития, те элементы, которые развились до пентатоники. Мы уже видели в главах о пентатонике, что каждая из них понимается, как интонационная совокупность двух тем или иным образом несложно развившихся ячеек — тонической и доминантовой. Когда бы мы ни приводили мелодию к первому кругу — у нас останется в результате только два звука — тоника и доминанта. Важны будут их взаимная последовательность и длительность. Однако, мы для научных выводов должны взять середину второго цикла и изучать основные зерна мелодических структур именно во втором круге, по существу еще достадиальном. Здесь и возникают те основные элементы мелодий, которые способны ко всяческому развитию и которые являются прасимволами мелодии. Изучение этих прасимволов и законов их текстологического развития и составит собою основу учения об обогащении качественном. В пределах всей мировой культуры едиными являются прасимволы и принципы их качественного обогащения; и всегда разными — способы их текстологического развития. Исторически — все эти способы, в особенности же до пятого круга развития, вели к одной общей цели — развития системы. Архаизированные памятники имеют только археологически-исторический интерес, однако их изучение необходимо, чтобы понять закономерности организации основы музыкального мышления, как такового.

В связи с размерами работы настоящая глава может содержать только некоторое количество принципиальных установок, несколько примеров к методу разработки вопроса в пределах второго цикла (перевод современной музыки на пентатонный язык) и затем несколько общих соображений о существе и видах прасимволов, с примерами выделения их в структурах второго цикла. Тем самым будут заложены основы изучения предмета и самостоятельного, в высшей степени плодотворного рассмотрения и изучения музыкального материала самим читателем.

Для нас уже ясно, какие звуки тональной системы потенциально содержатся в каждом звуке системы во втором цикле развития. Для нас также ясна универсальность для пентатониста его пентатоники. Мы можем брать в основу «перевода» любой из известных нам видов пентатоники, поскольку каждый из них представляется универсальным, а, кроме того, не теряет основного признака лада, как образования, в принципе созданного на основе полной тональной системы. Насколько, однако, нужна или не нужна такая работа?

Это нужно по нескольким причинам, кроме чисто познавательного интереса такой работы. Прежде всего, мы окончательно и раз навсегда установим закономерности негативного порядка — обеднения музыкальной ткани в произведениях более высоких формаций путем «применения» пентатонного уровня мышления. Это означает, что любое произведение может быть приведено в такой вид, что будет легко понимаемо и воспринимаяемо слушателем, который не может музыкально мыслить в сфере более высоких ладовых формаций, для которого музыка, содержащая «полутоны», уже «фальшива». При этом данное его восприятие будет адекватно (для него) тому восприятию, которое будет у современного слушателя с высоким уровнем музыкального мышления при исполнении этой музыки в необедненном виде. Этим мы, разумеется, в практической деятельности заниматься не будем, приспособлявая более высокие образцы для низшего уровня мышления.

Гораздо более важны положительные стороны этого изучения. Процессу этого «перевода» музыкальных произведений на пентатонный язык противостоит возникающая в результате обратного процесса концепция об обогащении недоразвитых ладовых структур. Основные моменты этого обогащения становятся ясны из хода обратного процесса приведения обедненной мелодии в первоначальный вид.

Существо обеих проблем едино, но способы проявления закономерностей существенно различаются. Если избранная мелодия приводится к пентатонному уровню, то такой процесс, поскольку мы сняли бы все наслоения количественного порядка (например, мелизматические украшения и т. п.), всегда несет в себе элементы автоматизма, ибо любой из звуков каждой из пяти ячеек системы будет всегда заменен тем единственным звуком данной ячейки, который т о л ь к о и находится в пентатонной структуре. Когда же мы проводим обратный процесс, то мы видим, что в данном случае был в избирательном порядке взят только один из многих возможных вариантов этого обогащения. Это всегда имеет свой художественный смысл. Проникновение в то, почему в данном случае избирается именно данный способ обогащения первичного звука, только и возможно в том случае, если мы представляем всю ту сумму способов обогащения, которая м о г л а б ы быть применена в данном случае. Поскольку же мы обладаем теперь этой суммой представлений, то тем самым изучение процесса обогащения д а н н о й мелодии — уже представляет собою начало систематического научного изучения х у д о ж е с т в е н н о г о процесса обогащения недоразвитых ладовых культур вообще. Этот вопрос научно ставится в теории мирового музыкознания впервые.

Самый учет возможностей качественного обогащения уже дает в распоряжение мыслящего художника исчерпывающий конгломерат возможностей, где избирательный момент может осуществляться не как первое пришедшее на ум решение (притом, как это часто бывает, — по линии наименьшего сопротивления материала), а как действительное и з б р а н и е варианта, наиболее целесообразного. Перед музыкальной наукой постановка этой проблемы должна привести к систематическому учету применения этих возможностей в зависимости от содержания музыкального произведения и, в конечном счете, привести науку к исчерпывающему изучению взаимодействий основных слагаемых в их универсальном применении. Первый шаг сделан нами в этом отношении вскрытием л о г и к и этого обогащения, что уже само по себе является достаточным для самостоятельной плодотворной работы читателя в данном направлении. Область мелоса, абсолютно закрытая до сих пор для какой бы то ни было творческой работы, кроме чисто интуитивной, превращается в область, где р а ц и о н а л ь н ы й подход должен начать делать то же великое дело, которое он сделал и продолжает делать во всех иных областях профессиональной композиции.

Здесь не столь важны вопросы кинематики — количественной стороны выразительности — а вопрос динамизма, который способен высекать наибольшие эмоции из стихии мелоса. Простейший пример. Возьмем обыкновенный ход по ступеням соль-минорного трезвучия *g-b-d*: трудно представить, каким образом, если взять этот ход за основу тематического образования в данной тональности, сделать все же такой ход выразительным, применяя только кинематические приемы. Задача неразрешима: ход при всех условиях будет вялым, деревянным. Но если придать последнему звуку «расщепленность», превратив его в интонацию путем хода по звукам первой ячейки, например, *es-cis-d*, то ход приобретает впечатляющую выразительность. Именно этот ход составляет первый обаятельный образ темы 1-й части 2-го концерта для скрипки с оркестром Сергея Прокофьева. При обеднении этого хода мы увидим только ход по звукам трезвучия с повторением его квинты. Именно путь динамического обогащения является высшим выражением его внутренней мудрости. Путь кинематизма сводится к введению в ткань мелоса общих форм движения, ничуть не обогащающих мелоса, как такового, что блестяще демонстрирует хотя бы мелизматическое обогащение народными певцами татарского пентатонного мелоса.

Путь количественного обогащения в сочетании с качественным — это путь внешнего обогащения в сочетании с внутренним. Этот путь, если мы кинематизм используем осмысленно, добиваясь вскрытия и овеществления динамических возможностей, — представит собою синтетический, наиболее действенный метод высшего одухотворения мелодики. То же полуинстинктивное народное творчество дает примеры таких трансформаций первоначальных мелодий, где первообраз подчас с трудом может быть угадан.

Приведу для сравнения два варианта записанной мною в разное время песни. Первый из них записан в 1914 году в районе местечка Великие Сорочинцы, Миргородского уезда, Полтавской губ. Приведу ее начало (пример №161). Второй записан несколько

№161

Гей, Мо . ро зе, Мо . ро . зен . ку, ты слав . ный ка . за .

че. По то . би Мо . ро . зен . ку вся Вкра . и . на пла . че.

ранее — в 1913 году, в районе близ Диканьки (см. пример № 162). Материал для сравнения здесь достаточно интересен.

№162

Гей, Мо . ро зе, Мо . ро . зен . ку, ты слав . ный ка . за .

че. По то . би Мо . ро . зен . ку, вся Вкра . и . на пла че.

Один вариант песни находится еще в состоянии некоторого пентатонного одцепенения. Это — совершенно чистая минорная пентатоника с обычнейшим движением по ступеням ее либо вверх, либо вниз. Каждая пара строк текста поется здесь на одну и ту же мелодию, которая к середине доходит до высшей октавной границы, а затем обращается вспять. Окончание мелодии — характерная народно-песенная «рыдающая» интонация — частый приём повышения выразительности в пентатонных мелодиях.

Во втором варианте — схожий по характеру, но совершенно иной по кинематизму и динамизму материал. Линия движения укрупнена, и не только тем, что оно происходит в диапазоне децимы, а не октавы. Но ход вверх забирает 2 строки и обратный ход вниз — следующие 2 строки текста. Однако же, линия в основном сохранена: строение песни — движение вверх и обратно — осталось прежним. Эта тенденция свидетельствует о безусловной родственности обоих вариантов, но, кроме того, несомненно, должно было существовать еще много промежуточных формаций. Общий налет печали сохранен, хотя простоте пентатонного выражения первого варианта противостоит во втором варианте некоторый характер «оперности», быть может внесенный в песню самим исполнителем. Нет сомнения в том, что первый вариант значительно старше второго.

Этот пример потому стоило привести здесь, что вопрос об обогащении народной песни несводим только к механическим манипуляциям по подстановке обогащенных скрупулов на место примитивных. В недрах народного мелоса, как мы видим хотя бы из приведенного примера, происходят сложные процессы. Однако изучать их только на основе живых образцов недостаточно, ибо их, во-первых, сохранилось очень мало, а, во-вторых, одно эмпирическое изучение не могло бы и привести к каким-нибудь имеющим объективное значение выводам. Основу и составит учение о принципах и существе качественного обогащения музыки, которое найдет свое высшее выражение в исследовании принципов текстологического развития мелоса в пределах отдельных музыкальных культур и видов (жанров) музицирования в их рамках. Создание такой науки теперь уж не является делом особо отдаленного будущего.

Итак, здесь особо выделяется именно сторона качественного обогащения. Развитие искусства в принципе связано с развитием выразительных средств его языка. Нельзя настаивать на полезности во что бы то ни стало сохранения любой народной песни при ее использовании в качестве материала для произведений профессионального искусства — в ее подчас наиболее архаическом виде. Собираание этого материала, как зерен, способных дать чудесный рост, — это одно дело. Но консервация народного искусства в этих пределах, фетишизация этих продуктов народного творчества, борьба не за развитие этих элементов в творчестве, а за «цитатный» метод использования

образцов, — это дело совершенно иное и бесполезное для развития искусства, в особенности в пределах действия ладово недоразвитых музыкальных культур. Нельзя лишать образцы народного искусства той потенции к развитию, которой они обладают. Недаром Чайковский именно в этом смысле назвал нашу народную песню только зерном, из которого можно вырастить растение. Встречаются в великой национальной сокровищнице народного мелоса и такие произведения, которые предельно обогащены самим народом — можно назвать и привести очень много образцов. Тогда уместно и их в какой-то мере цитатное применение, причем не менее уместно с нашей стороны здесь вспомнить и слова Глинки о том, что творит музыку народ, а композиторы только арранжируют. Но почему иные образцы звучат при цитате столь богато, а другие столь бедно? Здесь ответ только один. Для того, чтобы ответить на этот вопрос в каждом отдельном случае — надо обладать умением (на основе научного понимания) ладового диагноза данной мелодии, уметь проникнуть в природу лада, в существо его развития в пределах данного произведения, исчерпания его выразительных возможностей, и дать себе полный отчет в том, выявлены ли с чувством художественной меры все возможности обогащения данной мелодии. Я говорил о безграничности таких возможностей, и, безусловно, зная их, при механическом подходе к этому вопросу мы всегда можем найти, что не все возможности исчерпаны, ибо любой протяжный звук может быть обращен в любое количество выразительных интонаций. Пределы обогащения тематического одни, а пределы мелодического развития темы путем применения кинематики и — вновь — динамики иные. Стихия последнего, по существу своему, безгранична.

В данном разделе труда уместно отдельно рассмотреть потенции динамического обогащения каждой ячейки тональной системы.

Первая ячейка — основной звук  $c = 1\beta$ . Выделяет в нашей системе два гибрида:  $h = 5a$  и  $des = 6\beta$ . Звуки эти выделяют в 17-звучной системе вторичный гибриды  $ais = 2a_1$  и в 22-звучной системе  $eses = 1\beta_1$ .

Вторая ячейка — основной звук  $d = 2a$ . Выделяет в нашей системе один гибриды  $es = 4\beta$ . В 15-звучной системе романтиков выделяет звук  $cis = 5a_1$ . Гибриды  $es$  в 22-звучной системе выделяет вторичный гибриды  $fes = 3\beta_1$ .

Третья ячейка — основной звук  $f = 2\beta$ , выделяет гибриды  $e = 4a$ . В 17-звучной системе выделяет звук  $ges = 5\beta_1$ , а гибриды  $e$  в 15-звучной системе романтиков — вторичный гибриды  $dis = 3a_1$ .

Четвертая ячейка — основной звук  $g = 1a$ . Выделяет в нашей системе два гибриды:  $as = 5\beta$  и  $fis = 6a$ . Каждый из них выделяет в 22-звучной системе вторичные гибриды  $eis = 1a_1$  и  $heses = 2\beta_1$ .

Пятая ячейка — основной звук  $a$  либо  $b$  ( $3a$  и  $3\beta$ ). Выделяют гибриды вторичного порядка в 15-звучной системе романтиков  $gis = 4a_1$  и в 22-звучной системе  $ces = 4\beta_1$ .

Идентичные по своей принадлежности к данной ячейке звуки — все сплошь не адекватны между собой в художественном отношении. Необычайное значение приобретает здесь тот закон обратной пропорциональности выразительности гибрида и основного звука, который действует в тональной системе и который легко усмотрит читатель из приведенных данных. Так, расщепление наиболее аморфных ладовых опор приводит к появлению тех наиболее выразительных по динамической мажорной и минорной эффективности звуков, которые в качестве динамических зерен присутствуют в огромном большинстве тех интонаций современной музыки, которые в инструментальных сочинениях являются основой наиболее ярких тематических образований, а в русском оперном искусстве сопровождают часто самые яркие драматические ситуации и глубокие душевные переживания. И здесь лежит громадный узел органического обогащения, ибо как раз употребление уравновешенных звуков в мелодике пентатоники является преимущественным, и, следовательно, в ней всегда много элементов, способных подвергаться эффективному обогащению. Вторая и третья ячейки содержат меньшую амплитуду обогащения — здесь противостоят в основных звуках и гибридах напряжения порядка 2 и 4. И пятая ячейка при обогащении не дает особенно ощутительных в динамическом отношении результатов.

Здесь надо остановиться на логике превращения звука в интонацию, показать, как из одного оцепенелого звука рождается в истории интонация иногда необычайной выразительности, иногда даже мелодия.

Я уже приводил свидетельства истории о том, что первоначальное обогащение музыки в его мировом ходе происходило за счет дробления протяжного звука на мелкие длительности, равные в сумме общей длительности раздробленного звука (стр. 93). При этом было указано, что по отношению к этому процессу надо говорить не о простых повторениях звука, а и о различных типах «украшений» (как это думали), применяемых к раздробленным звукам. Если исторический процесс оставил сведения о том способе украшения, который доходит в вышеприводимых сведениях под термином колорирования, то ведь как раз оно — как мы указали уже — и есть первоначальная форма появления молодого гибрида, еще не отделившегося от своей основы и легко поглощаемого ею в процессе музыкального движения. Ростки нового и появляются в музыке только таким путем, пред-указанным еще в предпроцессе интонационного развития музыки. Все течение истории музыки пронизано сведениями о таком «украшательстве», которое или предшествовало путем дроблений звуков интонационному обогащению музыки, или же являлось начавшимся процессом качественного обогащения. Анри Прюньер говорит о музыке XV века: «Музыканты этого времени представляли себе переложение, транскрипцию только в форме орнаментированной вариации. Весьма правдоподобно, что никогда не играли ни на одном инструменте мелодию так, как она была обозначена нотами. Талант исполнителя проявлялся в искусстве покрывать эту мелодию мельчайшими узорами... Инструментальный стиль состоял, главным образом, из украшений» (Анри Прюньер, цит. соч., стр. 133). Такова же тенденция хроматиков-итальянцев начала XVII века в понимании хроматизмов, как лишь мелких дроблений звука. Та же манера — у китайских исполнителей, играющих свои произведения более «пышно», нежели они написаны.

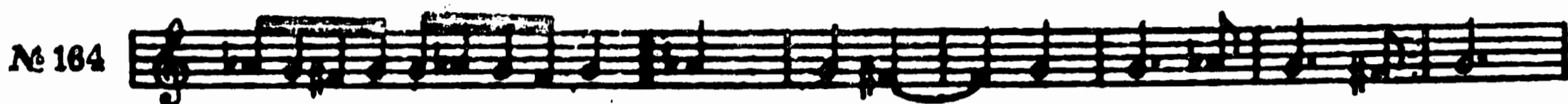
Пробуждение мелоса из первобытного оцепенения, которое в мировом процессе надо считать приходящимся на второй цикл развития музыки, где человеческая мысль с трудом завоевывала первоначальное шестизвучие, сопровождается процессом ритмического оживления с его первым проявлением в виде применения дробных единиц длительности. Обе новые единицы длительности, если говорить о появлении первой метрической половины (а только таким мог быть и был в действительности процесс) с течением времени могли явиться не простым повторением звука, а могли быть превращены в интонацию, состоящую из основного звука и его гибрида, что в принципе по генезису является адекватным. Однако, на самых первых ступенях развития это еще являлось даже не процессом рождения интонации, как таковой, а просто переходом к новому звуку, особенно же если трактовать этот процесс по отношению к тому времени, когда еще плохо осознается число два. Дальнейшее деление новой единицы длительности на новые две «полполовины» дает метрическую формацию такого типа, где любой из звуков может при развитии ладового сознания быть заменен органическим гибридом: на первых порах — грубого расщепления, далее — тонкого расщепления. Если мы представим себе процесс развития одного звука в интонацию только в пределах первых метрических дроблений, то мы уже можем видеть большое количество типов интонаций, ибо могут быть применены (и в действительности применяются) приемы самого разнообразного распределения частей раздробленного звука между обозначающимися в сознании сильными и слабыми временами интонации (см. пример № 163).



В примере «а» мы видим простое раздробление звука. Пример «б» — основной звук и выделенный им грубый гибрид, который в первом круге развития неиз-

бежно еще являлся простым повторением. Примеры «в», «г» представляют собою дальнейшее простое дробление примера «а». Пример «д» показывает во втором круге развития трансформацию примера «в», где на сильном времени мы видим грубый гибрид, или же он возникает на слабом (пример «е»). Пример «ж» — дробление обеих частей — первый круг развития. Во втором круге может возникнуть форма «з», в третьем круге — «и». В пятом круге — форма «к». Появление дальнейших дроблений только из указанных формаций может давать интонацию следующего типа, например «л» (из формации «з») в четвертом круге, «м» — в пятом круге, «н» — в шестом круге и т. д.

Появление новых и новых кругов развития, применение новых дроблений, применение более сильных разбегов интонирования опевания, а не только генетических гибридов, применение метрических увеличений и дробления мелких интонаций на ряд интонаций (см. пример № 164), каждой из них, в свою очередь,



на более обогащенные мелкие интонации — представляет собою бесконечный процесс мелодического обогащения, действительно происходивший в истории и происходящий в музыкальном мышлении при развитии мелодических образований. Два звука квартового единства в этом процессе приводят к бесконечному разнообразию современной музыки, вернее — превращаются в необычайно богатый и изменчивый мир мелодических форм. Здесь мы сказали всего несколько слов о логике этого обогащения, но вполне достаточно для того, чтобы понять его основы. Если художник понимает эту логику, он обладает поистине неисчерпаемыми возможностями повышения выразительности музыкального материала.

Находясь на современном уровне развития, имея выразительные средства данными в своей сумме — если так можно выразиться, — на общей плоскости, мы можем, в случаях необходимости первичного обогащения, — употреблять на равных интонационных правах грубый и тонкий гибрид, памятуя, что динамичность материала, в зависимости от художественной задачи, является решающей. Именно поэтому в упомянутой арии графини в «Пиковой даме» при расщеплении доминанты употреблена гармоническая форма двух тонких гибридов, но далее, при тонике взята мажорная форма расщепления: звук *des* (в переводе в систему «С») был бы излишне динамически минорным, и не было бы того оттенка просветленности и примиренности, который был нужен по художественному заданию для эмоционального колорита этой арии. Это только один из многих тысяч примеров, но достаточно показательный в целях пояснения.

Как мы видим, отнюдь не уснащение обогащаемой мелодии «альтерациями», т.-е. хроматизмами, является генеральным путем ее обогащения, а «гибридизация», т.-е. развитие в сторону, казалось бы, добавления «новых» звуков. Я не говорю здесь о кинематическом обогащении — т.-е. о появлении скачков (в принципе нового материала), а о том, что «новые» звуки в мелодии, если это гибриды основных звуков — не являются новыми, а с точки зрения генезиса — тем же самыми, но имеющими иное выразительно-смысловое значение. В этом и лежит суть качественного обогащения, но оно в каждом отдельном случае доступно только на определенном уровне развития. Звук *d*, например, при переходе к третьему кругу развития еще не может обогащаться, ибо только в четвертом круге придут звуки *e* и *es*. Но в то же время его «сосед», звук *c*, может при этом получить гибрид *b*. Для современного музыкального мышления все эти возможности предоставлены. После достаточно архаического состояния музыкального мышления, в котором оно было примерно в XIV веке, достигая только четвертого круга развития, превзойденного в XV веке (исчезновение старого вводного тона, вернее — появление нового, ср. замечания о мышлении Дюфе и др. на стр. 202) — в пятом и шестом круге возникло только тонкое расщепление ладовых опор. Поэтому не будет натяжкой сказать, что вопросы обогащения музыки за 350 лет свелись к обогащению именно ладовых опор. За исключением первого шага, очень трудного в пентатонных культурах — перевода их в четвертый круг с первой тониче-

ской терцией и первым хроматизмом — в этом будет заключаться второй фазис данного процесса, вернее — к этому сводится его существо в самом крупном плане.

Это выясняется только в связи со вскрытием возрастной градации музыкальных звуков, которая точно соответствует их выразительности. Подчеркиваю, что процесс обеднения музыки не в силах автоматически привести ту или иную музыкальную фразу, период, музыкальное произведение, наконец, к тому виду, который должен фактически соответствовать их состоянию во всех деталях на более архаических ступенях, ибо мы здесь не могли бы снять посторонние кинематические наслоения, которые приобретались в связи с интонационным обогащением музыки и которые зачастую кроются в различных исторических условиях. Но зато мы можем вскрыть в любой современной формации ее пентатонный «скелет», прежде всего, т.-е. показать ее в том виде, в котором она была бы приемлема для того уровня восприятия которое еще не пришло к пониманию конечной цели развития музыки в третьем цикле, т.-е. диатонического полутона. Этот материал имеет глубоко поучительное значение, ибо он вскрывает логические закономерности обогащения недоразвитых ладов, а, следовательно, и целых культур.

Итак, возьмем несколько самых различных образцов музыки и применим к ним принцип «перевода» на пентатонный язык. После показа нескольких образцов с самыми общими замечаниями по происходящему процессу, покажем примеры количественного обогащения пентатонной музыки в творческой практике для того, чтобы составить себе общее представление о его закономерностях и на деле оправдать тот тезис, что музыкальное мышление, неспособное перешагнуть за интонационные качественные барьеры второго цикла развития, вынуждено прибегать к кинематизму для повышения выразительности; но попытки эти, строго говоря, все же бесплодны, ибо подлинный путь обогащения музыки лежит в методике обогащения качественного.

Начнем показ перевода на пентатонный язык с некоторых чисто мелодических образований, прилежащих по ступеням развития к пентатонике. Лучше всего для этого будут служить народные русские мелодии, строго придерживающиеся 7-звучной или чуть более расширенной ладовой структуры; притом изберем здесь протяжные песни, где меньше всего элементов кинематических, украшательского плана, идущих мимо основных линий мелодического развития.

В предстоящих образцах выписываем каждый раз всю соответствующую тональную систему, разделенную на ячейки, причем белой нотой обозначим тот звук пентатоники, который в достигаемом прототипе является единственным представителем данной ячейки и поглощает на данном уровне мышления все более молодые звуки, имеющие появиться с точки зрения этого уровня лишь где-то в будущем. Эту сопровождающую каждый образец выписанную отдельно тональную систему разместим с указанием зон поглощения (черные ноты) и ладового результата (белые ноты).

Песня Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова, сложенная в дорийском ладе, не потерпит больших деформаций, потому что дело сводится к поглощению двух звуков диатонических полутонов. Избираю средне-минорную пентатонику для «перевода». Протяжная песня проникнута мелосом без каких-либо кинематических «украшений». Образ почти не изменяется. (Пример № 165).

Несколько замечаний текстологического порядка. Последование «а», состоящее, в сущности говоря, из звука *b* и интонирования звука *a* двумя минорными гибридами, размещенными на слабых частях — предшествующей этому звуку и последующей — при автоматике обеднения превращается в бескусное обычное в пентатонике анаграмматическое повторение двух нот. Это последование в действительно обедненной основе звучит так, как мы выписали его в отдельном примерчике «а<sub>1</sub>», т.-е. здесь два звука, из коих второй был расщеплен; здесь просто следует снять гибриды. В скрупуле «б» — позднейшая интонация, возникающая только в 4-м круге, когда звук *b* интонируется «вспомогательной» нотой, заимствуя ее из предшествующих кругов развития. Я говорил о таком явлении возвратного интонирования, когда не в генетическом плане, а в чисто художественном, гибрид становится главным звуком интонации, привлекая в качестве как бы вторичного основной звук. Следовательно, звук *c* в скрупуле «б», как вторичный элемент мелоса, должен был быть предварительно снят при обеднении мелодии. Здесь просто находится в принципе звук *b*, превращающийся при обеднении в звук *a*. Однако же, дополнительные (вспо-

№ 165

Ср.-мин. пентатоника Звукопоглощение

могательные) тоны часто заимствуются в пентатонической музыке из ближайших ступеней звуковой шкалы, хотя бы они отстояли и на малую терцию, так что для пентатоники интонационное образование «б<sub>1</sub>» нонсенса не представляет. Если добавить, что более молодые звуки «в» и «г» заменятся в обедненной мелодии более старыми, то нам до конца станет ясен смысл произошедшего процесса.

Мелодия песни песелян из «Князя Игоря» проводится нами по всем основным четырем пентатоникам. Внимательное рассмотрение после сказанного обнаружит перед читателем логику процесса и деформаций, столь характерных для мелодий, впервые сложенных именно в пентатонике (пример № 166).

№ 166

Мин. пент.

Ср.-мин. пент.

Ср.-маж. пент.

Маж. пент.

Очень насыщены по мелосу многие мелодии Грига. Возьмем «Песню Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» (пример № 167). Приведем его к минорной пентатонике. Обратим внимание только на некоторые моменты. В скрупуле «а» прекрасный пример

№ 167

Мия. пент.      Звукопоглощение

одной из самых выразительных интонаций, где динамический звук  $5\beta$  поглощается доминантой, и мы получаем невыразительное повторение одного и того же ненапряженного звука. В «б» происходит поглощение сообразно закономерностям данного вида пентатоники звука  $2a$ , но опять, вместо динамического линейного коэффициента—5, получится простое повторение звука. В «в» терция доминантового трезвучия превращается в кварту тоники. Динамические интонации «г», «д» — превращаются в простые терцовый и квартовый ход с повторениями звуков. Данная мелодия превращается во вполне доступную восприятию пентатониста, представляя для него в подлинном своем виде набор фальшивых интонаций.

Возьмем далее проводимую по всем пентатоникам реплику Варлаама из «Бориса Годунова» Мусоргского. Нами для наглядности в подлиннике обведены те звуки повышенной динамичности, которые ни при каких условиях не войдут ни в одну пентатонику. Только их поглощение основными звуками создает необычайную бледность интонаций. Внимательный читатель разберет сам, как обедняется эта мелодия. В помощь ему мы в каждом «переводе» обвели те звуки, которые сохранились при переводе (пример № 168).

В дальнейшем примере — арии Онегина из оперы «Евгений Онегин» Чайковского — мы приводим шкалу звукопоглощения в применении к 15-звучию романтиков. Отметив в подлиннике особо напряженные звуки, мы видим, что, по причине их акцентуации, мелодия при обеднении подвергнется значительным деформациям (во всех видах

№ 168

Хо. дишь, хо. дишь,      мо. лишь, мо. лишь е. ле. н. ло

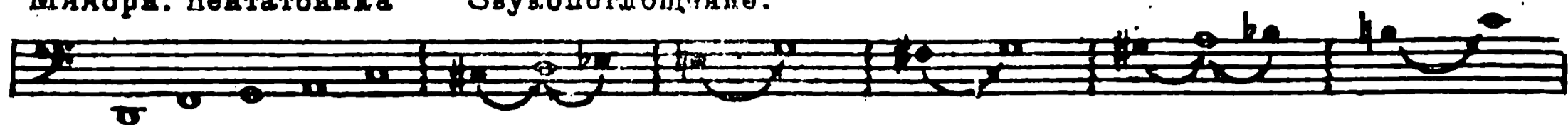
три по.луш.ки вы. мо. лишь      Что де. лать? Сто. ря и о. ста.ть.

мо. е про. пыешь. Ох, зри. шли на. ши по. след. ни. е вре. ме на!

## № 168 (Окончание)

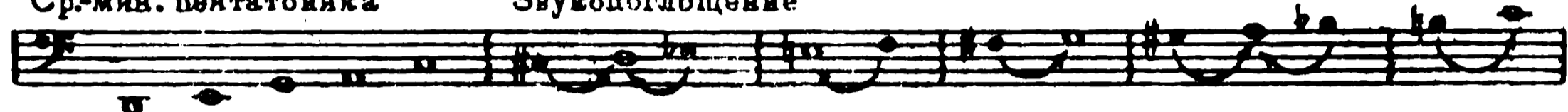
Мяжорн. пентатоника

Звукопоглощение:



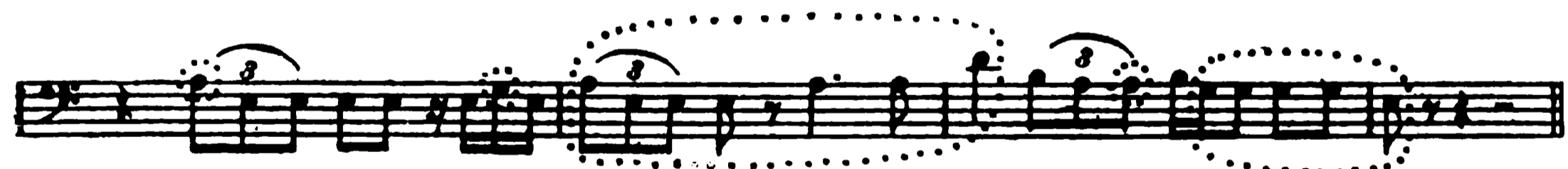
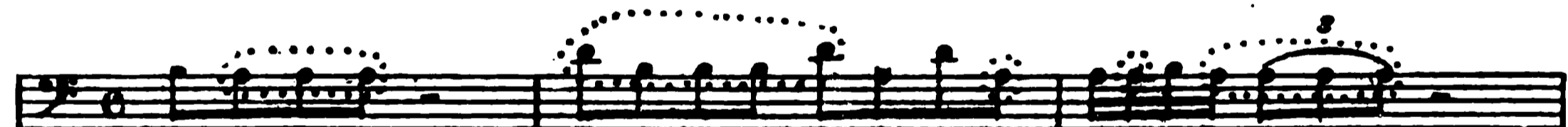
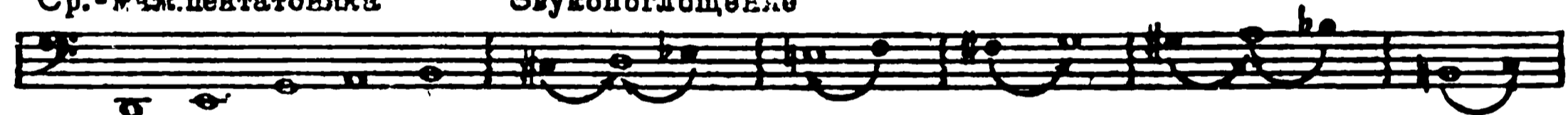
Ср.-мин. пентатоника

Звукопоглощение



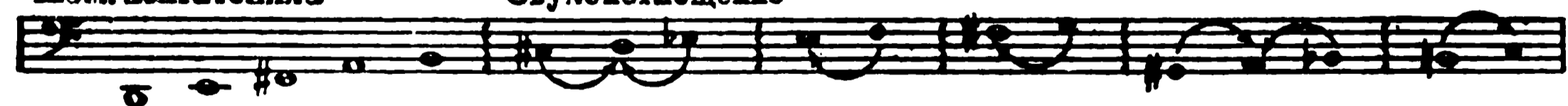
Ср.-маж. пентатоника

Звукопоглощение



Маж. пентатоника

Звукопоглощение



пентатоник). В данной пентатонике сохранены характерные ходы на сексту и квинту в конце 1-го и 3-го тактов. В других видах пентатоники и здесь появятся деформации (пример № 169).

Начало арии Лизы из «Пиковой Дамы» Чайковского в силу его диатоничности подвергнется не столь значительным деформациям (пример № 170). Здесь, если мы возьмем средне-минорную пентатонику, будут поглощены только звуки *c* и *f*.

Следующий фрагмент из «Сна Брунгильды» Грига дает нам понять деформацию фигуративного движения, осуществляемого по звукам терцовых аккордов. В «перевode» № 2 особенно чувствуется трансформация терцовых сочетаний в квартовые на данном уровне мышления (см. пример № 171).

Превращение ув. секунд в кварты демонстрирует пример № 172. Следующий пример демонстрирует превращение тонких хроматических ходов в плоские повторения одной ноты (пример № 173). Патетика арии в примере № 174 превращается в довольно хорошо известное пентатонистам мелодическое последование совершенно элементарного склада.

Нельзя миновать чудесного фрагмента из «Смерти Азы» Грига, интересного как сгусток динамизма, лишенного кинетических приемов. Здесь особенно ярко выступает изничтожение динамики в «полутоновых» ходах, неприемлемых для пентатониста. Наличие трезвучий в «перевode» показывает, что Григом тут взяты наиболее коренные ладовые элементы, являющиеся исторически первыми трезвучиями для данного вида пентатоники (пример № 175).

Сколь плоским становится вопрос Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского (пример № 176) — причем в любой пентатонике.

Приведем и одну тему из сонат Бетховена, минорную. Она будет менее деформирована в обеих минорных пентатониках и более значительно в мажорной (см. пример № 177). Она вся развилась из 1-й сферы системы, и поэтому две средних пентатоники совпадают.

Следующий пример из того же «Бориса Годунова» замечателен тем, что здесь одна из наиболее впечатляющих по типу интонаций мировой литературы — ладовая опора с ее тонкими гибридами — превращается в плоское повторение одной ноты (см. пример № 178). Здесь же показательны трансформации параллельных терцовых ходов.

Я должен воздержаться от соблазна отяжелить изложение приведением дальнейших примеров, коих проработано неисчислимо количество на путях создания науки о мелодике. Приведу еще пример подобной интонации из «Снегурочки» (пример № 179), где необычайно выразительная ткань деревянеет совершенно (интересны наблюдения и над сопровождением).

И, наконец, в заключение приведу пример из Шопена, который показывает обусловленную связанность широких кинематических линий с развитым музыкальным мышлением, ибо данное образование исходит все сплошь из акцентуации наиболее динамических звуков, теряя в «перевode» и динамизм и кинематизм, который в подлиннике привлекался для подчеркивания динамических моментов, а здесь, взятый сам по себе, без опоры на исчезнувший динамизм, превращает всю линию в достаточно бессвязный набор звуков (пример № 180).

Здесь мною дано несколько примеров, из которых музыкант сделает много поучительных для себя выводов. За недостатком места я не произвел подробных анализов, что легко сделать. Здесь уже ясны логические закономерности обогащения музыкальной ткани.

Приведу далее несколько примеров мелизматического обогащения мелодий татарской пентатоники. Мы легко вскрываем сущность этого обогащения, заключающегося в уснащении простейших мелодических ходов общими формами движения по звукам простейшей пентатонной шкалы. Звук, обогащаемый певцом, дробится на части. Одна из частей путем простейшего опевания дробится на несколько длительностей, при этом то первая, то вторая (пример № 181, «а»), или же вторая часть длительности отдается проходящей, а первая раздробляется с помощью вспомогательной ноты. Я здесь не буду углубляться в этот вопрос, а просто приведу примеры уснащения простейшего хода из ведущейся мною работы по вскрытию принципов обогащения татарской пентатоники. Чисто музыкальное содержание отдельных ходов, фраз, предложений и целых произведений не делается от этого более богатым. Это лишь средство эмоционального воздействия на слушателя, применяемое исполнителем для подчеркива-

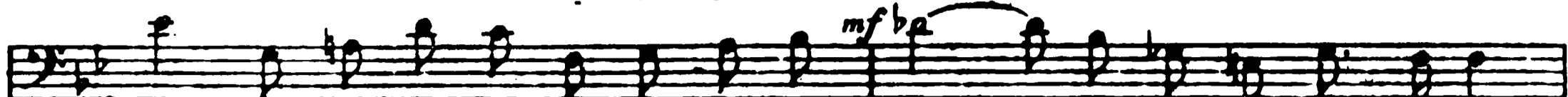
№ 169



Ког-да бы жизнь до-маш-ним кру-гом а ог-ра-ни-чить за-хо-тел,



ког-да б мне быть от-дсм, су-пру-гом при-ят-ный жре-бий по-ве-дел,

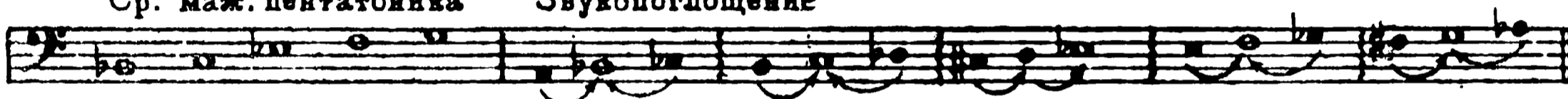


то вер-ноб кро-ме вас од-ной не-вео-ты не ис-кал и-ней.

Мажорная пентатоника Звукопоглощение

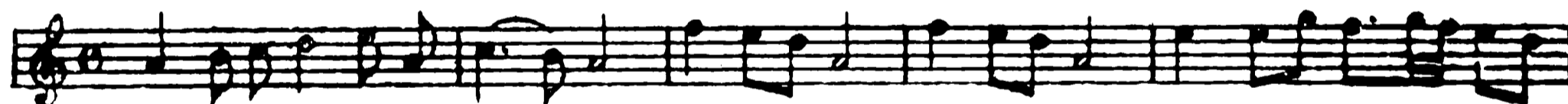


Ср. маж. пентатоника Звукопоглощение

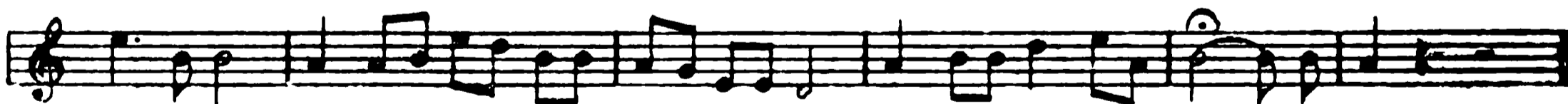


Чайковский „Пиковая Дама“.

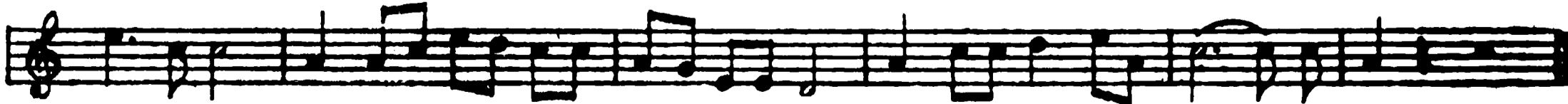
№ 170



Ср.-мин. пентатоника Звукопоглощение



Минорная пентатоника Звукопоглощение

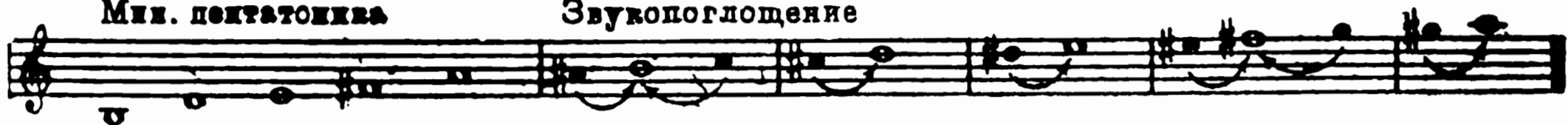


№ 171



Мин. пентатоника

Звукопоглощение



Мин.



Ср.: мин. пентатоника

Звукопоглощение



Ср.-мин.

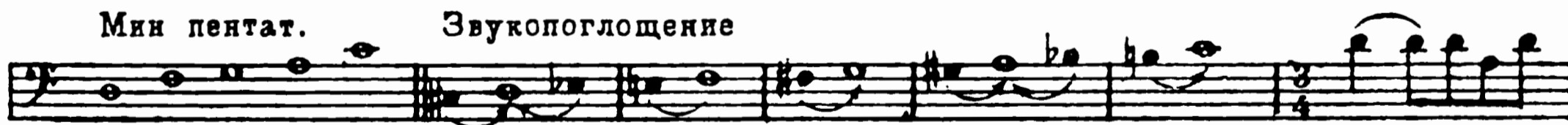


№ 172



Мин пентат.

Звукопоглощение



Ср. мин. пент.

Звукопоглощение



№ 173



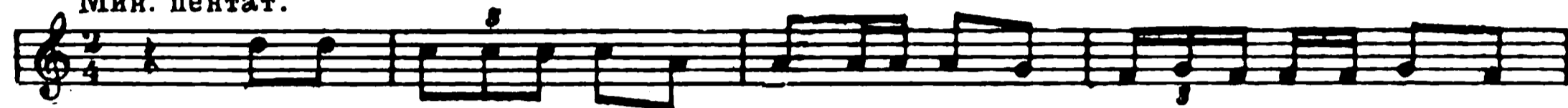
Мин. пент.

Ср.-мин. пент.

Звукопогл.



Мин. пентат.



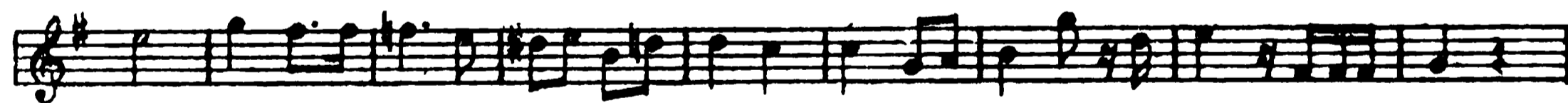
Ср.-мин. пент.



21

Леонковало. „Паяцы“

№ 174



Мин. пентатоника

Звукопоглощение



I'pиг. „Ases Tod“.

№ 175

Мин. пентатоника      Звукопоглощение

ния отдельных интонаций; этими приемами, в которых всегда есть свой ограниченный смысл, исполнитель только повышает воздействие отдельных звуков своей бедной в динамическом отношении шкалы. В каждом из примеров приводим ту шкалу, в пределах которой производится обогащение, а также тот простой интервал, который обогащен. Должен указать, что лучшим проводником в правильности исследования в этот вокальном творчестве служит то обстоятельство, что данная фигура приходится на один слог текста. Повидимому, татарский мелос ныне проходит то состояние, следы которого оставили в истории (в виде свидетельства современников) формы музицирования «украшательского» типа, не записанные никем (см. пример № 182).


В вышеприведенных случаях мы перевели музыку третьего цикла развития в то состояние, которое присуще ей во втором цикле развития, притом — единственной определенной с т а д и и в пределах этого цикла — пентатонной. При этом мы учли все формы натуральной пентатоники. Мы можем, однако, приводить ретроспективно всякий образец музыки не только от высшего цикла к низшему, но и прослеживать, каков будет он на любой ступени развития музыки. Не только на отдельной ступени, но и в другой л а д о в о й форме, поскольку, с одной стороны, лад впервые определен как образование на основе полной тональной системы, а с другой — поскольку данный лад для музыканта, подчинившего все свое мышление микрокосму данного лада, является своего рода беспрельдно универсальной формой музыкального выражения. При таких переводах речь идет лишь о переключении одного микрокосма в другой, здесь происходит в очищенном виде соревнование двух и более уровней музыкального мышления, из которых более высокий объективно привлекает большее количество выразительных средств того же рода. Если мы точно, например, представляем себе,

№ 176  чье и . мя не . го . дай ук . рал? Чье и . мя?

Мин. пентатоника  Звукопоглощение 



Ср. мин. = ср. маж.  Звукопоглощение 



Маж. пентатоника  Звукопоглощение 




Бетховен. Соната, ор. 49, № 1, ч. 1-я  
№ 177 


Мин. пент.  Звукопоглощение 



Ср. = мин. пент.  



Маж. пент.  Звукопоглощение 



№ 178

Во-круг не . го три . на . дцать тел ле . жа . ло

о . бе . зо . бра . жен . ных ве . ро . ви в лох . мот . лх гряз . ных

Ср.: мин. цент.

Звукопоглощение

№ 179

но что со мной?

Блаженство и ли смерть?

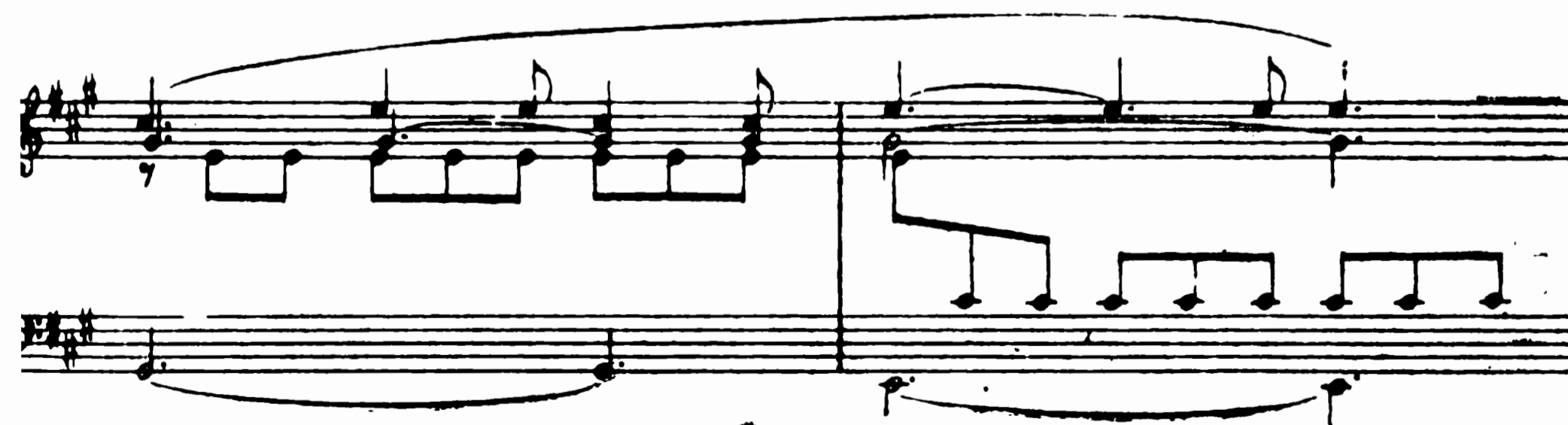
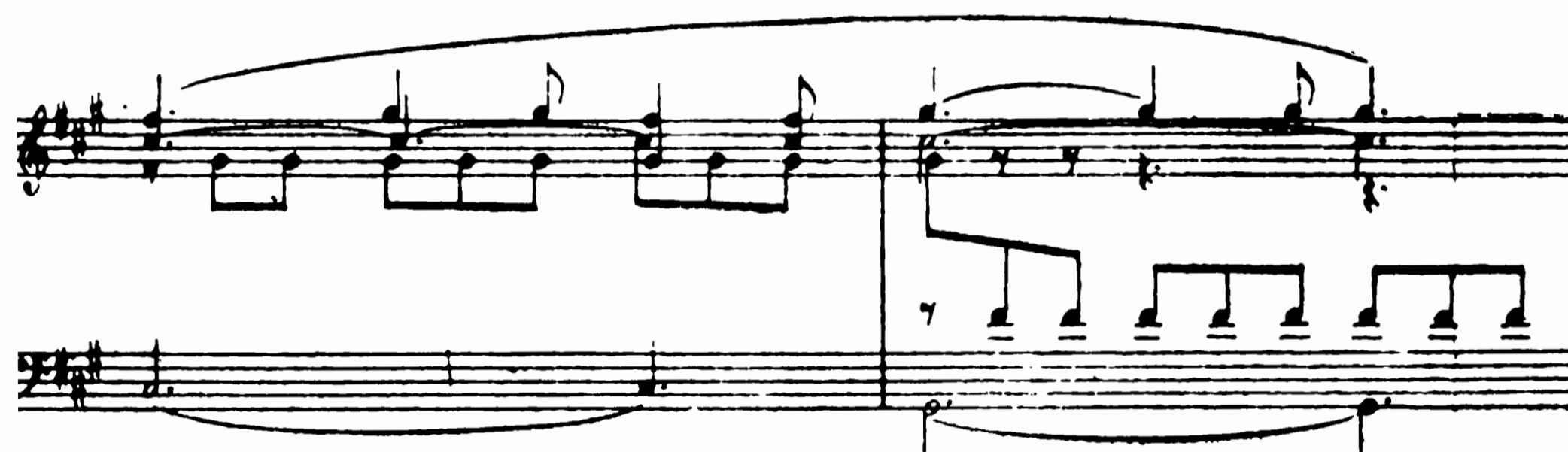
Какой во-торг?

и т.д.

Минорная пентатон.

Звукпоглощение

и т.д.



№ 180

Минорн. пентатоника      Звукпоглощение

№ 181      **Ход**      **украшение**      **и т.д.**

№ 182      **Ход**      **украшения**      **ход**      **украшения**

**и т.д.**

что семизвучный уровень мышления построен на ощущении взаимозаменяемости альтерированных звуков, то любая музыка, лишенная всяких знаков альтерации, будучи таким образом, исполнена, явит «семизвучнику» (новый термин, паритетный термину «пентатонист») идеал выразительности с его точки зрения.

Любая музыка может быть проведена по ступеням развития мышления. Например, ясно, что в пятом круге развития не существовало и не существует для музыкального мышления в системе «С» звуков *des* и *fis*. Если мы встречаем в мелодии *fis*, то это значит, что в предыдущем круге развития оно еще было поглощено звуком *g*. Соответствующее исправление делает мелодию соответствующей данному кругу развития. Если в мелодии существуют звуки *h* и *as*, то в 4-м круге они будут поглощены соответственно звуками *c* и *g*. В третьем круге исчезнут звуки терций тонического трезвучия, поглощенные звуками 2-го круга. Так как мы при этом находимся еще в 3-м цикле развития, в основном мы должны принимать поглотение этих звуков, как тонких гибридов, теми звуками, к которым они находятся в отношении диатонического полутона. В текстологическом исследовании мелоса, однако, следует всегда из рассмотрения данного образца определять, не произошел ли звук 4-го круга из более старой формы интонирования и не является ли он гибридом того звука 2-го круга, который находится от него на расстоянии 6. секунды.

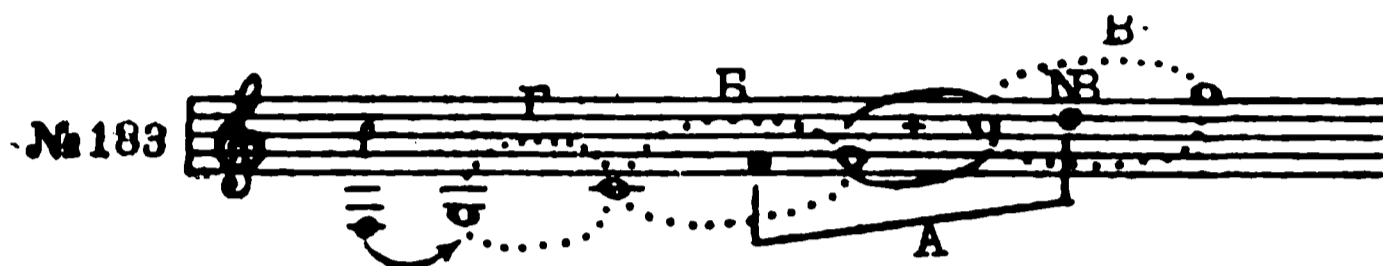
Здесь мы попадаем в 3-й круг развития, разница между теми «переводами», которые мы приводили, и этим кругом — будет та, что здесь всегда будут сохранены оба звука третьего круга, с тем диатоническим полутонем, которого не приемлет пентатоника. Здесь уже мы можем условно полагать, что мелос впадает в оцепенение. Выше я уже достаточно четко, привлекая исторические ссылки в помощь логике процесса, показал, что в мировом процессе мензуральная музыка появляется много позже того, как второй цикл развития в музыке в основном миновал. Мы должны представлять, что в своих истоках мелос, цепеня, собирает воедино раздробленные впоследствии длительности. Более того, различные паузы, появляющиеся в дальнейшем развитии мелодии, должны быть представляемы заполненными оцепенелостью мелодии, причем это не относится к цезурам, которые возможны на всех ступенях развития, как простые остановки движения.

Переводя музыку во второй круг, мы увидим только четырехзвучные образования, которые представят собою тонику и доминанту с их простейшими гибридами. Поскольку, однако, в этом процессе надо особо учитывать принципы текстологического развития, постольку получаемые из более поздних мелоформ образования не будут вполне соответствовать историческим типам мелодий по двум причинам. Эти мелодии в современном подлиннике содержат в основе квинтовый более поздний принцип расположения Т и D, которое останется в процессе постепенного обеднения в своем неповрежденном виде, в качестве основы образований, проецируясь на ту стадию развития, когда все же еще был квартовый принцип организации полюсов (квартовое единство). Во-вторых, динамические элементы будут переданы правильно, но кинематические включения позднейшего происхождения в мелодию могут, не будь вскрыты, исказить первоначальную идеальную структуру. Тем не менее, в образовавшейся структуре мы сумеем выделить основные мелодические двойственные образования, которые, с точки зрения последующего процесса обогащения, приобретают значение прасимволов мелодического процесса. Их изучению в порядке получения из «готового» материала надо противопоставить логику их образования (*usque ab ovo*), т.е. в пределах мелоса на самых первоначальных ступенях его становления, когда человечество переходит к пониманию числа «три» — выделить могущие возникать прасимволы как двузвучного, так и трехзвучного типа. В тех немногих памятниках, которые остались от второго цикла развития и первой ступени третьего цикла, надо проследить имеющуюся налицо интонационно-мелодическую сторону. На путях встречного изучения: ретроспективного логического и перспективно-исторического на подлинном материале мы обладаем возможностью построить развитое учение о мелосе, чего до сих пор мировое музыкознание оказалось сделать не в состоянии.

Надо помнить при этом, что в учении о дезархаизации ладовых структур мы почерпнули способность понимать музыкально давно окостеневшие интонации, понимая мелодию вплоть до мельчайшего скрупула в ее давно «стертом» прошедшими эпохами виде — как живой организм. В этих скрупулах-прасимволах мы имеем, таким образом, не мертвое объединение «нот», а два и три живых звука на их ладовой

основе, способные дать рост. Они родились сами в процессе живого музицирования, которое было бы немыслимым, если бы на тех его порах он не представлял для первобытного музыканта процесса, связанного с художественным творчеством, доставлявшим человеку определенное удовольствие, наслаждение, выражавшим его чувства и являвшимся способом передачи определенного жизненного содержания.

Простейший способ обогащения звуков прасимвола путем дроблений длительности сам по себе уже создает громадные предпосылки к обогащению мелоса. В этом изучении следует ограничить себя пределами вокальной техники, ибо таковы были истоки мелоса. В текстологическом изучении надо привлекать на помощь обогащение мелоса инструментальной техникой, что окажется важным только в тех пределах, где можно говорить об обогащении вокала новыми приемами. Поэтому целесообразно замкнуть изучение прасимволов пределами октавы, памятуя, однако, что для первого цикла развития диапазон ограничивается секстой, обрамляющей вторую сферу системы (А на примере № 183) и что октава появляется в результате становления первой



сферы (Б) в квинтовой «оправе». Поскольку, однако, уже сверху первоначальной второй сферы имеется звук «d» (В), постольку появится там сверху новая первая сфера (В). Внизу же повторится вторая сфера (Г) для того, чтобы дать возможность «плагального» движения, вовлекающего основную первую сферу (Б). Нижняя вторая сфера появится обязательно с гибридом «F», что вызовет необходимость введения прибавочного тона внизу. Это мы действительно наблюдаем в практике некоторых музыкальных культур. До перелома ладового сознания обязательно нижняя вторая сфера будет считаться главной, и не даром же при главенстве дорийского лада, начинающегося с твердой ноты РЕ в первоначальной шкале «белых клавишей», именно плагальная (в т о р а я) сфера э т о й системы получила твердые обозначения при помощи первых букв алфавита А, В, С, D!

Таким образом, учение о прасимволах должно начаться с их изучения в пределах первой сексты; однако, это — архаика, не имеющая уже никакого значения для современного искусства. Поэтому надо лишь представлять закономерности мышления в том этапе, а изучать прасимволы только в том их изначальном виде, который имеет организующее значение для мелоса третьего цикла развития, ибо в этот цикл надо перевести и отстающие народно-музыкальные культуры. Мы и избираем пределы октавы в современном расположении сфер: 1-я — 2-я.

Для представления об этой работе покажем 2 примера с проведением их по кругам развития и с доведением до прасимволов. Для исследования более всего пригодны вокальные мелодии, ибо в них совершенно бесспорно обозначаются интонационные членения. По мере развития науки, в область обработки будут втянуты все формы музицирования.

Возьмем фрагмент мелодии, приведенный нами выше — пример № 184 (переведем в систему С).



В пятом круге развития исчезнет звук *fis* 6-го круга (пример № 185).

В четвертом круге исчезнет звук *as* (пример № 186).

В третьем круге исчезнут звуки *e* и *es* (пример № 187).

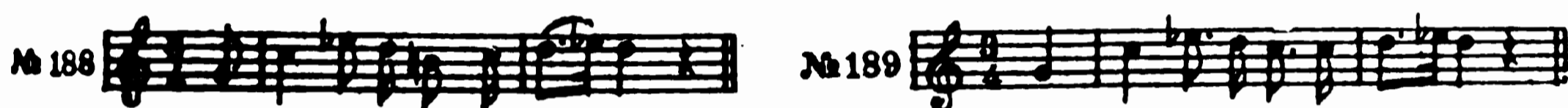




Так как мелодия разворачивается в первой сфере системы, то во втором и третьем круге она одинакова, но во втором круге мы должны представить себе 4 прасимвола в оцепенелом виде. Это и есть основа данного образования, причем праснова в 1-м круге такова (пример № 187 в конце). Здесь звуки второго круга тоже поглощаются и сливаются одинаковые звуки основы.

Следующий пример очень интересен тем, что его основа вскрывает тематическое родство с другими материалами того же произведения. Это, по всей вероятности, осталось неизвестным для самого композитора. Речь идет об ариэте Снегурочки из одноименной оперы Римского-Корсакова. Приведем ее (с переводом "С"). Она развита до пятого круга. (пример № 188).

Поэтому в четвертом круге исчезнет звук *h* (пример № 189).



В третьем круге исчезнет звук *es* (пример № 190).

Здесь тоже только первая сфера. В оцепенелом виде тема такова (пример № 191)



Мы узнаем здесь тематическую лейт-попевку Весны — матери Снегурочки, и ее тема является как бы основным — материнским образованием, послужившим предметом интонационного разражения. Легко себе представить, что в первом круге звук *d* поглощается основным звуком и все образование превращается в один протяжный звук. Вот еще пример обращения звука в цепь интонаций.

Можно, как это легко представляет себе читатель, насытить изложение примерами и их анализами. Сколь ни интересно и ни увлекательно это занятие, но из соображений места я ограничусь сказанным. Читатель имеет много материала для самостоятельной работы.

В понимании логики и истории развития мелоса, в делении звуков по возрастным градациям, в понимании циклов развития и их особенностей впервые подводится точное основание под науку о мелодике, которой до сих пор создано в истории человеческой мысли не было. Однако, все то полезное, что было добыто разрозненными наблюдениями в отношении общих форм движения, должно быть сохранено и разработано.

Вопросы обогащения недоразвитых ладовых культур становятся на теоретическую почву. Мыслящий композитор много извлечет для себя полезного из тех установок и материалов, которые приведены в настоящей главе. Должны отойти в прошлое, как детские болезни роста, те произведения, на которые потрачена подчас уйма творческой энергии, но которые стремятся к фетишизации архаики, подчас остающейся в той или иной культуре, как свидетельство о ее музыкальной бедности, выданное ей во времена порабощения и гнета. Проникая в основы своего мелоса, понимая динамику его обогащения, всякий мыслящий композитор останется подлинно народным композитором и не занимаясь только цитированием, но углубляя, развивая и переплавляя наследие своего народа. Открывающаяся возможность углубленной работы представит обширное поле для плодотворных усилий.

В конце данного раздела мы должны высказать несколько принципиальных соображений по вопросу о трансформациях пентатоники, между которыми нельзя проводить знаков равенства и которые имеют различное принципиальное значение.

Акустическая трансформация пентатоники, претерпевающей изменения при равномерной температуре, является показателем «пентатонного тупика» в развитии той или иной музыкальной культуры, показателем того, что на данном количестве квинтовых координаций музыкальное мышление застыло без перспектив качественного обогащения, что пентатоника является тем «потолком» развития ладов, из которого, по состоянию мышления музыкантов данной музыкальной культуры, нет выхода к гексахорду и к 7-звучным ладовым формациям.

Этому противостоит пентатоника развивающаяся. Мы на примере живой музыкальной практики татарской песни показали непреложность наших выводов о «гибридном» обогащении пентатоники, которое в мировом музыкальном процессе ломало границы пентатонного «звукосознания» в течение долгих столетий. Именно в виде слабеньких ростков нового, — то ли в виде проходящих (более поздний процесс), то ли в виде вспомогательных, зарегистрированных в мировом музыкальном процессе в виде «floges» и наблюденных нами в молодой татарской пентатонике, — впервые появляются эти новые элементы интонационного ладового качественного обогащения. Интонация полутона в любой гексахордовой формации, это — дело долгого развития. Поэтому и «проходящие ноты», в которых звуки полутонов приходят в соприкосновение, — появляются не сразу. Робко показывается «гибрид» и тут же молниеносно «прячется» в лоно породившего его звука. В музыкальном тексте таких напевов тщательно избегается соприкосновение звуков полутона: чаще всего напев распадается как бы на две или несколько частей, в каждой из которых можно усмотреть разные виды пентатоники. Здесь для пентатониста происходит в первое время, когда мышлением еще не завоевано 5 координаций, — своеобразная ладовая модуляция. Так ведь и многие из нас, обладая, увы, менее совершенным мышлением, чем И. Бах, ищут в его фуге (использующей 12-звучков какой-либо периодической системы) непременно несколько семизвучных тональностей, в то время как у Баха — только квазитональная акцентировка некоторых звуков 12-звучной тональности при несомненном внутреннем понимании монистичности именно данной одной только тональной системы. Сольмизация ведь должна была умереть, как только появилось комплексное понимание семизвучного лада, в котором приверженец сольмизации все же стремился искать «мутацию», т.-е. модуляцию, ибо далее понимания комплексности шести разных звуков его музыкальное мышление не могло проникнуть.

Нет какой-нибудь «исторической теории», при помощи которой можно было бы надеть «всеобщее платье» на все многообразие путей ладовой эволюции. Всестороннее понимание этих путей дает возможность понять существо любого наблюдаемого факта. Наличие только грубого интонирования в пределах данной музыкальной культуры приводит к «непознаваемости» диатонического полутона. Стихийное развитие заложенных в природе тональной системы возможностей, приводящее к появлению «неполнородных» ладов, иногда выявляет интонацию полутона и даже интонацию ув. секунды, в принципе лежащую далее интервала хроматического полутона, который все же остается и для данного уровня ладового «звукосознания» непознаваемым.

В таких ладах, как, например, венгерский: *c-d-es-fis-g-as-h-c* — 4 диатонических полутона при неполнородности лада. Здесь стихийно проявились эти полутоны в силу заложенной в музыкальных звуках способности выделять наряду с грубыми — и тонкие «гибриды». В таких случаях интонация данного в «неполнородном» ладе полутона является одной из изначальных интонаций и не завоевывается с теми трудностями, которые сопровождают шестой звук гексахорда, когда полнородность предшествующей этому полутону пентатоники делает попытки к обогащению данного универсального лада не столь уж оправданными (с точки зрения пентатониста).

Я обращал внимание на то, что некоторые из «ростков нового» появляются в результате повторного интенсифицированного интонирования, захватывающего большую амплитуду движения и вовлекающего, таким образом, в свою орбиту большее количество звуков. Это часто должно происходить в таких мелодических оборотах, которые приурочиваются к окончанию фазы музыкального движения, как бы

изживающего себя после сильного интонационного порыва. Таким образом, легко предсказать, что в ряде музыкальных культур могут типизироваться соответствующие моменты обогащения пентатоники в близкие к каденциям моменты. Это касается вспомогательных «нот». Что же касается «проходящих», то в сравнительно развитой пентатонике они также могут возникать в качестве найденной интонации особой мелодической интенсивности в каденциях или, во всяком случае, в особо подчеркнутых ритмических моментах (иктовых). Но это только один из более или менее типических моментов обогащения, связанного с развитием лада: повторяю, что моменты обогащения не заключаются обязательно в принципе выделения полутона — в практике искусства звук *h* может появиться не только в качестве тонкого гибрида от *c*, но и в более архаическом виде грубого гибрида от *a*. Поэтому в процессе «полнородного» развития от пентатоники, подчеркнем еще раз, полутон появляется как более высокая по своей природе интонация: возможно такое развитие 8-звучного мажороминора *c-d-es-e-f-g-a-b-c*, где между звуками *a* и *b* еще нет тонкого интонирования, звук *e* ясно является грубым гибридом от *d*, звук же *es* — грубым гибридом от *f*. Таким образом, полутоновых интонаций здесь нет. Старые мелодии в изобилии демонстрируют такое интонирование. Было бы показателем весьма узко механического представления о природе и процессе развития, например, находить случаи «голового» возникновения полутоновых интонаций и считать это единственным видом усложнения шкалы. Здесь была бы проявлена ограниченность двойного порядка: во-первых, сведение вопросов развития (=обогащению!) к «усложнению пентатоники», а, во-вторых, непонимание богатства путей действительного обогащения (в том числе и непонимания хотя бы тени существа произошедшего в мировом музыкальном процессе развития пентатоники к гексахорду и, далее, к диатонике).

Проявлением такого же, по-существу, непонимания процессов развития явилось бы представление об «упорядочивании» тонов пентатоники путем равномерной темперации, как одной из функций высокого развития пентатоники. Здесь, наоборот, проявляется только тупик развития, это «упорядочивание» представляет собою свидетельство о том, что дальнейшее развитие исключается.

Я показал п е н т а т о н н о е существо самой тональной с и с т е м ы. Ее разделение на пять ячеек соответствует ее состоянию в пентатонный период развития музыки, когда в ладе каждая из ячеек представлена только одним звуком. Дело только обстоятельств, связанных с нашим отношением к той или иной культуре, будем ли мы когда-либо использовать вскрытое нами существо пентатоники в ее взаимодействиях с полной тональной системой для практического обогащения народных музыкальных культур. Я не убежден в том, чтобы мы должны были бояться такого обогащения. Лучший пример тому — Э. Григ, который сохранил колорит пентатонной народной норвежской музыки в «хроматизированном» изложении.

С ясностью, которой нельзя отвергнуть, доказан особый аморфный ладовый характер пентатоники. Именно это делает возможным ее применение в неизменном виде для специальных художественных задач. Образцы такого применения, достигавшие именно намеченных целей статичности музыки и т.п., мы находим, например, в сочинениях французских импрессионистов. Не говоря в данном случае о художественной и иной природе этих устремлений, все же отметим, что лучшего способа, чем именно прямое использование пентатоники, для достижения этих целей не могло быть найдено.

Пентатоника является ладовой основой большинства народно-музыкальных культур на земном шаре (за исключением тех, ладовые прототипы которых неполнородны). Особо ценны, в целях сравнительного изучения и для понимания музыкального мышления периода пентатонного развития, памятники мировой культуры, представляющие собою образцы пентатонной музыки (конечно, — в том случае, если они достоверны).

Все эти памятники обладают и самостоятельным художественным значением; однако, мы должны учитывать ограниченность выразительных возможностей при изучении их. Но одно обстоятельство до крайней степени важно: мною вскрыто существо пентатоники как скелета организации тональной музыки вообще. Соотносительность пентатоники и развитой музыки должен теперь до конца понимать композитор. Более того, использование пентатоники в чисто художественных целях в качестве не только самодовлеющей ценности, но и в качестве «слоя» музыкального

мышления, абсолютно необходимо для практической композиции, — в особенности же в многослойной сложной фактуре симфонических произведений. Особенности пентатонной полифонии в виде параллельных квинт и кварт необычайно ярко и убедительно, например, использованы Стравинским в его «Вешних хороводах» из «Весны Священной», как ниже увидит читатель. Здесь, таким образом, не обязательно в специальных художественных целях использование только памятников пентатонной музыки в художественной литературе, но обязательно использование знания и существа пентатоники в ее связях с развитой тональной системой.

Таким образом, из познания существа пентатоники становится ясным, что проблема обогащения пентатонной музыки является, по сути дела, той же проблемой, что и «перевод» произведений музыки более высокой степени развития на пентатонный язык. Подобно тому, как пентатонист «переводит» на свой музыкальный язык мелодии массовых песен с полутонами, которые не существуют для него (примеры — в Татарии сегодняшнего дня), подобно этому восстановление этой же мелодии в ее первоначальный вид будет примером самого элементарного вида обогащения. Но таким же образом в принципе может быть обогащена до такой же — сперва диатонической — степени и любая пентатонная мелодия. Музыкальная культура получает в руки мощное оружие обогащения, ибо познать предмет означает, всегда и при всех условиях, овладеть им. Это — главный вывод практического порядка. Я не берусь предсказывать того, как в каждом отдельном случае пойдет это обогащение. Будет ли признано, в применении к той или иной культуре, правильным применять эти средства? Все зависит, полагаю, от того, в каких руках будет в каждом отдельном случае это оружие. Но если споры об этом впредь до раскрытия существа вопроса могли быть и были безусловно лишь вкусовыми и беспредметными, то отныне они получают твердую почву. Если бы мы выступили с требованием немедленно приступить к «поголовному» обогащению пентатонных культур до крайних познанных пределов, то такой лозунг мог бы на деле означать призыв ко всеобщей нивелировке национальных ладовых особенностей музыки этих культур. Но если бы мы выступили с обратным, по существу своему реакционным, требованием «сохранения чистоты» недоразвитых ладов во что бы то ни стало, пугая жупелом нивелировки культур, — это было бы еще горшей ошибкой, направленной в принципе против прогресса в области культуры. Факт тот, что прогресс получает теперь твердые основания для процесса по существу своему живительного и многообещающего. Ведь мы и ли должны закреплять, например, татарскую пентатонику на ее ладовом уровне, лишая татарский народ возможности приобщиться к красоте выразительной и обогащенной музыки через призму его «звуковоззрения», обрекая ее на невыход из аморфного, по-существу, ладового уровня. И б о ж е мы должны, отказываясь от процесса обогащения, оставить «для татар» их музыку и питать эту культуру только произведениями другого народного гения в его наиболее выразительных образцах. Такие установки, думается мне, были бы неправильны. Теоретические основы практического процесса заложены, и остальное — только дело времени: шаг за шагом в каждой пентатонной культуре местные художники могут вести процессы обогащения. И поскольку для них более, чем для какого-нибудь постороннего композитора, ясны все особенности их музыки (подчеркиваю опять, отнюдь несводимые к ладовому только языку), то такая работа может быть и будет — при любовном к ней отношении — исключительно плодотворной, ибо постепенно будет преображаться лик данной музыкальной культуры в ногу с поднимающимся культурным уровнем аудитории, причем ладовое обогащение не только не исключает, но, наоборот, предполагает сохранение национальных особенностей музыки. Весь вопрос в том, чтобы этим делом занимались подлинны художники. Никогда в истории человечества не бывало, чтобы правители отказывались от того или иного вида оружия только под тем предлогом, что оно смертоносно. Но всякий правитель знал по-своему, кому надо это оружие вручить, чтобы оно выполняло смертоносную миссию с наибольшей пользой для его государства. Таким же образом и в проблеме обогащения пентатонной музыки главный вопрос заключается на практике его применения лишь в направленности его употребления. Отказываться же от познания существа процессов только на том, мол, основании, что это «опасно», это на деле означало бы реакционнейшие тенденции такого же отказа от знания и прогресса, которым «прославилось» в истории человечества немало «деятелей», боровшихся с прогрессом человеческих знаний.

Здесь именно та сторона проблемы обогащения, в которой мы не будем давать рецептуры, но которая характеризуется нами как избирательная, и представит собою при своем объективном богатстве избираемых возможностей тот поистине неистощимый и разнообразнейший по возможностям источник, к которому может обращаться композитор в поисках, пусть на первое время и скромных, попыток обогащения мелоса: эти попытки при следовании их установленным мною возможностям будут в художественном смысле подлинными. Есть та опасность, что любой пентатонист, для которого не существуют полутоны и который даже попадающую к нему диатоническую мелодию уродует, переводя на пентатонику, снижая до своего невысокого уровня, что он, видя даже элементарный обогащающий полутон в «своей» пентатонной мелодии, будет ратовать за то, чтобы «не допускать искажений» национального мелоса. Но не надо забывать того, что вся история музыки переполнена подобными спорами и криками. Если бы музыканты, прокладывая новые пути, прислушивались бы всегда к этому голосу обскурантизма, то прогресс музыки был бы немислим, исключен, и профессиональная музыка не вышла бы до сих пор из пентатонного уровня (ведь тогда и Гвидо из Арrezzo также должен был бы отказаться от своей реформы с первым в истории полутонem). Применение концепции обогащения пентатоники, наряду с чисто интуитивными поисками в этом отношении, происходящими вследствие скрещивания пентатонных культур с повсюду окружающей их более высокой культурой, — это применение в рамках каждой отдельной культуры должно быть и будет исключительно плодотворным. Никто не захотел бы, видя татарского пентатониста, исполняющего в пентатонике «Песню о Родине» Дунаевского, итти ему «навстречу» до такой степени, чтобы, скажем, переводить на пентатонику 7-ю симфонию Шостаковича и исполнять ее в этом виде (а теперь это вполне возможно!). Надо не снижать искусство до этого уровня требований, а поднимать этого же самого пентатониста как пропагандой произведений высокого уровня, так и переделывая его звуковоззрение, приводя его к более высокому уровню.

Утверждаю, что равно ошибочным было бы, с одной стороны, стремление навязать той или иной пентатонной муз. культуре путь развития через теоретическое исследование, не учитывая запросов практики, — как, с другой стороны, попытки отбросить и опорочить теоретическое исследование заявлениями, что оно в такой сложной культуре, как пентатоника, бесперспективно, а, мол, только в творческих поисках художников вне теоретической работы будут найдены те или иные решения, отброшено ненужное и ассимилировано подлинное. Последняя точка зрения всем острием своим была бы направлена в сердце развития наших знаний, она могла бы диктоваться только стремлением к утверждению тезиса о „непознаваемости искусства“, стремлением опорочить в принципе работу теоретической мысли в области недоразвитых музыкальных культур, в чем бы эта работа ни заключалась, и сделать ее невозможной в самых истоках. Подлинный путь лежит в сочетании теоретической и практической работы, в их углублении и во взаимобмене. Мы всячески должны повышать наши знания, углублять познание предмета и наряду с тем вести напряженные творческие поиски органического обогащения и развития в процессе художественной работы композиторов, чутко учитывающих запросы, предъявляемые к искусству, никогда не упускающих из поля зрения исконных особенностей своей национальной музыкальной культуры.

Качественное интонационное обогащение связано с количественным. Сущность того и другого, подчеркиваю, неодинакова. Обогащение пентатонной мелодии может, будет и должно сопровождаться не только введением в лоно ячейки (представленной в пентатонике одним звуком) других звуков той же тональной ячейки. Здесь еще будут вводиться в дело приемы количественного обогащения, как не имеющие принципиального музыкального значения (такова мелизматика разнообразных видов), так и имеющие принципиальное значение более широкое продвижение музыкального материала, т.е. введение новых интонаций, фрагментов и т. п. Тем более важно исчерпывающее проведение границ между обоими видами обогащения и познание их природы. Одно остается при всех условиях уже незыблемым, это представление об о б е д н е н и и о й основе любого отрывка, любого целого музыкального произведения, ибо всякий звук тональной системы может быть заменен тем его представителем, который наличествует в данной пентатонике. Тем не менее, изучение всех способов «перевода», осуществляемых на практике татарскими, например, пентатонистами, несомненно

обогатит нас некоторыми наблюдениями ценного свойства по линии количественного обеднения фактуры (качественное же, в основном, будет таким, как оно здесь установлено, ибо такова природа вещей).

Обращаясь к практике вопроса в нашей действительности, должен отметить, что тот анализ динамических связей и отношений, который проделан в области пентатоники, наряду с ее типизацией, доселе не существовавшей, является ответом на целый ряд вопросов, которые с особенной силой должны тревожить современное музыкальное мышление. Надо со всей определенностью подчеркнуть: пентатоника исторически есть стадия в развитии искусства, но пентатоника также есть и определенная ценность в руках современного художника, ее систематизация и функциональное понимание только делают это средство и случаи его применения более осмысленными. В зависимости от поставленных задач и как основа всякой мелодии, всякого мелоса (в диатонике ведь это 5 звуков из семи!) пентатоника будет играть во всех циклах развития свою основную роль как стержень, основа, дух и оправдание мелоса: ведь не напрасно наука говорит о пентатонной основе индийского мелоса с его 22 «шрути» в октаве. Таким образом, при всех условиях элементы пентатоники представят собою мощные рычаги выразительности, той выразительности, которая немислима вне звуков пентатоники. Не забудем, что, хотя гибриды и являются носителями выразительности, но интонации из одних гибридов невнятные и невыразительные, ненапряженные звуки демонстрируют в сочетании с гибридами не только просто генетические связи, но создают те моменты динамического контрастирования, без которых мелос не может быть осмысленным. Нелепо было бы говорить о том, что мы ратуем за некое историческое абстрагирование, за «изживание» пентатоники, как только стадии музыкального мышления, и на этом основании ставим «под сомнение» ее самостоятельное выразительно-смысловое значение. Но понимание пентатоники в ее связях с полнозвучной тональной системой, не только как стадии в развитии (постановка вопроса историческая), но и как необходимого слоя музыкального мышления — ибо, подчеркиваю, в с я с и с т е м а, в с я м у з ы к а в основе своей пентатонна, эта сторона познания динамических, выразительных, функциональных, эстетических сторон пентатоники исчерпана нашей работой, и все это ныне есть предмет осмысленного распоряжения современного музыкального мышления впервые в истории музыкальной культуры. Отсюда вытекают и задачи и методика изучения не только связей пентатоники с профессиональной музыкой, но и обратная проблема связи профессиональной музыки с пентатоникой, которая отныне может и будет изучаться в современной музыке в ее становлении и развитии, в прямом использовании, что может привести нас к ряду дополнительных ценных выводов на основе изучения этой стороны в профессиональном творчестве, без того, однако, чтобы поколебать точность и существо наших выводов, а только еще более их укрепить.

Таким образом, важно еще и следующее: поскольку музыкальная система пентатонна, то в силе и обратное положение, которое можно формулировать так: каждая пентатонная мелодия в принципе может быть изложена средствами всей системы, не переставая быть сама собой в своей основе, но теряя пентатонную «внешность», углубляя и обогащая и свой наряд, и свою выразительность, и свой смысл. Пентатоника и на земном шаре и в нашей стране, это — еще музыкальный язык миллионов. Беря хотя бы мировой музыкальный процесс, стадии и ступени развития которого нами установлены с ясностью, надо предсказать, что музыкальные культуры отдельных народов, по мере их втягивания в общее русло движения мирового музыкального искусства, будут развиваться, и не «как-то», а по тем путям, существо которых познано для мировой музыкальной культуры и которые не могут быть иными для отдельной музыкальной культуры. Нельзя предсказать сроков для той или иной музыкальной культуры в достижении ею ладовых высот музыкального выражения; так же, как и в мировой культуре, пентатонная основа всегда будет сохраняться в обогащенной и развившейся музыке: вопрос же о том или ином «наряде» пентатоники, пристрастие к «обнаженной» или «завуалированной», или же к «растворенной» в богатствах музыкального языка пентатонике — это вопрос стиля, где нельзя устанавливать никаких иных законов, кроме тех законов высшей целесообразности, которые диктуются развитию искусства его социальными задачами, требованиями масс, к нему предъявляемыми, короче говоря: конкретными историческими условиями и художественными требованиями эпохи. Поэтому ни сроков, ни методов внедрения обогащения

нельзя предсказать в отношении каждой отдельной музыкальной культуры. Здесь еще будет много плодотворных споров, много борьбы с обскурантизмом ярых приверженцев «голой» пентатоники, музыкальный уровень которых таков, что они считают свой стиль как бы единственным и заранее данным для всей музыкальной культуры в орбите их действия, не учитывая того, что этот стиль выработан в свою историческую эпоху, что он не может не развиваться. Тенденции фетишизации сугубо пентатонного стиля, как якобы единственного соответствующего национальному характеру музыки, могут, в конечном счете, привести лишь к тому, что музыка, слагаемая в пентатонике и не развивающаяся, превращаясь в фетиш в деятельности музыкантов, окостеневая, мало-по-малу перестанет удовлетворять требованиям национальной аудитории, приобщающейся к достижениям других музыкальных культур, в том числе, в особенности, великой русской музыкальной культуры. Ее влияние на все виды национального искусства брагских народов неоспоримо и плодотворно, и линии скрещивания культур сами по себе также будут толкать это развитие вперед.

Итак, не забудем, что пентатоника, как таковая, весьма небогата и в мелодическом и, в особенности, в гармоническом отношении. Два замечания, под конец. Первое. Как гармонический «слой» при распластовании музыкальной ткани (см. ниже рассмотрение «Вешних хороводов» из «Весны священной» Стравинского, гл. 39), пентатоника и близкие к ней ладовые формации представляют собой вечно живой и некогда не тускнеющий источник вполне органичных и, в известном смысле слова, самодовлеющих средств выражения, ибо, как мы устанавливаем в настоящей работе, «слои» музыкального мышления соответствуют его истории. Отмечу, например, что для Сергея Прокофьева в ряде его сочинений характерно сочетание слоев почти архаизированной ткани с ультрасовременными «хроматическими» «альтерированными» гармониями. То же и у Стравинского. Таким образом, ни при каком развитии музыкального мышления пентатоника не потеряет своей роли. Второе. Сам по себе бедный и не таящий в себе особых потенций гармонический язык пентатоники до конца нами осознан. Были бы ошибочны апелляции к нераскрытым гармоническим возможностям, которые будто таит в себе пентатоника. На деле, объективно такие заявления могли бы отражать только стремление задержать развитие гармонического языка той или иной культуры в «пентатонном тупике» с его высшей в принципе гармонической мудростью в виде несложного аккорда из 4 чистых кварт и двумя слабенькими трезвучиями.

Потратив некоторый труд для вскрытия сущности процессов обогащения и места пентатоники в музыкальном языке, мы полагаем, что свою положительную роль эта концепция сыграет в процессах обогащения ладового языка национальных культур. Мы совершенно отчетливо знаем, какую громадную роль играла, играет и будет играть пентатоника в музыкальном и, в том числе, в современном мышлении. Мы также знаем, что только после произведенной систематизации и вскрытия динамической сущности пентатоники как с точки зрения современной ее возникновения, так и с точки зрения современного музыканта — что только после этого возможно подлинное историческое изучение пентатоники, дальнейшая теоретическая постановка отдельных проблем и их разработка, а также изучение ее применения и практическое ее наиболее осмысленное использование в музыкальной композиции.

Вопрос пентатоники, таким образом, — один из основных вопросов современного музыкального мышления, ибо пентатоника, это — первый универсальный его «слой». Вот почему мы уделили ей пристальное внимание во «Введении в современное музыкальное мышление».

---

## ГАРМОНИЯ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ

В науке о гармонии до последнего времени принят принцип терцового строения гармоний. Изучаются только созвучия терцового строения (так называемые аккорды), все прочие созвучия, как «случайные сочетания», не изучаются.

Современным музыкальным мышлением рамки терцовости раздвинуты. Поскольку эстетические (выразительные) возможности гармоний этого рода строго ограничены, постольку мысль — точнее интуиция — обратилась к другим гармоническим комплексам. Сущность гармоний заключается не в «конструкции» аккордов и их соединений, а в с к р ы т о й гармонии. В подоплеке художниками и руководили поиски гармонического динамизма. Однако, для различения гармоний не было предложено до сих пор никакого иного принципа, кроме конструктивного; таким образом, все попытки систематизировать соответствующие поиски сводились к стремлению обосновывать и классифицировать «новые» гармонии по чисто конструктивным признакам, сводя их то к квартовым, то к секундным, то к септимовым сочетаниям. Обреченность таких попыток совершенно ясна, ибо они апеллировали только к «глазному» способу опосредствования гармонических явлений. В то же время, как мы видели, уже трезвучия не терцового строения («ложные») обладают более динамическими скрытыми гармониями, нежели терцовые. Таким образом, классификация гармоний по конструктивному признаку имеет свои основания, однако с учетом их скрытой гармонии, которая является решающей и поиски которой лежат в подоплеке прогресса гармонического мышления.

Терцовые сочетания были приняты, в сущности, благодаря их определенной н о р м а т и в н о й гармонической весомости, а, кроме того, при профессиональном обучении. Являясь нормами определенного стиля, они представили собою некий избирательный минимум для овладения основами техники композиции. От главной н о р м ы системы тонических трезвучий мажора и минора, а в связи с этим от других трезвучий, — наука о гармонии никуда не могла отойти. Усложнением этой науки явилось учение лишь о более сложных терцовых сочетаниях.

В практическую композицию постепенно стали внедряться гармонии не терцового склада. Однако, такие нововведения могли бы оказаться жизненными (и окажутся жизненными) лишь в том случае, если их генезис коренится в исторически-логическом обогащении средств музыкального выражения, если эти новые средства, сколь бы они ни казались новыми и необычайными, — преемственно связаны с предшествующими, если они целиком вытекают из всего предшествующего развития средств музыкального выражения. Всякие иные попытки могли бы оказаться только мертворожденными, что мы и видим в приложении к практической композиции «конструктивистских» приемов организации гармонической фактуры только на основе предвзятой чисто головной классификации гармонических явлений.

Эмпирическая наука о гармонии, концентрированная в основном в недрах консерваторий, являлась, по существу, не чем иным, как чисто педагогически-технологической дисциплиной. Путь ее развития ознаменован большим количеством попыток осмысления ее основ, систематизации эмпирии. Научно-музыкальная мысль стремилась подвести научное основание под наблюдаемые явления, однако успешных попыток нам отметить не удалось бы. Ни одна из этих попыток почти не обошлась без теорий натурального звукоряда, что в корне обесценивало всякую научность фундамента данных теорий. Ненаучность теорий, избравших любое иное произвольное основание (тяготения, «заполнение» и т. д.), исчерпывающе вскрыта нашими работами. Придавая громадное значение тому пути, который проделала на-

ука о гармонии в лице традиционной школы, накопившей много ценных наблюдений (хотя бы и под видом догм), придавая столь же большое значение выработанным в практике композиции гармоническим стилям, внешним выражением которых стремилась стать наука о гармонии, — в настоящей главе мы проследим вопросы гармониеобразования от ступени развития системы к ступени, доведя рассмотрение до современности. Перед музыкантом раскидывается громадное море гармонических средств, и он никогда не знает, насколько то или иное сочетание в данной тональности пригодно для данной цели выражения. Он часто совершенно не представляет себе тональных возможностей новейших гармонических сочетаний, — например, увеличенных гармоний, — наивно представляя себе, что они рождаются «на собственной основе»; он не в состоянии разобратся в природе данных ему школой средств, ибо они все представляются ему лежащими как бы на плоскости современности. Отсюда непонимание им тональной природы многих образцов старой музыки, возникновение представлений о якобы отсутствии тонального чувства в произведениях контрапунктистов XV—XVI века. Отсюда — неумение разобратся в генетической природе всех этих средств и подчас архаизация и анахронизация гармонической фактуры, стилевое безвкусие и т. п. беды, как, например, досадное гармоническое многоязычие в пределах одного произведения, смещение квартово-квинтовых гармоний архаического стиля с уменьшенными септаккордами, оскорбляющее минимальный музыкальный вкус, отсюда целотонщина наряду с «благополучными» гармоническими соединениями типа последования IV, V и I ступеней и т. д. И отсюда же — полное непонимание всего того гармонического многообразия, которое современное развитие музыкального мышления может предоставить в распоряжение мыслящего художника.

Рассмотрим в порядке развития системы образование гармоний. Начиная от первых кругов развития, где гармоний, как таковых, еще не образовывалось, через третий круг с его чисто квартовыми и начатками терцовых гармоний и т. д. — мы подойдем к гармоническим стилям современности, вскрывая их генезис в недрах прошлых этапов развития гармонии. Ясно, что мы при этом не можем миновать терцовых гармоний, которые являются органически присущими системе в четвертом и, в особенности, в пятом круге развития, — да и в шестом, где, однако, в связи с универсализацией системы немедленно возникают ростки новых гармонических стилей, которые проходят впоследствии бурный путь развития. В данном рассмотрении мы так же, как и в других главах настоящей работы, четко, но в известной мере условно, разделяем процесс по ступеням, т.-е. по кругам развития, дабы дать вполне четкую картину смены гармонических явлений. Если читатель даст себе труд проследить постепенное становление гармонических образований, то он в старинных сочинениях, идя от глубокой древности к нашему времени, в лучших образцах найдет именно нарисованную в очищенном виде картину смены явлений, четко различая, именно с настоящего момента, возникновение гармоний от круга к кругу — и точности предугаваемых мною типов. Пусть ранее робко, под видом контрапунктических плетений, как «продукты голосоведения», эти гармонии вступают в строй средств выражения. Многие из них до нас просто не дошли, как квартово-секундные гармонии, но они имеют своих «двойников» в народных музыкальных культурах; многие были вытеснены, отживая под натиском новых формаций. Тем более они оказались непонятными для современного уха и тем более важно восстановить эти, в сущности совсем утраченные звенья мирового гармонического процесса. Постепенность возникновения гармонических средств в масштабе мирового процесса совершенно категорически детерминирована логикой развития тональной системы и с такой же неуклонной категоричностью вскрывается предстоящим изложением. Рассмотрение ведем по кругам, минуя другие стороны процесса, вынесенные нами в особые главы.

Оговариваюсь, что я рассматриваю возможности каждого круга развития в их предельно развитом состоянии. Здесь приходится вспомнить об асинхронности развития мелодической и гармонической стороны каждой ступени. Так, например, трезвучия третьего круга, о которых будет идти речь, не проявляются еще в столь самостоятельном виде в то время, когда мелодическое развитие уже направляется к пятому кругу. Я рассматриваю их, однако, в их с т а в ш е м состоянии уже в пределах данного круга развития. Далее рассмотрим все аккордовые средства.

В п е р в о м и в т о р о м к р у г е большого количества созвучий не образуется. В первом круге — только интервалы, образованные из тонической и доми-

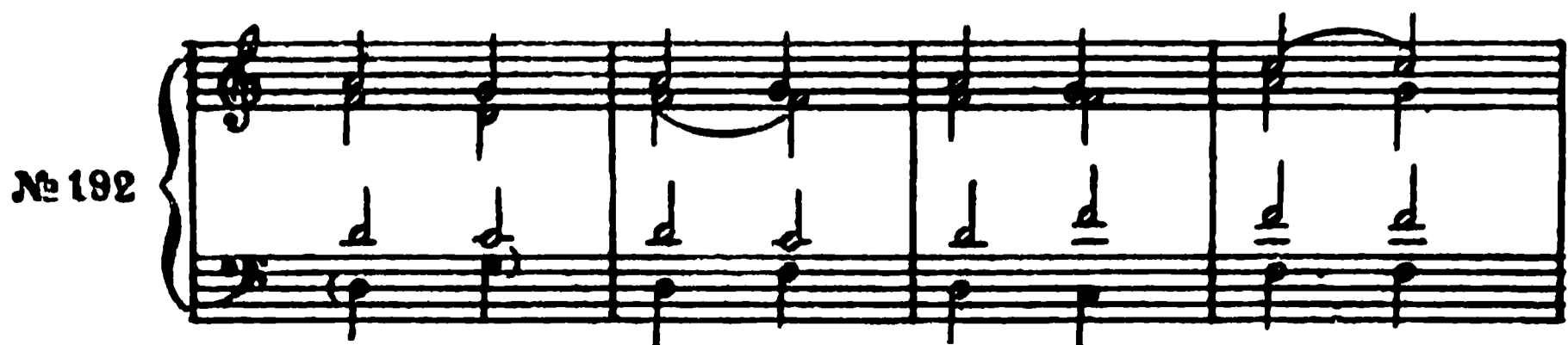
пантовой октавы, а также квинты, кварты и эти же интервалы через октаву. Во втором круге — добавляются интервал малой терции  $d-f$  (все рассмотрение и здесь ведется в пределах системы «С»), трихорды  $c-d-g$  и  $c-f-g$ , — последний является, по сведениям, например, проф. Д. Аракишвили, основным тоническим трихордом грузинской народной песни.

### Третий круг развития.

Здесь образуются четыре трезвучия и три септаккорда. Это — наиболее старые аккорды тональной музыки в о о б щ е. Особую роль играют в современной тональности два трезвучия: большое  $f-a-c$  и малое  $d-f-a$ . Первое из них — субдоминантовое IV ст., а второе играет роль субдоминанты II ст. Вот откуда происходит т. называемая «плагальность» старинных хотя бы русских напевов, их «тяготение» к гармонизации при помощи трезвучия четвертой ступени. Это детерминировано ясно вскрываемой иерархией гармонических средств: иных гармоний тональная система на данной ступени развития не предоставляет. Отсюда наиболее старым септаккордом современной тональности является именно субдоминантовый септаккорд «мажора»:  $d-f-a-c$ . Отсюда также является более или менее понятным предвращение одним из этих трезвучий, в особенности IV ст., всякой в с о б с т в е н н о м с м ы с л е с л о в а основной каденции в системе, состоящей из последования доминанты и тоники. Трезвучие  $f-a-c$ , по его скрытой гармонии, абсолютно нейтрально, имея нижесредний коэффициент гармонической весомости  $= 3$ . Вообще, этот круг развития, с нашей точки зрения, еще не дает — и не может дать — больших показателей скрытой гармонии. Вот почему его средства, применяемые в сильных дозах при гармонизации, архаизируют изложение. Скрытая гармония трезвучия второй ступени вскрывает его мажорность, в сумме она равна  $ap_2 + 3\alpha$ . Таким образом, оно должно было прежде всего войти в музыку с удвоенным  $f$  (единственный бетный звук трезвучия) — и в виде именно секстаккорда.

Кроме того, здесь образуется два трезвучия, не играющие роли в современной «тональности» по причине наличия архаического вводного тона. Это — малое трезвучие  $g-b-d$  и большое  $b-d-f$ . Первое из них абсолютно гармонично, имея показатель весомости скрытой гармонии, равный трем. Второе по существу минорно, имея формулу скрытой гармонии  $ap_2 + 3\beta$ . Каждое из них ложится в основу двух последних септаккордов системы:  $g-b-d-f$  и  $b-d-f-a$ . Первый из них не играл вообще заметной роли. Второй же очень важен, являясь, как я уже говорил, предельным сгустком динамизма в данном круге развития, имея огромный показатель скрытой гармонии, равный п я т и. Этот абсолютно гармоничный аккорд играет в музыке данного и ближайшего круга развития деятельную роль, как в некотором роде предшественник вводного уменьшенного септаккорда. Именно роль архаического вводного септаккорда он и должен играть в музыке, не идущей по своему «звуквоззрению» далее четырех кругов развития, что я показал в примере №182 на стр. 227 (из симфонии Мегвинет-Ухуцеси).

До завоевания мышлением терцовых комплексов в данном круге в историческом плане должны были существовать еще и чисто квартовые гармонии, которые читатель может найти в главе о гармоническом языке пентатоники. Надо отметить особо, что еще нет трезвучий тонических мажорного и минорного. Таким образом, если захотеть восстанавливать архаический стиль, следов которого не осталось к нашему времени, но которой должен был существовать в древней полифонии, то надо соединять или квартовые гармонии друг с другом либо, переходя к менее архаическому стилю, — соединять проявившиеся трезвучия, о которых только что шла речь, с тоническим трихордом  $c-f-g$ . При этом получают соединения такого типа (см. пример № 192). Должен особо отметить, что доминантовое «трезвучие» здесь приобретает форму  $g-c-d$ ; таким образом, для того, чтобы тоника резко отличалась в таком



трихордном виде от доминанты, избирается именно ее вид как  $c-f-g$ , а не второй вид  $c-d-g$ , целиком совпадающий по звуковому составу с доминантовым трихордом. Отсюда — и избрание именно первого вида тонического трихорда в грузинской полифонии. Уверен, что соединения в большой массе квартово-секундных гармоний данного круга развития (типа  $c-f-g$ ,  $f-g-c$ ,  $g-d-c$  и т. д.) с такими же гармониями, а также «микст-соединения», состоящие из этих гармоний и четырех трезвучий (не говоря уж о более простых двузвучных соединениях, состоящих из октавы с секундой, например,  $c-b-c_1$  и т. п.) — такие соединения дадут много аналогов гармонических сочетаний, характерных для грузинской полифонии, например, а также — для всякой музыки соответствующего уровня использования гармонических средств.

#### Ч е т в е р т ы й к р у г р а з в и т и я.

Добавление двух звуков в этом круге —  $e$  и  $es$  — с их сверхсредним динамизмом чрезвычайно обогащает гармонический язык. Здесь образуется 2 новых больших трезвучия, 2 новых малых трезвучия. Кроме того, образуется два уменьшенных трезвучия. Если в третьем круге образовалось 2 малых и 1 большой септаккорд, то здесь добавляется еще 2 малых, 2 больших септаккорда и образуется еще 4 септаккорда двух типов: один, это — аккорды, состоящие из 2 малых терций и одной большой («конструкции» минорного субдоминантсептаккорда) и из большой терции и двух малых (типа современного доминантсептаккорда).

Рассмотрим последовательно все это новое богатство данной ступени развития.

1) Тоническое мажорное трезвучие:  $c-e-g$ ; в этом круге еще нет доминантового большого трезвучия, а есть только малое, образовавшееся в третьем круге. Как нам известно, тут еще образуются только миксолидийский и дорийский лады. Тоническое трезвучие с его терцией еще не превращается в норму системы, ибо неизвестны еще те высшие напряжения, в соотносительности с которыми напряжение  $4_2$  станет средним напряжением системы. Следовательно, обычным для этого трезвучия на данной ступени развития будет его соединение с обоими субдоминантовыми, с малым доминантовым. Также станет обычным «разрешение» упомянутого архаического вводного септаккорда в оба тонические трезвучия; все эти решающие гармонические соединения будут характерны для многих сочинений профессиональной грузинской музыки, приближающейся по стилю к народной. Мы в изобилии встретим здесь каденции, характерные для гармонизации в миксолидийском и дорийском ладах.

2) Минорное тоническое трезвучие:  $c-es-g$  — также еще не норма системы. Это, собственно говоря, не что иное, как тоническое трезвучие дорийского лада. Излюбленные в данном круге развития соединения малых трезвучий V-I ступеней для современного слуха звучат особо архаично.

3) Большое трезвучие  $es-g-b$  имеет яркую минорную окраску  $a_{r_1} + 6\beta$ . В современной гармонии считается трезвучием третьей ступени натурального минора; но, как мы видим, оно появляется значительно ранее этого лада. Роли в современной тональности не играет, как и все аккорды с архаическим вводным тоном.

4) Малое трезвучие 6-й ст.:  $a-c-e$ . Это трезвучие, имея корни в миксолидийском ладе, играет деятельную роль и в современной тональности, являясь в ней — «тоникой параллельного минора». Оно по колориту ярко мажорно:  $a_{r_1} + 6a$ . В современной тональности — основа так называемой прерванной каденции. Удваивается при этом наиболее старый звук  $1\beta$ , т.-е. звук терции трезвучия. Соединения с трезвучиями на терцию вверх и вниз от него не выходят за рамки гармонического стиля данной ступени развития, т.-е. достаточно архаичны и аморфны.

5) 6) Уменьшенные трезвучия  $a-c-es$  и  $e-g-b$  — наиболее архаическая форма этих трезвучий, совершенно не упоминаемая обычно в современных учебниках гармонии. Они ныне познаются только как составные части двух ум. септаккордов, возникающих в несравненно более поздний период. Их можно встретить лишь очень редко, ибо ко времени гармонического созревания 4-го круга уже достаточно ладово-мелодически развит пятый круг, предлагающий новые гармонии, более соответствующие данному уровню музыкального мышления. Однако, понимать генетические связи этих двух трезвучий мы обязаны.

7) Малый септаккорд  $c-es-g-b$  не играет роли в современной тональности, будучи архаизирован. Поскольку он появился, как и многие другие аккорды этого типа, в старой полифонии и ко времени кристаллизации гомофонического стиля начал от-

мирать, то он и остался в представлениях современных теоретиков как «продукт голосоведения». Другой малый септаккорд:

8) *a-c-e-g* остался в современной тональности в качестве одного из «побочных» септаккордов мажора. Очень органичны в пределах данного круга его соединения с трезвучиями IV и II ступеней, а также с септаккордом II ст.

9) Большой септаккорд *es-g-b-d* архаизирован.

10) Другой большой септаккорд *f-a-c-e* остался в современной тональности в качестве побочного септаккорда 4-й ступени мажора. Далее — новые типы септаккордов:

11) 12) Септаккорды типа доминантаккорда: *f-a-c-es* и *c-e-g-b*. Как раз эти два септаккорда постоянно применяются (и должны применяться) при гармонизации негритянского джаза. Вся литература, посвященная джазу, полна недоуменных рассуждений по поводу того, что доминантаккорды тональностей *F-dur* и *B-dur* никак «не хотят» разрешаться так, как им установлено от природы — в тоники названных тональностей, а упрямо разрешаются в *C*, составляя будто бы характерные обороты, присущие только негритянскому джазу. Однако обороты типа, приводимого нами в примере № 193, характерны именно для данного уровня развития системы.



13) 14) Два септаккорда типа «вводного септаккорда»: *a-c-es* и *e-g-b-d*. Они также архаизировались, ибо не входят в состав позже принятых последований мажора и минора.

То, что ныне называется гармонической ясностью и определенностью, не может на данной ступени развития музыкального мышления внедриться в гармонический язык. Терция тонического трезвучия еще не является нормой стиля, поэтому гармонии появляются в контрапунктической ткани, где их теперь легко распознать, точно устанавливая строго тональную природу каждого скрупула музыкальной ткани в дошедших до нас лучших музыкальных произведениях той поры. Ясно из предыдущих глав, что этой ясности и определенности еще не будет и в пятом круге, как таковом, — до тех пор, пока терция не превратится в норму под влиянием взаимодействия всех элементов системы. Однако, мы рассматриваем гармонии этого круга в их максимально определившемся состоянии.

#### П я т ы й к р у г р а з в и т и я.

Здесь уже возникает современная тональность в ее познанных границах, однако она современными теоретиками мыслится вне какой бы то ни было преемственности с предыдущими этапами развития, а также в несвязанности этих средств с появляющимися в последующем. Из аккордов, появившихся ранее, остаются в поле зрения только те, которые «падают» всеми своими «точками» в лоно диатонической мажорной гаммы. Они мыслятся при этом возникающими в одной исторической плоскости с более новыми гармониями 5-го круга. Позже возникшие гармонические средства, до понимания коих музыкальное мышление доходит на шестой ступени своего развития, мыслятся в качестве неких экстравагантных средств, в основном выходящих за рамки тональности и применяемых в целях внезапной модуляции (таковы, например, «аккорды с ув. секстой»).

Главнейшими аккордами 5-го круга признаются в традиционных учениях: доминантовое трезвучие, малое субдоминантовое трезвучие, субдоминантсептаккорд минора, доминантсептаккорд, ум. септаккорд 7-й ступени гарм. минора, вводный септаккорд мажора, — как видим здесь перед нами вся основная масса аккордов, без применения которых исчезает для современного музыканта всякое понятие тональности.

Рассмотрим систематически 8 новых трезвучий и 13 септаккордов 5-го круга.

А) Т р е з в у ч и я. Следует предпослать разбору замечание, что здесь все трезвучия в той или иной мере играют деятельную роль в современном учении о гар-

монии. Это замечание не касается двух новых по конструкции увеличенных трезвучий, которые образуются на 6 н. и 3 н. ступенях. Они заменены в современных учениях о гармонии позже возникшими ув. трезвучиями на 1 и 5 ступенях.

1) Наиболее важно здесь большое трезвучие 5 ст.  $g-h-d$ . Оно чрезвычайно ярко по своей мажорности (динамическая характеристика  $=8x$ ). Его роль особо деятельна в связи с тем, что оно построено на доминанте системы, оно делается главным, наряду с тоническим, в гармонии на ряд столетий. Вся наука о гармонии вертится в течение долгих десятилетий вокруг этого трезвучия. Его, по существу ретроспективные, соединения с субдоминантовыми трезвучиями и септаккордом мажора, с тоническими трезвучиями, а равно и с минорными субдоминантовыми гармониями, синхронно с этим трезвучием возникающими, — это основа основ школьной науки о гармонии. (Таковую же роль наряду с ним играет и доминантовый септаккорд).

2) Большое трезвучие  $as-c-es$  (дин. хар.  $=10\beta$ ). Играет достаточно большую роль как трезвучие 6 ст. двух видов известных теории минорных ладов — гармонического и натурального. Особо заметна его роль в прерванных каденциях. По требованиям традиции, в соответствии с природой вещей должен удваиваться звук терции.

3) Малое трезвучие  $e-g-h$  (дин. хар.  $=10x$ ). Оно излишне мажорно по скрытой гармонии. Роль его не особо деятельна. Изучается современной традиционной школой.

4) Малое трезвучие  $f-as-c$  (дин. хар.  $=8\beta$ ). Его роль в миноре очень деятельна в качестве субдоминантового трезвучия. В мажоре с конца XIX века введено в западно-европейскую науку Гевартом, в русскую — Римским-Корсаковым в качестве минорной субдоминанты гармонического мажора.

5) Уменьшенное трезвучие  $h-d-f$  (дин. хар.  $=ar_2 + 5x$ ). Играет деятельную роль в мажоре и гармоническом миноре в качестве трезвучия «вводного» типа. Употребляется, главным образом, в виде сектаккорда, ибо употреблению звука  $h$  в басу мешает его яркая динамичность. Правила об удвоениях тонов направлены на недопущение удвоения звука  $h$  в принципе.

6) Ум. трезвучие  $d-f-as$  (дин. хар.  $=ar_2 + 5\beta$ ). Изучается школьной теорией, как трезвучие 2 ст. минора. Хотя в представлениях педагогов действуют аналогии мажора, однако допускается к употреблению в основном виде (и правильно!); против удвоения звука  $d$  теория не возражает.

7) 8) Ув. трезвучия  $as-c-e$  (дин. хар.  $=ar_4 + 2\beta$ ) и  $es-g-h$  (дин. хар.  $=ar_4 + 2x$ ). Ув. квинта в основе этих аккордов не созрела еще в качестве гармонического интервала в момент рождения данной ступени развития. К тому времени, когда она стала употребляема, возникли уже так называемые альтерации (т-е. наложения), и, вместо этих двух трезвучий, как я уже сказал, вошли в обиход их энгармонические заместители с диезами. Это тем более любопытно, что первый аккорд уже может быть построен в гарм. мажоре, а второй — в гарм. миноре. О последнем обстоятельстве упоминает школьная теория, не придавая ему однако никакого значения. Энгармонические заместители понятнее современному музыканту, ибо они строятся на тонике и доминанте системы.

**Б. С е п т а к к о р д ы.** Количество септаккордов здесь (13) превосходит количество их на предыдущих ступенях развития (11). Здесь уже появляются все возможные в системе виды септаккордов, состоящие из больших и малых терций. Всего таких видов — 7, три из них появляются впервые, из них особо важен ум. септаккорд. Рассмотрим их систематически, начиная с новых форм.

1) Уменьшенный септаккорд  $h-d-f-as$  (дин. хар.  $=ar_7$ ). Наиболее насыщенный из абсолютно гармонических комплексов данного уровня развития системы, что обусловило его громаднейшую роль в музыке, начиная со времени его возникновения. Ныне эта гармоническая форма уже отжила свой век и воспринимается в фактуре современных произведений как несомненный анахронизм, — настолько исчерпывающе он разработан в предшествующей литературе. О его подлинной природе см. в специальном разделе настоящей главы. В свое время этот аккорд, как вновь найденное гармоническое средство, необычайно крепко владел умами композиторов. Апогей его славы — в сочинениях Бетховена.

2) Аккорд из малой и 2 б. терций  $f-as-c-e$  (дин. хар.  $=ar_4 + 4\beta$ ). Школьной теории неизвестен.

3) Такой же аккорд *c-es-g-h* (дин. хар.  $= a\varphi_5 + 1a$ ). Известен теории на первой ступени гарм. минора. Ему не придается, однако, большего значения, нежели «задержанию тонического трезвучия».

4) Аккорд из 2 больших и малой терции. Один из них *es-g-h-d* (дин. хар.  $= a\varphi_4 + 4a$ ). В теории известен как септаккорд третьей ступени минора, специально не изучается. Однако в музыке романтиков, в частности у Листа, играет очень деятельную роль. Громадно его «тонизирующее» значение в модуляционных соединениях, где два звука верхней терции понимаются как задержания, центростремительно разрешающиеся в звук тоники новой тональности. В «Основах гармонического языка» я уделил ему большое внимание.

5) Такой же аккорд *as-c-e-g* (дин. хар  $= a\varphi_5 + 1\beta$ ). Он не «вмещается» в рамки обычного мажора и поэтому теорией не изучается. Однако, надо особо остановиться на упоминавшемся «Руководстве» Чайковского, где достижения классической науки о гармонии дошли до своего высшего выражения. Именно последние 2 аккорда допускает к употреблению Чайковский. Он говорит: «Септаккорды с большой септимой и увеличенной квинтой встречаются на первой и четвертой ступени в мажоре и на шестой в миноре. Из них только первый появляется довольно часто. Приготавливается он трезвучиями на тонике (большой частью), также трезвучиями на третьей и пятой ступени... и т. д.» (стр. 115). К этому следует примечание: «Септаккорд с ув. квинтой на третьей ступени минора уже известен» (стр. 116). Чайковский говорит здесь именно о 2 данных аккордах. Когда речь идет об аккордах минора — это совершенно ясно, ибо они совпадают по звуковому составу с двумя последними по моей классификации аккордами. Те же аккорды, которые он дает в мажоре: *c-e-gis-h* и *f-a-cis-e* — несут свое происхождение из параллельного минора, ибо такие аккорды на 3 ст. и на 6 ст. *a-moll* и будут иметь звуковой состав тот же самый: *c-e-gis-h* и *f-a-cis-e*. Таким образом, ясно, что ко времени Чайковского музыкальным мышлением был завоеван в отношении аккордов данной формации только пятый круг системы. Сам Чайковский не знал еще всех эволюционных тональных связей и откуда не проник. Здесь мы имеем лишь результат глубоких эмпирических наблюдений, но по н а у ч н о с т и — гениальный. Традиционная наука не вышла еще за пределы пятого круга, ибо ей такие аккорды в шестом круге на 2 н. и 3 н. ст. еще никак не известны. А если даже считать аккорды в мажоре просто «продуктом альтерации» (по существу же результатом интонационного мажорного развития основы тональной системы), то здесь имеется несомненный п р о в а л, обнаруживающийся в незнании необходимой ступени развития этих формаций в шестом круге.

6) Малый септаккорд *e-g-h-d* (дин. хар.  $= 12a$ ). Этот аккорд еще более мажорен, чем трезвучие на 3 ст. Теория его отдельно не изучает, считая его простым «побочным» аккордом мажора, недостаточно «функционально» определенным.

7) Малый септаккорд *f-as-c-es* (дин. хар  $= 10\beta$ ). Также возникает в некоторых курсах как побочный аккорд 4 ст. натурального минора.

8) Доминантсептаккорд — *g-h-d-f* (дин. хар.  $= a\varphi_2 + 6a$ ). Аккорд замечательной мажорной яркости. Наряду с трезвучием 5 ст. — основа основ школьной науки о гармонии. Альфные элементы, высвобождающиеся в скрытой гармонии, достигают максимума напряжения для одного звука шестого круга, который уже известен к моменту завоевания этим аккордом своего доминирующего положения (Клавдий Монтеверди).

9) Такой же аккорд на 7 н. ст. *b-d-f-as* (дин. хар.  $= a\varphi_2 + 8\beta$ ) просто неизвестен школьной теории и современным музыкантам, которые считают его доминантой *Es-dur*'а и *es-moll*'я.

10) 11) аккорды из двух малых терций и большой: *h-d-f-a* и *d-f-as-c*.

Первый из них (дин. хар.  $= a\varphi_2 + 8a$ ) — это известнейший вводный септаккорд мажора. Второй (дин. хар.  $= a\varphi + 6\beta$ ) — это субдоминантсептаккорд минора, играющий также громадную роль в гармоническом мажоре. С доминантсептаккордом сплавляется в гармоническое единство, чем обусловлена особая гармоническая органичность последования этих двух аккордов. Это и потребовало мажорного вводного тона в миноре.

12) 13) Два больших аккорда: *c-e-g-h* (дин. хар.  $= a\varphi_1 + 9a$ ) и *as-c-es-g* (дин. хар.  $= a\varphi_1 + 9\beta$ ). Первый известен как побочный аккорд мажора, не имеющий самостоя-

тельного значения, скорее трактуемый как задержание тонического трезвучия. Второй — мог бы быть известен как аккорд 6 ст. минора, но его оставляют вне поля зрения.

На этом исчерпываются терцовые сочетания (до 4 звуков) 5-го круга. Однако, надо рассмотреть 2 «ложных трезвучия» в этом круге:

а) Квази-мажорное трезвучие: *e-as-h* (дин. хар.  $= a\sharp_5 + 4\alpha$ ) это трезвучие зарегистрировано наряду со следующим в «Практическом курсе гармонии» Бригады МГК.

б) Квази-минорное трезвучие *as-h-es* (дин. хар.  $= a\sharp_5 + 4\beta$ ). Регистрация этого трезвучия относится к XX веку (Г. Катуар). Оно является основой «лейтмотива судьбы» в тетралогии Вагнера (см. ниже). Авторы учебника бригады правильно зарегистрировали эти аккорды, но неправильно их трактовали, равно как и Катуар.

### Шестой круг развития.

Здесь невиданно возрастают гармонические средства. Прибавляется по 2 трезвучия каждого вида, и по 2 септаккорда. Кроме того, возникает еще 10 септаккордов совершенно нового в принципе состава — с ум. терциями, а также 8 септаккордов с ув. терциями. Гармоническая система приобретает ту универсальность, которая дает нам возможность проследить все модификации любого аккорда во всех системах, вплоть до возникновения полного энгармонического замещения исходного образования на основе исчерпания периода каждого из входящих в его состав звуков. Мы увидим, как м. септимы превращаются дважды в ув. сексту, давая основание возникновению в практике искусства в связи с развитием модуляции «аккордов с ув. секстой». Мы также увидим превращение б. терций четыре раза в ум. кварты, что с такой же неизбежностью должно повести к возникновению квартаккордов с ум. квартами. Здесь полностью сказывается воздействие п е р и о д и ч е с к о й организации тональной системы. Особо отметим тот факт, что гармонические сочетания в пределах 6-го круга никак не были до сих пор систематизированы, но лишь эмпирически наблюдались в практике искусства и случайно вводились в руководства. Это были лишь островки, обрывки общей картины. Любопытно и необычайно показательно (это я отмечу в дальнейшем изложении), что наши величайшие умы — Чайковский и Римский-Корсаков — каждый по отдельности увидели только одну сторону явлений в той части их, которая относится к аккордам с ув. секстой. Их всего две — *as-fis* и *des-h*. Чайковский считает, что 1-я приемлема и лежит в основании некоторых аккордов, при этом изменяя сухому тону «Руководства» и полемизируя с теми, кто допускает аккорды с другой ув. секстой. Римский-Корсаков, ничуть не полемизируя, сухо догматически излагает формы этих аккордов, — однако в его «классификации» (кавычки ставлю потому, что п р и з н а к о в никаких в перечисление аккордов им не положено) преимущественно упомянуты аккорды со второй ув. секстой. Таким образом, ученик Римского-Корсакова не догадается о существовании другой стороны этого вопроса и не согласится с Чайковским. Я усматриваю в этом особый вид «скрытой полемики» этого автора с Чайковским, ибо учебник последнего появился раньше. Истина, как обнаруживается ныне, лежала даже не «где-то посередине», как принято считать при вскрытии каких-либо разногласий. Она оказывается с у м м а р н о й. Два замечания. Первое: до сих пор музыкальной науке не было дано, за отсутствием научного метода и познания существа предмета, подойти хотя бы ко вскрытию этих разногласий. Второе: хотя и обнаруживается «суммарность» истины, однако после такого суммирования все же останутся в этой сумме знаний наших великих музыкантов с неизбежностью пробелы, которые я отмечу. «С неизбежностью» сказал я, — это не могло быть иначе потому, что мы имеем дело хотя и с великими умами, но лишь с учеными-эмпириками, эмпиризм коих был не их виной, а соответствовал состоянию научных знаний того периода развития науки. Справедливость требует отметить, что слабости этих позиций науки Чайковский не мог не осознавать. В одном из своих писем Римскому-Корсакову он пишет о своей ненависти к преподаванию гармонии. Для нас здесь не столь важна ссылка Чайковского на свойства «музыкального темперамента, лишенного условий, требуемых для добросовестного преподавания», сколь те слова, где он говорит о ненависти к преподаванию гармонии, происходящей «от сознания несостоятельности существующей теории и неумения изобрести новую, самостоятельную».

Гармонии с ув. терциями вообще выпали за пределы кругозора теории<sup>1</sup>.

Существование квартовых гармоний нащупывалось теорией. В особенности здесь сыграли роль конструктивистские поиски западных формалистов, которые призвали покончить с исчерпавшими себя терцовыми сочетаниями и предлагали «строить» квартовые гармонии. Однако, здесь с точки зрения подлинной науки получился немалый конфуз (стр. 185). Сочетания по таким рецептам содержали только чистые кварты. Как нам известно, возникновение этого рода гармоний относится к музыкальной архаике, черпая свое основание в пентатонном уровне мышления. Таким образом, атоналисты в порядке «прогресса» подсовывали искусству архаизмы, давно превзойденную ступень развития, т.-е. стремились и в этой частности своих «воззрений» к внедрению тяжкого регресса в искусство, абсолютнейшего примитива. Но этот конфуз детерминирован сущностью всей этой ветви «звуковоззрения», являющегося, по сути дела, смесью из примитива с сумбуром.

Исследуемые нами далее вполне закономерно возникающие гармонии, при расширении системы до 15 звуков в гармонии романтиков (даже до 18, если учитывать минорное интонационное развитие основы тональной системы, которое познается прежде всего как перенесение в минор системы параллельного мажора), покажут, что «клочковатость» картины в этой части в теоретических произведениях России, Зап. Европы и Америки в XIX—XX вв. делается еще более определенной. Точнее будет сказать, что картина теряет всякую определенность, более того — весьма неопределенны даже отдельные возникающие частности. Неясна их природа самим авторам, — например, Чайковский попросту считает такие аккорды «стереотипными сочетаниями», образовавшимися «от частого употребления» хроматических «проходящих нот». Характерно, что эти напластования на организм тональной 12-звучной системы во всех теоретических трудах свалены обычно в одну кучу с упомянутыми органическими образованиями, причем им дается общее глухое название «альтерированных» аккордов.

Изучаемые нами вторичные образования, происходящие из того нашего закона, впервые открытого и сформулированного в истории музыки, что музыкальный осознанный и введенный в число выразительных средств звук обладает способностью к выделению гибридов тонкого расщепления, причем в процессе развития искусства эта его способность с неизбежностью проявляется, — эти вторичные образования являются частными комплексами, имеющими право на ограниченное существование в мире выразительных средств. Каждый лад может в процессе своего развития превратиться в многозвучное образование, состоящее из  $n$  звуков лада и  $2 \times n$  звуков тонких гибридов, выделенных каждым из звуков. Основной ув. септаккорд системы может обратиться в тонику второго порядка, причем 8 его гибридов составят шкалу при этой тонике — но шкалу третьего порядка, которая связана с основной тоникой через вторичный по природе ув. септаккорд. Справедливость требует отметить, что первым подошел, но очень еще слепо, к вопросу о существовании таких ладов Б. Яворский. Однако: 1) объяснения возможности их существования ни в малой степени не были научны, 2) лады мыслились как самостоятельные образования, рождавшиеся в антиисторическом плане, как «бог из машины», 3) даже не был поставлен вопрос о возможности их связи с тональностью; автора вела здесь громадная музыкальность, позволившая ему чисто слуховым образом выделить

<sup>1</sup> Казалось бы, в чисто умозрительном плане я отдал в «Основах» большое внимание этим вновь открытым мною в теории аккордам. Обратим внимание на то, что в них обобщаются две резко очерченные группы: три более простых аккорда из малых терций с увеличенной (по моей терминологии мmv, vmv, vmm) и пять более деформированных с участием ум. терции (увu, був, увm, мvu, вуб). Дальнейшее рассмотрение фактов музыкальной практики показывает целенаправленное ярко эциентрическое применение именно двух аккордов из первой группы Скрябиным и Стравинским. У первого в 7-й сонате упор сделан на аккорде мmv с тремя его энгармонизмами, у второго — на аккорде мmv также с его энгармонизмами (см. ниже в примере № 292 модификацию № 6 и др.). Таким образом, не обратив особого «конструктивного» внимания на эти факты ранее, я в «Основах» на стр. 514 и 521 показал эти аккорды, данные упомянутыми авторами в их статике — в полнокровном динамизме их тонального бытия и многообразных связей в пределах системы. Основные модификации, выводимые мною из закономерностей мышления Стравинского в примере № 292, выведены заранее в «Основах», исходя из микрокосма системы. Этим получает свое высшее оправдание проведенная мною всесторонняя систематизация гармонических конструктивных явлений, как необходимый шаг на пути развития теории в ее преемственных связях с прошлым.

в некоторых таких образованиях в новейшей для его времени музыке какие-то комплексы, вокруг которых наподобие того, как вокруг тонического трезвучия тональности, вращаются какие-то гармонические образования вторичного порядка. Можно так, но не выше квалифицировать заслугу Яворского, ибо прочесть он таких вторичных образований не сумел, построив мертвые схемы. Но слух и интуиция подвели: связь этих образований — органическая, эволюционная, функциональная и т. д. — никак не была почувствована. А ведь в лучших произведениях той поры она дана во всем блеске и ясности. Если не говорить об унылом бесперспективном «модернизме» французских импрессионистов с удручающей монотонностью целотонщины в их произведениях, то ведь только немусыкант может принимать всерьез эти потуги. Произведения же музыкальные демонстрируют нечто иное: ведь ненапрасен категорический *C-dur*, например, «Поэмы экстаза» Скрябина, на который оперто, как на фундамент, все ладовое здание этого произведения. Отклонения, которые делает хотя бы в «Сказании о граде Китеже» Римский-Корсаков в известный по своей «конструкции» звукоряд — тон, полутон, тон, полутон и т. д. — являются лишь островками в море строго тонально-ладового изложения и т. п. Здесь способ употребления этих ладов строго соответствует их сущности. Таким образом, эти лады находят свое строго очерченное место в сумме выразительных средств, коими оперирует музыкальное мышление.

В природе всех этих гармонических средств в процессе их возникновения предстоит разобраться.

#### А. Т р е з в у ч и я.

1) Самое мажорное трезвучие системы *h-d-fis* (дин. хар. = 13а) (Акк. лид. кварты у Римана). Пример употребления в сюите «Александр Невский» Сергея Прокофьева см. в «Основах гармонического языка» на стр. 948. Начиная отсюда, дадим соединения аккордов с некоторыми, наиболее ярко проявленными в системе, дабы обнаружить связи, по коим они «вписываются» в тональную систему. Для того, чтобы не отяжелять излишне изложение, мы не сделали этого в предыдущих параграфах, что грозило бы расширить изложение на много десятков страниц. Этого не имело смысла делать по трем причинам: 1) данные соединения в общем правильно даются традиционной теорией, а до сих пор мы имели дело с гармониями, в основном попавшими в кругозор теории (за исключением оговоренных случаев), 2) подобные соединения исчерпывающе разработаны в только что упомянутых «Основах», 3) читатель, внимательно изучивший главу о логике тонального мышления, сам будет способен проработать эти соединения более исчерпывающе, чем это можно сделать в одной главе. Четвертая причина — нежелание перемещать центр изложения в данную главу, ибо в готовящейся к печати 8-й книге серии «Основные проблемы музыкознания» мы посвятим этим вопросам основное внимание. Поэтому я не считаю нужным подробно выписывать и объяснять все эти соединения, останавливаясь на некоторых только в избирательном порядке.

Если мы мыслим данное трезвучие в четырехголосном (для преемственности с предыдущим развитием гармонии) изложении, то мы должны удвоить тот звук, который ближе всех других находится к центру тональной системы, т.-е. звук  $2a-d$ . При соединении с тоническим трезвучием мы не должны с точки зрения старых гармонических истин (здесь же я восстанавливаю только возможности, не вскрытые теорией с точки зрения ее же критериев) давать его в основном положении, ибо квинта *h-fis* должна идти в квинту же *c-g*. Таким образом, в этом случае избираем положение секстаккорда. При соединении с доминантаккордом выгоднее удвоить самый напряженный звук *fis*, от которого двусторонне мы можем достигнуть *f* и *g*. При соединении с субдоминантаккордом мажора хорошо прежнее удвоение звука  $2a$ , из которых один останется на месте, а другой уйдет в *c*. Однако, в миноре, вместо хода *h-a* возник бы ход *h-as*, вполне терпимый для развитого музыкального мышления, преодолевшего пятую ступень развития музыкального мышления с ее барьером ув. секунды. Для не преодолевшего эти затруднения уровня рекомендуется удвоение опять-таки *fis*, причем в одном случае будет неизбежен ход *fis-as*, с линейным коэффициентом — 10, однако уже известным в данном круге и обычно принимаемым ранее, чем уразумеют ход на ув. секунду (в силу более близкого «соседства» звуков ум. терции). Терцовое соединение с доминантовым трезвучием повторяет схему соединения трезвучий 3-й и 1-й ступеней, хорошо известное из старой теории. При сое-

динении с субдоминантовым трезвучием неизбежен ход вверх в басу на ум. квинту. В связи с необходимостью достигнуть звука *a* неизбежно удвоение звука *h*. Звук *fis* надо поместить выше звука *d*, чтобы не возникла скрытая квинта. Так можно проработать все возможные соединения в системе, но ограничусь сказанным (пример № 194). Должен отметить неизбежную резкость оборота при соединении с минорным



субдоминантаккордом, ибо здесь противостоят друг другу напряжения  $19\alpha$  и  $6\beta$ . Ход ум. терции лучше поместить в средний голос, чтобы он не «выпирал» мелодически. Из данных пояснений ясна метода составления примеров в данном разделе, пронизанная преемственностью с предыдущим путем развития теории.

2) Второе малое трезвучие *b-des-f* (дин. хар. =  $11\beta$ ). Также не зарегистрированное теорией трезвучие — одно из наиболее минорных по существу. Даем наиболее характерные соединения в пределах системы (пример № 195).



3) Одно из самых мажорных трезвучий системы *d-fis-a* (дин. хар. =  $11\alpha$ ). В школьной теории известно как аккорд «двойной доминанты». В других связях с тональным центром, нежели через посредство ее доминанты, не рассматривается. В классической сонате служит в побочных партиях играет роль доимнанты доминантовой тональности, не выводя в принципе изложение в пределы иной системы. Даем некоторые характерные обороты (пример № 196).

4) Большое трезвучие, наиболее минорное из аккордов этого типа: *des-f-as* (дин. хар. =  $13\beta$ ). См. о нем в главе о скрытой гармонии стр. 28. Давно зарегистрировано в музыке, однако вне всякой органической связи с тональностью. Например, в «Практическом курсе гармонии» бригады МГК названо просто «интересным аккордом». Причина — ограничение кругозора «10-тонной системой» — в лучшем случае.

Даем некоторые характерные обороты (пример № 197).



Б. Септаккорды из малых и больших терций.

1) Ум. септаккорд *e-g-b-des* (дин. хар. =  $\alpha p_5 + 4\beta$ ). Этот аккорд вместе с следующим дает систему ум.септаккордов, о чем см. ниже спец. раздел.

2) Ум. септаккорд *fis-a-c-es* (дин. хар. =  $\alpha p_5 + 4\alpha$ ).

3) 4) Аккорды из большой и двух малых терций *d-fis-a-c* (дин. хар. =  $\alpha p_1 + 10\alpha$ ) и *es-g-b-des* (дин. хар. =  $\alpha p_1 + 12\beta$ ). Первый из них зарегистрирован в теории, как и трезвучие *d-fis-a* — в роли «двойной доминанты».

5) 6) малые септаккорды *h-d-fis-a* (дин. хар. =  $16\alpha$ ) и *b-des-f-as* (дин. хар. =  $16\beta$ ). В предшествующем развитии теории не отмечены.

7) 8) Аккорды, состоящие из двух малых и большой терций  $g\bar{b}-des-f$  (дин. хар.  $=a\tau_1+10\beta$ ) и  $fis-a-c-e$  (дин. хар.  $=a\tau_1+12\alpha$ ). Лишь второе из них встречается в руководствах с единственной связью разрешения в квартсектаккорд тоники.

9) 10) Большие септаккорды  $g-h-d-fis$  (дин. хар.  $=14\alpha$ ) и  $des-f-as-c$  (дин. хар.  $=14\beta$ ). Теорией не зарегистрированы.

11) 12) аккорды из двух больших и малой терции  $b-d-fis-a$  (дин. хар.  $=a\tau_3+8\alpha$ ) и  $des-f-a-c$  (дин. хар.  $=a\tau_3+6\beta$ ). Теорией не зарегистрированы.

13) 14) Аккорды, состоящие из малой и двух больших терций  $g-b-d-fis$  (дин. хар.  $=a\tau_3+6\alpha$ ) и  $b-des-f-a$  (дин. хар.  $=a\tau_3+8\beta$ ). Также неизвестны теории.

#### В. С е п т а к к о р д ы с у м. т е р ц и е й.

Следует предпослать изложению несколько замечаний. Каждая из двух ум. терций даст основу возникновения пяти септаккордов. Три из них состоят из ум. терции и б. терций, не имея, таким образом, энгармонических «заместителей» в предшествующем развитии системы, так что можно говорить о «совершенно новом» интервальном составе аккордов. Это аккорды  $b-d-fis-as$ ,  $d-fis-as-c$ ,  $fis-as-c-e$ , а также  $es-g-h-des$ ,  $g-h-des-f$ ,  $h-des-f-a$ . Уже некоторые из этих, да и следующих аккордов попадают в теории в разряд «альтерированных» аккордов. Но они принадлежат к коренной системе и их природа иная, нежели аккордов с «наслоениями»  $cis$ ,  $gis$ ,  $dis$ , которые принадлежат к 15-звучной «системе» романтиков. Если же принять во внимание минорное развитие основы тональной системы второго цикла, то должны возникнуть еще и гармонии со звуками  $ces$ ,  $fes$ ,  $ges$  в миноре (см. ниже). В дальнейшем изложении отметим, какие аккорды зарегистрированы нашими русскими руководствами (Чайковского и Римского-Корсакова). Читатель легко просмотрит теперь с точки зрения исчерпывающих знаний любой из таких учебников. Нигде он не найдет чего-либо более полного, чем несколько еле-еле прощупываемых «островков», и составит себе полное представление об общем уровне теории до сороковых годов XX века.

Два аккорда составляет каждая ум. терция, где две другие терции составляют либо большое, либо малое трезвучие. Эти аккорды имеют энгармонических «заместителей» в системе. Однако такой термин, столь излюбленный по отношению к данным аккордам, оказывается извращающим перспективу подлинного положения на  $180^\circ$ . Действительно, эти аккорды укоренились, вернее — были открыты, в связи с развитием модуляционной техники и внедрились как энгармонизмы ранее открытых аккордов, причем так как у прототипов была в основании малая септима, то эти аккорды и появились с энгармонизмом ув. сексты (и такое же название и получили: «аккорды с ув. секстой»). Таким образом, новые аккорды являются именно энгармоническими заместителями старых. Эти аккорды явились излюбленным средством модуляции в далекие тональности. Действительно, после осознания их сущности, поскольку она все же оказалась «неподатливой» и проявлялась только в интуиции своими первоначальными, «контурными» — нотно-знаковыми — очертаниями, немедленно тут же вступало в действие всенивелилирующее действие семизвучного мажора, такой вновь проявившийся аккорд немедленно принимался за доминантаккорд «имеющей появиться» тональности. Отсюда и возникла «внезапная модуляция» при помощи аккордов с ув. секстой, которая является последней и высшей мудротью учебников гармонии последних десятилетий во всем цивилизованном мире. Далее идут всякие соображения о «ложных последованиях», об общих формах движения и т. п., ничуть не вразумительные. Это — всеобщий уровень теории!

Речь идет об аккордах  $fis-as-c-es$ ,  $h-des-f-as$  и  $h-d-fis-as$ ,  $e-g-h-des$ . Процесс их появления для концентрации изложения включен в рассмотрение в разделе о квартаккордах. Рассмотрим вкратце эти аккорды:

1) Аккорд  $fis-as-c-es$  вошел в практику как аккорд с ув. секстой  $as-c-es-fis$  (дин. хар.  $=a\tau_6+4\beta$ ). Римский-Корсаков пишет о нем: «Увеличенный квинтсектаккорд — только в миноре, энгармонически равен полному доминант-септаккорду», при этом дается пример (см. пример № 198). Таким образом, здесь этот аккорд еще даже не почувствован как самостоятельный, а спрятан в проходящих «нотах», — не говоря о том, что автор еще далек от мысли об ум. терции, как таковой, а еще видит только ув. сексту. Этот же аккорд выделен автором в специальный раздел как средство для молниеносной энгармонической модуляции.



Чрезвычайно примечательно, что Чайковский видит только другую ув. сексту. Если не знать ум. терции, а только ув. сексту, то эти аккорды представляются построенными либо на 6 н. ст., либо на 2 н. ст. Чайковский знает только аккорды на 2 н. ст. и полемизирует по этому поводу:

«...Некоторые теоретики... строят их (аккорды с ув. секстой. — А. О.). не на второй пониженной ступени, как мы, а на пониженной шестой ступени мажорного или этой же ступени в естественном виде минорного лада. Таким образом, рассмотренные нами в пределах лада *C* аккорды с увеличенной секстой по этому воззрению относятся к ладу *F-dur* или *f-moll*. Это однакоже неверно. Употребление аккордов с увеличенной секстой на пониженной шестой ступени есть не более как модуляционное отклонение в лад доминанты, которое, не будучи завершено распространенной каденцией, не производит впечатления полной модуляции. Но стоит закончить сочетание одного из этих аккордов с трезвучием на доминанте распространенной каденцией, чтобы почувствовать модулирующий характер аккорда с увеличенной секстой на пониженной шестой ступени» (ц. с., стр. 120). Автор, таким образом, видит только одну сторону явлений.

2) Такой же аккорд *h-des-f-as* (дин. хар.  $=a\varphi_5 + 8\beta$ ). Его напрасно было бы искать у Римского-Корсакова, который, не полемизируя, просто замалчивает существование ув. сексты *des-h*, но зато у Чайковского мы находим целый § 101, посвященный этому аккорду. Основа основ — всюду ув. секста разрешается в октаву. Называется у него этот аккорд также ув. квинтсекстаккордом. Невзирая на исключительный «диагностический» интерес этого § — для сокращения изложения его опускаем.

3) Аккорд *h-d-fis-as* (дин. хар.  $=a\varphi_5 + 8\alpha$ ). Нет в обоих привлеченных учебниках. Однако в позднейшем прибавлении к учебнику Римского-Корсакова (ред. М. Штейнберг) этот аккорд помещен с орфографической ошибкой: *ses* вместо *h*, причем, конечно же, в виде аккорда с ув. секстой, под названием терцквартаккорда с ув. секстой на IV ступени гармонического мажорного лада.

4) Аккорд *e-g-h-des* (дин. хар.  $=a\varphi_6 + 4\alpha$ ). Ни в одном традиционном руководстве не встречается.

5) Аккорд *d-fis-as-c* (дин. хар.  $=a\varphi_6 + 2\alpha$ ). Известен в мировой теории как «аккорд французской сексты». С той же басовой нотой *as* известен Римскому-Корсакову: «Увеличенный терцквартаккорд — в мажоре и миноре по составу не похож ни на какой другой аккорд» — сообщает о нем автор. Чайковский не знает его.

6) Второй такой же аккорд *g-h-des-f* (дин. хар.  $=a\varphi_6 + 2\beta$ ). Римский-Корсаков знает его именно в данном виде, с ум. терцией, называя его доминант-септаккордом с пониженной квинтой. Чайковский тоже знает, но его более архаическую форму, ставя в басу ноту *des* и называя его «увеличенный терц-кварт-секстаккорд (второе обращение доминантаккорда)».

7) 8) Аккорды *b-d-fis-as* (дин. хар.  $=a\varphi_8$ ) и *es-g-h-des* (дин. хар.  $=a\varphi_6 + 4\beta$ ). Совершенно неизвестны школьной теории.

9) 10) Аккорды *fis-as-c-e* (дин. хар.  $=a\varphi_6 + 4\alpha$ ) и *h-des-f-a* (дин. хар.  $=a\varphi_8$ ). Также неизвестны школьной теории.

Теория, таким образом, пока кое-куда и кое-как проникла в сферу этих аккордов. Шаги в этом направлении, которые пытались сделать теоретики, не вооруженные подлинным знанием, иногда даже оказывали в основном отрицательное влияние на развитие теории. Несомненно, Г. Катуар проник в эту область чуть больше, но римановы теории совершенно спутали его перспективу. Хотя его попытка была облечена в сугубо-теоретические одежды, однако он все же остался здесь — и не мог не остаться, так как кругозор его был ограничен только десятичной системой — на позициях сугубого же эмпиризма. Я не говорю здесь о более широких рядах и о т, которые строил Катуар. И что же? Бессистемное «умножение» средств оказалось настолько беспорядочным, что теоретики (правда — педагоги), объявившие, что они следуют за Катуаром, фактически пришли в тупик, и, приблизившись к этим аккордам, свалили их в одну кучу, объявивши, что они очень разнообразны, а потому мол, ими и не стоит заниматься. Из всего этого мира оказался выдернут, однако аккорд с ув. секстой «типа доминантаккорда» для внезапной модуляции.

Мы должны отличать действительное развитие гармонического мышления от сознательных представлений о нем. Здесь оканчиваются сознательные представления

человечества о мире гармонических соединений. Не только оканчиваются, но в только что сознательно систематизированной области аккордовых сочетаний в пределах строгой 12-звучной системы не все было до сих пор ясно: представления даже у величайших музыкальных авторитетов прошлого были половинчаты, эпизодичны, недостаточны. После прекращения их деятельности последующим поколением не было сказано нового слова. Ближайшие продолжатели дела, например, Римского-Корсакова, не внесли в примечания ни нового взгляда, ни новых открытий, ни систематичности, ни более широких взглядов (например, М. О. Штейнберг). Та же ветвь теории, которая развивалась в частности в Москве (да и в Ленинграде) с почти поголовным преклонением перед продуктами «мышления» немецких теоретиков (лозунги «усвоения ценных элементов Римановых учений», «переосмысления Римана», «следования теории функциональности») только пришли к полнейшей нивелировке представлений в диатонических областях гармонии. Отдельные проникновения, но вполне недостаточные, были и в те области, о которых будет идти речь ниже. Я говорю об уменьшенных и увеличенных гармониях, о гармониях с наложениями, «сложных трезвучиях» и др. гармонических формах. Подобно тому, как в только что приведенном случае отнюдь не для полемики, а для подчеркивания современного уровня знаний, я буду в дальнейшем отмечать, что было известно по каждой из затрагиваемых областей.

Итак, отличая сознательное представление о предмете (вне коего вообще невозможно в принципе овладение им), от фактического интуитивного развития его отдельных сторон в процессе творческой практики, должен отметить, что теория здесь слепо шла на поводу наиболее ярких подмечаемых ею явлений, которые своей множественностью апеллировали к своему раскрытию теоретической мыслью. Таковы, например, уменьшенные септаккорды, увеличенные гармонии на базе «целотонщины», «альтерированные» гармонии, квартовые гармонии и т. п. При отсутствии систематических представлений о сущности тональной системы все даваемые объяснения были эпизодичны, оторваны от общих закономерностей развития системы и мышления, т.-е. антиисторичны, и ни в одном случае — не научны. Ни в коем случае мы не говорим здесь о теории для теории, об объяснении для него самого, вопрос стоит значительно глубже: без сознательных представлений о сущности явления оно не поддается овладению и, таким образом, элементы прогресса выразительного языка музыкального искусства не улавливаются в виде системы его обогащения, а только в виде непонятных эпизодически возникающих моментов, не влияя на о б щ и й п о д ъ е м музыкального мышления, а оставляя его в постепенно архаизирующихся границах.

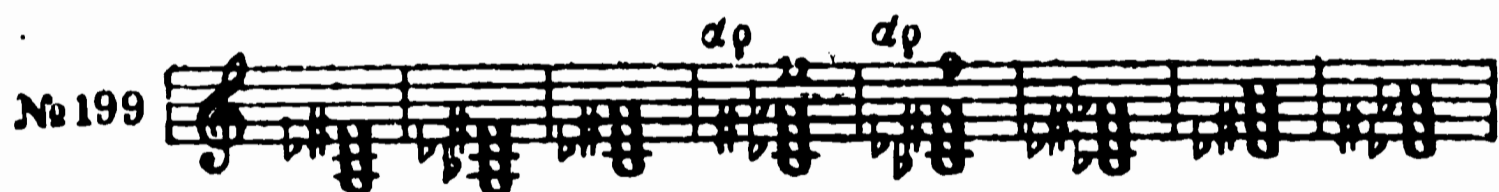
Должен обратить внимание на две стороны развивающегося гармонического процесса. Я не склонен, подобно Римскому-Корсакову, утверждать, что четырехголосное сложение «служит основой для сочинений всех родов» (это вызывало на полях учебника Р.-К. возражение Чайковского: «Неправда, — почему 4-голосное сложение служит основой, например, 2-голосной фуги Баха»). Однако, в главе 37 я вскрываю неотвратимость и обязательность именно данного рода сложения в музыке в силу его универсальности. Это приводит к тому, что явления творческой практики в огромном проценте — и именно в своих высших выражениях — опосредствуются сквозь призму этого сложения, почему данного рода сложение есть одна из необходимейших ступеней музыкального исследования. Оно является тем фокусом, в котором сходятся координации с л о ж н о г о музыкального мышления, что и является оправданием изучения явлений в этом аспекте. Мы в данном исследовании идем, однако, тем путем, до которого не шел еще ни один исследователь. В соответствии с историей музыкального и всякого иного мышления (а, следовательно, и его основами) мы рассмотрели вопрос об отдельном музыкальном звуке и логике одноголосных последований интонационного порядка, мы рассмотрели затем вопрос об интервальных координациях, затем (минуя пока трехзвучные комплексы) перешли к четырехголосным последованиям вне зависимости от процесса их возникновения в фактуре. Это явится в количественном отношении пределом изучения взаимодействий не только для нас, но и в мировой науке вообще. Свое громадное значение имеют и трехзвучные комплексы, в силу чего мы уделили в «Основах гармонического языка» и им достаточное внимание.

Второе, на что я хотел бы обратить тут внимание, это — постепенность стано-

вления гармонических комплексов, как таковых. Та «неразъемность» основного звука и его гибрида, о которой я говорил выше, привела к тому, что всякий новый принципиально, т.-е. «молодой» звук, всегда появлялся в сопровождении своей основы — т.-е. старшего музыкального звука. Попадая в многоголосные, т.-е. гармонические, взаимодействия, эти два звука всегда составляли некую «неразъемность», которая овеществлялась в виде «задержания» и его «разрешения» (в «горизонтальном» аспекте). Проходит долгое время в жизни каждого нового музыкального звука прежде, чем он становится вполне самостоятельным и начинает входить в свободные интервальные и гармонические соотношения, что всегда сопряжено с полной зрелостью данного звука. Это и приводит к тому, что гармонии вычленяются из полифонических связей в качестве самостоятельных комплексов, хотя бы этими полифоническими связями были простые задержания. Теоретическая мысль идет на большом временном отдалении от свершающихся процессов, поэтому, прослеживая возникновение тех или иных гармоний и убеждаясь в том, что оно шло именно описанным здесь мною путем (путь этот продиктован сущностью основных закономерностей интонационного развития языка музыкального искусства), теоретики полагали, как правило, что самый этот путь представляет собою сущность процесса и считали все новые гармонии, выпадающие за рамки обычных хоральных нормативов, — «продуктами голосоведения», некоей безликой массой «случайных сочетаний», «ложных аккордов», «ложных последовательностей», — наконец «стереотипными сочетаниями, образовавшимися вследствие частого употребления хроматических проходящих нот» (Чайковский).

Возвращаюсь к систематическому изложению.

Итак, в строгой системе, что касается 4-звучных терцовых сочетаний, образуется всего 56 септаккордов: 3 уменьшенных, 20 с преобладанием малых терций, 15 с преобладанием больших терций, 10 с ум. терциями, 8 с ув. терцией. Последние не получили в теории никакого отражения, ибо не была понята самая ув. терция. Они встречаются в особо напряженной динамической фактуре, когда художник прибегает к одновременному сопоставлению крайних динамических элементов системы. Во всех ладах 4-го семейства эти аккорды должны играть деятельную роль, ибо в коренных септаккордах этих ладов входят в соприкосновение 2 н. ст. и 4 в. ст. Тональное их разрешение не будет содержать терции трезвучия, ибо эти 2 звука разрешаются в тоническую квинту (кварту). Могущая встретиться 5 ст. уходит в 1 ст., равно как и наличествующая в этом случае 7 ст. Это в том случае, если ув. терция является верхней в аккорде. Если она средняя, то нижняя 7 ст. опять-таки уходит в первую, а 6 ст. — в 5 ст. Если ув. терция нижняя, то 6 ст. уходит в 5 ст., а 1 ст. остается на месте. Подробно эти аккорды разработаны в «Основах гармонического языка», к которым отсылаю интересующегося читателя. Эти 8 аккордов — продукт развитого мышления в 6-м круге развития. Ограничиваюсь их приведением в примере № 199.



Теперь рассмотрим арсенал гармонических средств как в пределах 6 кругов развития вместе с аккордами нетерцового характера, особо выделив характерные группы аккордов (ум. и ув.), так и аккордовые комплексы в пределах «системы с на-слоениями», как мы ее назвали с точки зрения преемственных представлений (фактически — системы, вступившей в 4-й цикл развития, см. последнюю главу).

Прежде всего рассмотрим систему уменьшенных гармоний. Поскольку мы разбираем возникновение определенных гармонических стилевых норм с точки зрения исторического процесса, надо обратиться на некоторое время к становлению данных нормативов в предыдущих кругах развития.

Выработанный рядом поколений композиторов особый гармонический стиль, по преимуществу использующий ум. трезвучия и ум. септаккорды, целиком опирается на закономерности тональной системы и никуда не мог отклониться за ее границы. Закономерности становления и развития системы и в данном случае определили течение процесса, подчинившее себе музыкальное мышление композиторов в данном

отношении и их творческое воображение. Мощно развившиеся взаимодействия органических мелодических и гармонических образований этого стиля мы находим в литературе XIX века, более того, исследование вопроса убеждает, что к началу нынешнего столетия этот стиль выявился с исчерпывающей определенностью и характерностью.

Он начал зарождаться еще в третьем цикле развития музыки. Пентатоника и натуральный гексахорд еще не знают даже его зерна. Он появляется в потенции с появлением уменьшенной квинты, которая начинает с течением времени пониматься как сумма двух ум. терций. Первые тритоны зарождаются в миксолидийском и дорийском ладах, в виде ум. квинты и ув. кварты. Ум. трезвучия не возникают в этих ладах, как вполне осознанные гармонические нормативы. В старой полифонической литературе неминуемо можно найти подобные лапидарные гармонические сочетания под покровом контрапунктических плетений, как «продукты голосоведения». Процесс осознания этих гармоний в связи с их необычностью был очень затруднен. В связи с упоминавшейся мною асинхронностью развития отдельных сторон музыкального искусства первые два основных лада отживают ранее, нежели познаны все их гармонические возможности. Те ум. трезвучия, которые могли в них образоваться, остаются для теории втуне, а все ее внимание устремляется на такие трезвучия, образующиеся в приходящих на смену этим ладам — мажоре и миноре (ранее ионийский и эолийский лады). Если в первых основных ладах ум. трезвучия состоят из совершенно различных звуков, то в мажоре и миноре они совпадают двумя звуками и дают основу возникновения ум. септаккорда. «Синтетически» этот аккорд возникает впервые в гармоническом миноре, зарегистрированном Лингке только в 1756 г., раньше этого времени, следовательно, не может существовать сознательного представления об этом аккорде. Вплоть до полного постижения гармонии в пределах пяти кругов развития в теории существует представление только об этом ум. септаккорде.

Таков «потолок» развития так называемой 10-тонной системы.

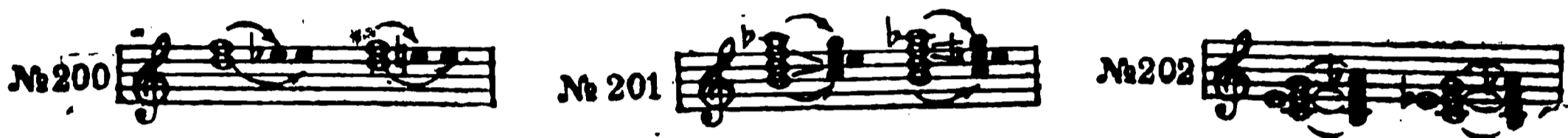
В силу генетических моментов должна была возникнуть крепчайшая связь этого ум. септаккорда с тоническим трезвучием. Здесь вопрос заключается не в так называемом «наилучшем разрешении» ум. септаккорда, что было венцом учебно-теоретической и педагогической премудрости вплоть до последних дней. Звук *h* возникает как гибрид звука *c*, а звук *as* — как гибрид звука *g*. Следовательно, основа основ всякого лада, тоническая квинта *c-g*, в пятом круге развития мыслится вместе с революционным первоизобретением, как интервал ум. сексты с его разрешением. Такова логика неразъемности гибридов на первых порах и связанной с этим поглощаемости гибридов основными звуками в процессе музыкального движения. Следовательно, прежде всего завоевывается европейской музыкой в мелодическом плане сопоставление этих двух интонаций, о которых я говорил на стр. 233 и которые до сих пор стойко в своих 48 разновидностях преследуют творческое мышление композиторов, духовный взор которых обращен к красотам классицизма. Это и есть основа темы 2-й части 16-й симфонии Мясковского и главной темы 5-й симфонии Шостаковича (выше — примеры №№ 139—141). Художественное воображение здесь конструирует тематический материал из крайних полюсов 5-го круга развития тональной системы.

Итак, первый этап развития этого новообразования — его мелодическое освоение, не утратившее еще своей силы, но идущее к своему исчерпанию. О втором этапе — интервале ум. септимы с его разрешением — я уже говорил.

Третий этап — это появление септаккорда с его разрешением. Предыдущий круг развития утвердил двойную интонированность звуков *e* и *es*. Тут наличествуют и более старые грубые интонации *d-e* и *es-f* и более новые тонкие интонации *d-es* и *f-e*. Таким образом, двойная интонационная связь терции *d-f* в результате 4-х кругов развития установлена (см. пример № 200). При этом в любом семизвучном ладе 1-го семейства эта связь, в силу отсутствия совпадения двух звуков хроматического полутона, предстает как связь разрешения *d-es* + *f-es* в миноре, либо как связь *d-e* + *f-e* в мажоре. Таким образом, «разрешение» ум. септ аккорда в его наиболее естественном виде и предстанет перед нами так (см. пример № 201). Но это, по существу, — не разрешение, а исторически-генетическое возвращение гибридов к выделившей их основе, причем ходы средних голосов суть обратно повернутые интона-

ции, когда нормативная терция приняла на себя роль главного («среднего») звука, а старейшие интонации стали пониматься как ее производные. О данном понимании, имеющем строго ограниченное исторически поле применения, я уже говорил.

Здесь заключается любопытное историческое *qui pro quo*. Интонационная сила терции связана с ее пониманием в качестве нормы стиля. А это понимание не может возникнуть ранее появления звуков всех 6 кругов системы, определяющих в процессе суммарного взаимодействия возникновение этой нормы, по отношению к которой терция *d-f* начинает пониматься как «неустойчивая», а в этом последнем своем «качестве» становится пригодным элементом для заполнения комплекса ум. септаккорда. Вывод первый (менее важный) — ум. септаккорд *h-d-f-as*, со своим разрешением в качестве гармонической нормы, появится только после развития системы до шести кругов, невзирая на то, что его звуковой состав ограничен пятью кругами развития. Вывод второй: этот ум. септаккорд, как гармоническая норма, является интонационным разращением тонического трезвучия, способным впоследствии заместить свой генетический прототип. Генетическая связь: **р а з р а щ е н и е** тонического трезвучия в ум. септаккорд в силу интонационных процессов (пример 202).



Художественная «норма», стойко удерживающая в мышлении представление как бы об «извечности» данного типа **р а з р е ш е н и я** ум. септаккорда в тоническое трезвучие, проистекает из этой генетической связи.

Здесь проявляется вечная в муз. науке коллизия между связью и связыванием аккордов. Здесь связывание аккордов отвечает и генетической и исторической связи между ними. Теория музыки на основе тщательного изучения лучших образцов дала верную рецептуру связывания, хотя и не проникла в существо связей. Ее заслуга: она положила первое звено научного исследования, зарегистрирован факт, который лег в основу изучения.

Именно это проникновение в сущность процесса дает нам возможность выделить ныне такие скульптурно-ясные подлинно высочайшие откровения гения музыкального мышления, как, например, тема *g-moll'* «ной фуги Баха «*W. K.*» № 1 (см. пример № 203). Первые интонации этой темы — генетически-гибридные связи



звуков тонической квинты с тонкими интонациями 5-го круга развития. Вся 2-я часть темы — это интонирование звуками второго круга минорной терции тонического трезвучия, вбирающей их по закономерностям данного стиля и создающего нормативную опору всей темы. В этой теме дан сгусток исторического процесса интонирования, его вскрытая гениальным музыкальным мышлением сущность, обеспечивающая этой теме неувядаемость на все время существования музыкального искусства. Много подобных перлов можем мы теперь открыть в произведениях классиков мирового искусства.

Рассмотрим положение с ум. трезвучиями в теории музыки. Два трезвучия пятого круга изучаются теорией. Трезвучия же, относящиеся к «исчезнувшим» ладам, не изучаются. Употребление ум. трезвучий в основном виде большинством руководств не допускается. Дело сводится к относительно свободному употреблению их сектаккордов, ибо, таким образом, «неблагозвучный» тритон помещен в верхних голосах. Оба употребляемые ум. трезвучия лежат, кроме основного ум. септаккорда, в основании двух важнейших в музыке аккордов: вводного на 7 ст. и субдоминантсептаккорда минора на 2 ст. Взаимная перемена этих двух аккордов значениями служит в рецептуре теории основой нехитрых модуляций в параллельный мажор и параллельный минор. Это — чуть ли не одна из вершин модуляционной техники недавнего прошлого. Об учениях по поводу ум. септаккорда мы скажем немного ниже.

Вскроем сущность остальных ум. септаккордов системы и процесс их становления. Возникновение звуков 6-го круга идет через самые старые из интонаций этого круга *g-fis* и *c-des*. Эти звуки 6-го круга в истории искусства прежде всего возникают как колорирование звуков основного квинтового остова системы и всякого лада. Их чрезвычайная употребимость в качестве моментов равновесия музыкального движения и в связи с этим их интонационное дробление при больших остановках движения (а также и в фигурированном органном пункте) подталкивают возникновение этих последних в данном цикле развития «flores», а далее и их вызревание. Твердое историческое установление двух «teperkussa» (т.-е. «часто повторяющихся» ступеней) лада, превращающихся неотвратно в доминанту и субдоминанту (процесс известен), приводит к появлению таких же, как тонический остов (*c—g*), — квинтовых остовов субдоминанты и доминанты: *f-c* и *g-d*. Тоническая основа развивается еще в пятом круге в сопредельное звучание ум. септимы. Но субдоминантовый и доминантовый квинтовые остовы не получают еще таких двусторонних интонаций, они еще проинтонированы неполностью (пример № 204). Появление звуков 6-го круга в силу интонирования квинтового тонического остова (пример № 205), буду-



чи переносимо в квинтовые остовы доминанты и субдоминанты, излечивает их интонационную дефективность, и здесь извне от этих двух остовов появляется еще две новых ум. септимы системы, «разрешающихся» (поглощаемых) двумя квинтами системы — доминантовой и субдоминантовой. Это дает по аналогии с интонированием ум. септимы *h-as* и тонической квинты еще два раза по 48 основных интонационных тематических образований (см. пример № 206).



В 24-й фуге Баха — этом наиболее «этапном» произведении не только 1-го тома «В. К.», но и всего этого периода развития искусства, мы находим тему с роскошно развитыми интонациями именно данного рода, которые следуют непосредственно одна за другой в порядке: тоника, субдоминанта, доминанта и представляют в совокупности тематическое образование необычайной по воздействию выразительной насыщенности (пример № 207). Здесь мышление Баха строго подчиняется объективным закономерностям развития тональной системы.



Для сокращения изложения не будем повторять описания хода разращения субдоминантового и доминантового трезвучий в ум. септаккорды *e-g-b-des* и *fis-a-c-es*. Это ясно после сказанного о связи тонического трезвучия со своим ум. септаккордом. Покажем лишь схему разращения трезвучия в септаккорд и схему разрешения септаккордов в трезвучия (пример № 208).



Итак, в сочинениях классиков, относящихся к тому времени, когда данные гибриды не вполне еще созрели, появление всякого из таких ум. септаккордов сопря-

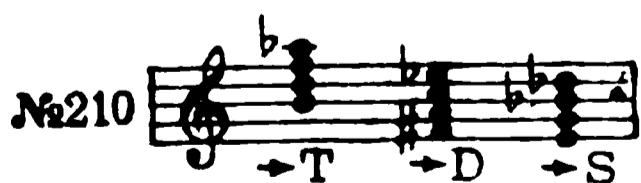
жено в принципе с появлением соответствующего трезвучия. Лишь по мере их созревания мы их находим отъединяющимися от своей основы и сопоставляемыми в качестве отдельных русел арпеджирования. Эти аккорды с их насыщенным звучанием, столь впечатляющим на прежних этапах развития искусства именно как сугубо драматическое, несомненно должны были появиться прежде всего в музыкально-драматической литературе — и, действительно, мы их находим у Глюка чуть ли не впервые. Далее они переносятся в область камерной музыки, где опять-таки служат для целей драматизации изложения. Таково их употребление в последней фортепианной сонате Бетховена, который как бы приоткрывает завесу над ближайшим будущим для выхода на арену действия «*Inferno*» Листа<sup>1</sup>. Приведу этот пример (№ 209).

Бетховен. Соната op. 111



Но в принципе связанность всех этих аккордов с определенными трезвучиями заставляет понимать их как стремящиеся к этим трезвучиям, а впоследствии с окончательным созреванием позволит отбросить разрешения и трактовать эти три аккорда, как субдоминанту, доминанту и тонику в изложении, из которого данные трезвучия реально изгоняются, будучи представлены по существу своими прямыми порождениями.

Символически данную конститутивную связь септаккордов и трезвучий мы выразим так (см. пример № 210). Именно употребление их ранее с разрешениями, а по-



том с отброшенными разрешениями приведет в музыке XIX века к установлению специфического мелодического и гармонического стиля, основывающегося на ум. трезвучиях и септаккордах, а также особых отсюда возникающих ладах, доселе не получивших удовлетворительного объяснения, следовательно, еще не освоенных чело-

<sup>1</sup> В принципе здесь Бетховен все же не более нов, чем Глюк: это — реминисценция его приемов.

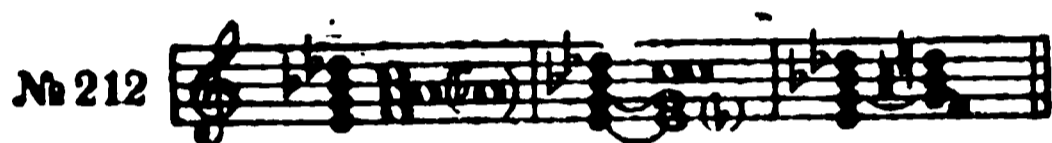
веществом сознательно и не превратившись в материал для свободного распоряжения в творческих целях.

Прежде чем перейти к более глубокому исследованию основ музыкального мышления в пределах данного стиля, рассмотрим арсенал гармонических средств данного рода, находящихся в распоряжении художника в наше время, учитывая систему с развитой мажорной стороной, ассимилировавшей альфы звуки параллельного минора. Тут, кроме упомянутых трех септаккордов, возникает еще три септаккорда: эти септаккорды являются продуктом разращения трех параллельных малых трезвучий мажора 2, 6 и 3 ступеней. В романтической музыке, использующей 15 звуков на равных правах, употребляются все 6 септаккордов, в том числе и принципиально новые: *cis-e-g-b*, *dis-fis-a-c*, *gis-h-d-f*. Рассмотрим их все с их универсальными гармоническими связями.

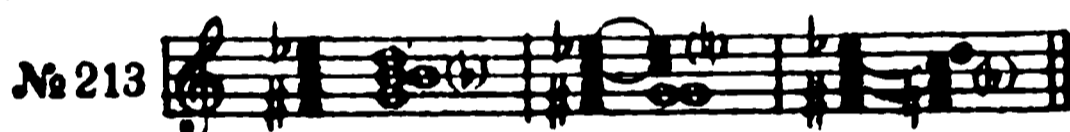
1) — Т имеет, кроме природного разрешения в тоническое трезвучие, еще и вполне естественные связи со всеми аккордами системы. Выделим те из них, которые ведут непосредственно к септаккордам доминанты и субдоминанты (пример № 211).



2) — S, кроме природного разрешения, хорошо связывается с тоникой и доминантой системы (пример № 212).



3) Связи — D с субдоминантаккордом и тоническим аккордом таковы, из них последняя связь зарегистрирована традиционной школой (пример № 213).



4) Ум. септаккорд на 1 в. ступени, кроме естественного разрешения в трезвучие 2 ст., легко связывается со всеми главнейшими аккордами системы. При этом связи в мажоре у этого аккорда и у следующих двух в силу их мажорного происхождения (говорю об интонировании) более естественны в мажоре, нежели в миноре (пример № 214).



Надо отметить, что эти разрешения в мажоре всегда особенно естественно звучат, если мы прежде всего разрешаем септаккорд в свое малое трезвучие, из которого, в силу коренного его нахождения в диатоническом ладе, легко находятся связи с любым созвучием системы.

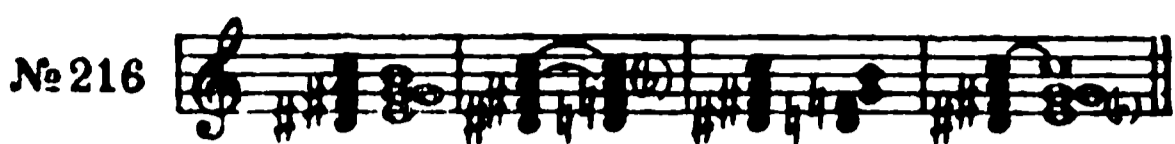
5) Ум. септаккорд на 5 в. ступени. Его тональные связи подобно предыдущим см. в примере № 215. Уже здесь видно, что соединение новых септаккордов отлича-



ется от старых тем, что ходы на диатонические полутоны заменяются здесь ходами на хроматические — и наоборот. Однако дело не сводится только к орфографии, ибо здесь внедряются совершенно новые в принципе интонации с тремя диззными звуками, характерные для музыки 2-й половины XIX века, и не имевшие самостоятельного значения в предыдущий период. Но самым главным здесь являются ин-

тонационные объединения вокруг трех новых квинт системы, которые дают еще 3 раза по 48 новых интонаций указанного в примере № 206 типа.

6) Ум. септаккорд на 2 в. ст. Помимо основного для него разрешения в трезвучие 3 ст. мы имеем следующие основные его соединения (пример № 216).



Модуляционные применения септаккордов строгой тональной системы очень обширны; рассмотрим их.

Септаккорд → Т, кроме своего положения на 7 ст. системы С, может находиться без энгармонических замен на 4 в. ст. системы F и на 3 ст. системы G.

При помощи энгармонических изменений одного из звуков данного ум. септаккорда последовательно мы при каждом таком изменении получаем возможность трактовать его как принадлежащий в данном энгармоническом начертании трем новым тональным системам. Это дает возможность при помощи септаккорда данной «конструкции» достигать всех тональных систем, употребительных в музыке.

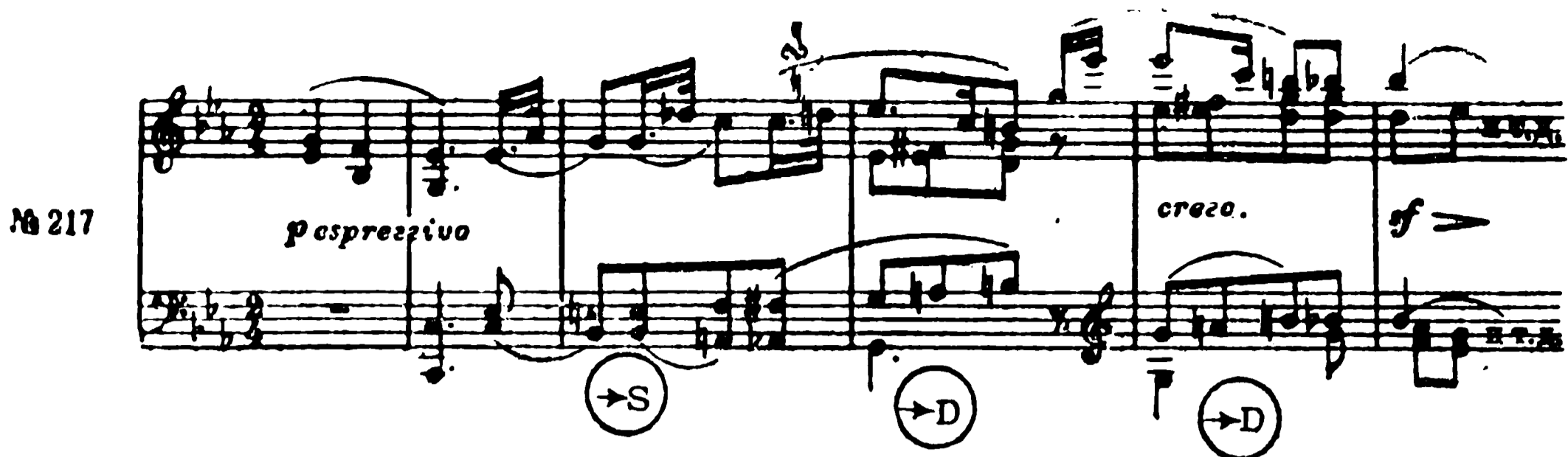
Бегло проверим это. Производим бемольные энгармонические замены. Заменяем звук *h* на *ces*. Септаккорд *d-f-as-ces* находится в системах B, Es, As. Произведем замену звука *d* на *eses*, септаккорд *f-as-ces-eses* находится в системах Des, Ges, Ces. Наконец, произведем энгармоническую замену *f* на *geses*, этот септаккорд *as-ces-eses-geses* находится уже вне употребительных систем (Fes, Heses, Eses). Теперь возвратимся к исходной форме и начнем производить диэзные энгармонические замены. Заменяем звук *as* на *gis*; септаккорд *gis-h-a-f* находится в системах D, A, E. Заменяем *f* на *eis*. Септаккорд *eis-gis-h-d* находится в системах H, Fis, Cis. Заменяем *d* на *cisis*, септаккорд *cisis-eis-gis-h* находится в системах Gis, Dis, Ais. Дальнейшая энгармоническая замена *h* на *aisis* уже нецелесообразна. Поскольку каждый из септаккордов романтической системы находится на шести ступенях системы, в такой — 15-звучной системе возможности этого септаккорда удваиваются. Подобным образом каждый из трех септаккордов системы до конца универсален в смысле своих модуляционных возможностей.

Поскольку этот важный вопрос исчерпывающе рассмотрен мною в «Основах гармонического языка», не буду повторяться для сокращения изложения. Отмечу только, что модуляционные возможности взятого в основу рассмотрения аккорда *h-d-f-as* в расширенной до 15 звуков системе таковы: он находится также на 1 в. ст. системы B, на 5 в. ст. системы Es, на 2 в. ст. системы As. Такое же расширение модуляционных возможностей существует у каждого энгармонически измененного аккорда.

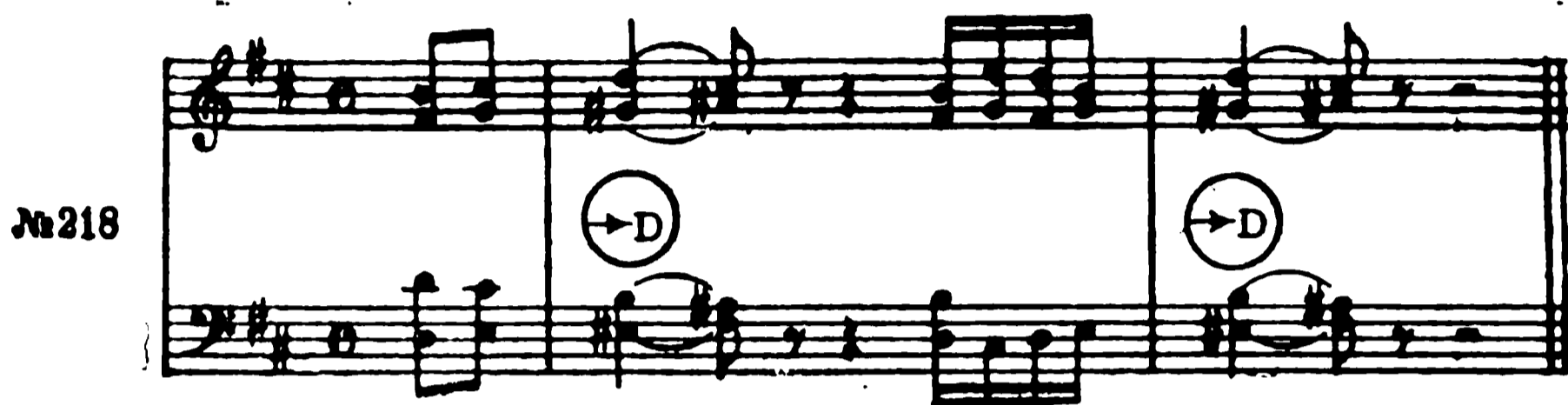
\* \*

Переходим к рассмотрению вопроса о становлении стиля, опирающегося на использование уменьшенных гармоний.

В произведениях XVIII-XIX века мы часто находим не только обычные сопоставления тонических, субдоминантовых и доминантовых гармоний, но и своеобразно усложненное их применение. Каждая из них, либо все они, появляется в предшествовании разрешающихся в них, генетически связанных с ними ум. септаккордов. При этом такие гармонии несомненно более о ж и в л е н ы, экспрессивны, нежели гармонии строго хорального типа: интонирование малых секунд, то в нижних и средних голосах, то в верхнем голосе, используемое для тематических образований, необычайно оживляет ткань музыкального изложения. Лучшие по выразительности страницы произведений Баха, Бетховена и др. композиторов написаны при помощи применения этого приема. Примеры здесь буквально неисчислимы. Не изжил своего значения этот прием и до сих пор. Не имеет смысла приводить много примеров. Приведу фрагмент патетического вступления к сонате ор. 81а Бетховена, где даны прекрасные образцы применения → S и → D (пример № 217).



И не случайна авторская пометка «espressivo». В тех же традициях классицизма написан и следующий оборот в 6 симфонии Чайковского (пример № 218).



Дальнейшее развитие стиля вполне логично и не могло бы быть иным. Если бы законы развития языка музыки были поняты на 150 лет ранее, то это развитие стиля могло бы быть заранее предугадано. Процесс не мог направиться иным путем, ибо в его основе лежат объективные закономерности. Музыкальное мышление могло подчиняться им и создавать художественные ценности, либо же игнорировать их и оставаться бесплодным. Итак, следующим важнейшим этапом в развитии стиля является появление этих аккордов без обязательных разрешений — сперва просто в «ознаменовании» процесса созревания этих аккордовых средств, а затем в той функциональной роли, которую имеют в принципе породившие их трезвучия системы. Подчеркну еще раз: неразъемность гибрида и основного звука в первом периоде созревания гибрида соответствует в принципе употреблению этих септаккордов с их разрешениями; зрелость гибридов и означает и зрелость их комплексов, т.-е. позволяет применять ум. септаккорды без их разрешений. Тот же процесс проделали и так называемые «альтерированные» гармонии в их наиболее типических образцах.

Я уже говорил о постепенности внедрения таких аккордов: ранее арпеджирование, потом грузные комплексы, рассчитанные на подавление психики. Надо отметить, что в первое время ум. септаккорды, в силу их насыщенности динамизмом, воспринимались не так, как их воспринимаем мы. Для нас это уже краска, многократно исчерпанная классической музыкой, она не только не дает чего-либо «неожиданного», но она просто приелась, создавая «эффекты», давным-давно «отштампованные» в современном музыкальном мышлении и восприятии. Тому причиной их многократное употребление в ходе развития мирового музыкального искусства. Это отнюдь не снижает объективную ценность тех классических произведений, в основе которых лежат данные гармонические средства.

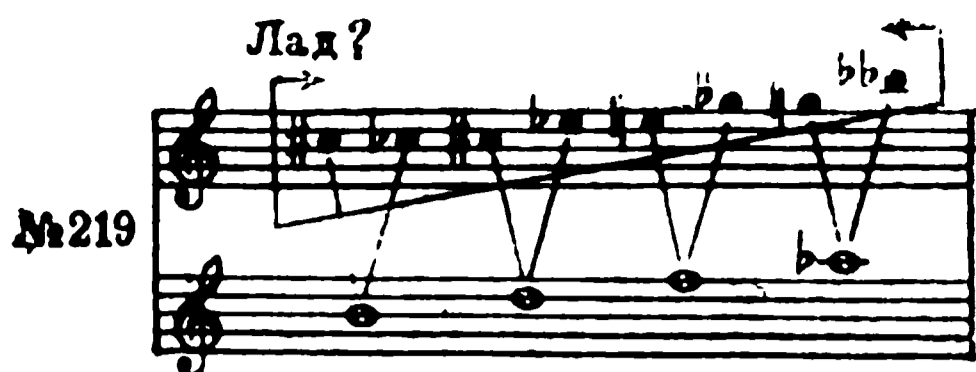
Они в свое время были венцом гармонической остроты и обладали особой силой воздействия. Отсюда и проистекает отмеченная мною роль ум. септаккорда как спутника драматических ситуаций в ныне архаизированной фактуре старых сочинений. Это — наиболее «жестоким» аккорд той поры. Это — безотказное средство эпатирования аудитории. Уже отсюда музыкальное мышление композитора, верно постигающего закономерности тональной системы, должно было прийти к близкому сопоставлению, а затем и к совместному употреблению всех трех ум. септаккордов системы в их верной орфографии; именно здесь орфография являлась для композитора внутренне (а для нас — внешне) показателем правильности музыкального мышления. Прежде, чем кто-либо из композиторов решится зачеркнуть разрешения у этих аккордов, возникает предпоследняя по новизне стадия употребления этих аккордов в близком звучании без разрешений, но почти, как правило, на основе ор-

ганного пункта, дабы не было бы сомнения в тональной принадлежности этих трех аккордов: ведь по «звучанию» на фортепиано все триады этих септаккордов в любой тональности «одинаковы». Такие сопоставления именно на органном базисе мы и находим в упомянутой сонате Бетховена ор. 111 (пример № 209, см. выше). Когда мы внимательно выграем в этот пример, то мы прекрасно поймем организующую роль органного пункта в тональном восприятии данного фрагмента сонаты.

Революционером-новатором, который решительно зачеркнул в некоторых своих произведениях разрешения у данных септаккордов, — был Франц Лист. Он и стал употреблять ум. септаккорд на 7 ст. как тонику, на 3 ст. — как субдоминанту, на 4 в. ст. — как доминанту. Не только и не столько эти моменты мы должны подчеркнуть, а то, что употребление двух рядом стоящих на «полутоновом» расстоянии таких аккордов создает при мелодическом развертывании известную (пока во вне-тональном плане) гамму из восьми звуков в пределах октавы, состоящую из чередования «целых тонов» и «полутонов». Прекрасные образцы этого приема дает «*Inferno*» Листа, который при неостывшем еще в сознании тогдашнего музыкального мышления динамизме ум. септаккордов, концентрировал в этом приеме все «ужасы», добытые из динамизма тональной системы его предшественниками. Наиболее архаическим среди данных приемов является тот, который ведет свое начало из ум. септаккорда → Т на базе органного пункта доминанты (что создает столь приевшийся малый нонаккорд), здесь уже намечается первый эмбрион заполнения септаккорда, а именно звуком *g* в малой терции *f-as*. Отсюда недалеко до аналогичного (на механических основаниях при поддержке музыкального чувства) заполнения всех малых терций звуками *e-g-b-des*. Получающаяся при этом «гамма» и кладет начало подобным поискам в дальнейшем. Находящаяся при этом внизу доминанта представляет собою последний якорь, которым возникающие далее, казалось бы внетональные, сопоставления ум. септаккордов привязываются в ходе изложения к первичным тональным элементам.

С течением времени и внедряется в обращение 8-тоновый лад, который и считается внетональным. Однако, он в подлинной музыке всегда глубоко тонален и в своем особом тональном качестве может употребляться в любом тональном изложении. Дело в том, что теперь мы можем показать различие между первичными и вторичными тональными элементами. Первичными элементами в данном случае являлись обычные трезвучия системы «хорального» типа. В ходе развития интонирования они дали гибридные комплексы, созревшие и получившие возможность отъединения от своей основы. В отъединенном виде эти комплексы все же тональны, их не следует считать внетональными комплексами тонального происхождения на манер, например, американцев итальянского происхождения. Это просто вторичные комплексы. Высочайший артистизм музыкального мышления и заключается в том, чтобы понимать хотя бы интуитивно связь этих, да и всяких подобных комплексов с основным тональным центром.

Длительное употребление ум. септаккорда могло бы, в свою очередь, привести к появлению тональных комплексов «третичного» характера. Если бы предположить, что ум. септаккорд (например → Т) мог «сам по себе» лечь в основу процесса интонирования, «где-то» после того, как он был порожден тоническим трезвучием, то результатом интонационного развития был бы в «энгармонически»-звуковом плане схож с данной гаммой тон-полутон-тон и т. д., однако такой «лад» состоял бы сплошь из последования ум. терций и хроматических полутонов, т.-е. не содержал бы ни одного интервала, являющегося продуктом свободного интонирования. Расщепление звуков ум. септаккорда — допустимая вещь, особенно в расширенной тональной системе, поскольку каждый музыкальный звук, осознанный в своем ладовом качестве, обладает способностью к выделению из себя грубых и тонких гибридов (что в пределах 12-звучной системы в процессе универсального интонирования и приводит к становлению 22-звучной системы «шрути»). Но эти процессы являются одной из частных музыкальных изложений в отношении комплексов вторичного порядка, в том числе и по отношению к ум. септаккорду (см. пример № 219). Происхождение тоново-полутонового лада обеспечено интонационными процессами вокруг первичных комплексов и не нуждалось бы в схоластически хитроумных построениях спекулятивного мышления.



Особое значение в ходе развития этой стороны ладового мышления получит сопоставление двух септаккордов  $\rightarrow D$  и  $\rightarrow S$ . Они вместе дадут 8-тоновую гамму (за вычетом звуков ум. септаккорда  $\rightarrow T$ ) и их постоянное употребление послужит основой внедрения специфического восьмизвучного лада, происхождение которого как одного из основных прототипов восьмизвучного лада, притом абсолютно гармонического, целиком исходит из закономерностей развития тональной системы. Об этом скажу несколько ниже.

Появление этого лада подготавливается в чисто слуховом отношении и упомянутым малым нонаккордом, и таким использованием ум. аккорда  $\rightarrow S$ , когда заместителем первичной доминанты в органном басы явится попеременно любой звук ум. аккорда  $\rightarrow D$ , т.-е. звуки *fis-a-c-es*.

Эти внутренние оправданности подобных «хроматических» совмещений ум. септаккордов приведут с течением времени к усиленному механическому комбинированию мелодий, составленных из отрезков ум. септаккорда с заполнением его отдельных звеньев, на переменном басы заполнения. Можно на одной мелодии 4 раза поменять басы, а можно на одном басы 4 раза переместить мелодию по отдельным звеньям ум. септаккорда, находящегося вверху. Этот прием при всей его механистичности исходит из глубокой тональной подосновы. Приведу подобный пример «музыкальных» «шахмат» (№220), где исполнение любой из четырех попевок на лю-

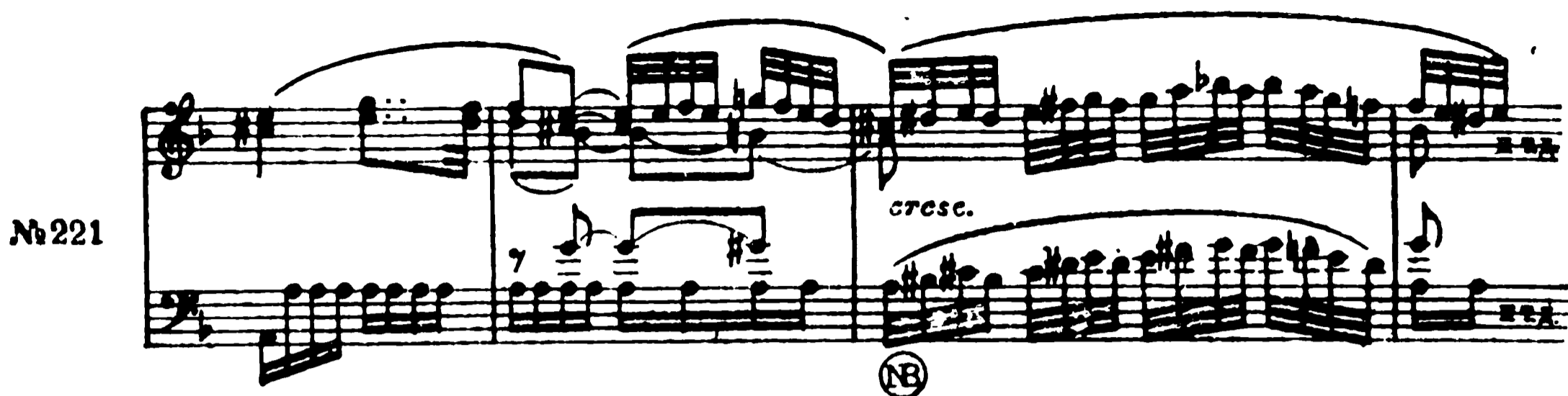


бом из четырех басов дает 16 «различных» вполне логичных сопоставлений. Подобному механическому приему творчества в несколько (но весьма мало) усложненном виде отдал, к сожалению, немало творческих сил Скрябин, доведя путем применения двух басовых «конструкций» перестановки потенциально до 32-х.

Восьмизвучный лад, который подготавливается этим путем и, наконец, возникает в своем строго тональном качестве и именно в данном звуковом составе в 7-й сонате Скрябина, состоит из наиболее острого пентахорда 4-го семейства с обеими терциями и уравновешенного тетрахорда. Его применимость в качестве одного из наиболее типичных 8-звучных ладов в связи с его гармоничностью обоснована мною в специальной главе. Внедрение его есть венец подготовительных процессов, описанных выше, в которых надо чуть глубже разобраться. «Внетональное», казалось бы, его употребление тонально мыслящими композиторами, причем в виде островков в насквозь тональной фактуре, могло быть и было только неосознанным рационально, но до конца прочувствованным гениальной интуицией употреблением именно этого 8-звучного лада, появление которого на сугубо тональной основе детерминировано закономерностями организации тональной системы.

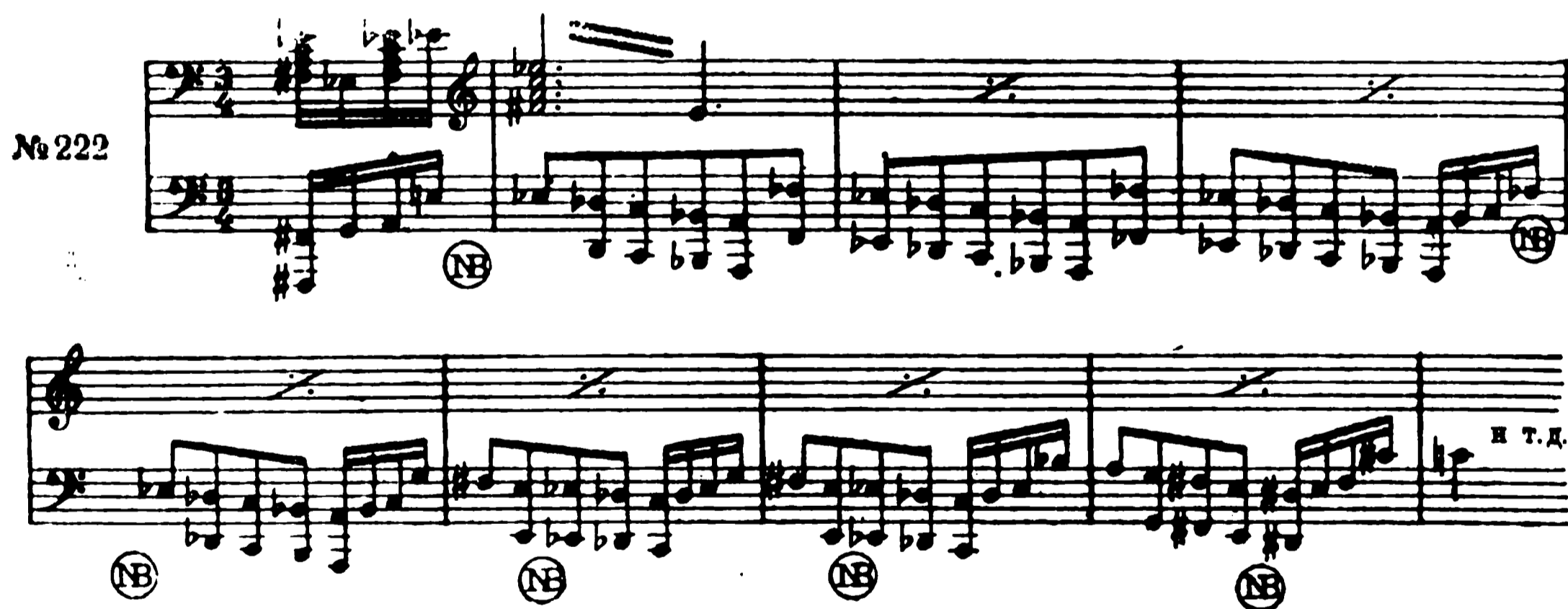
Уже очень давно появились первые ласточки подобных мелодических образований в мировой литературе. Именно сопоставление двух септаккордов встречается в сонате ор. 28 (№15) ч. 2 Бетховена, где явно образуются мелодические последования типа тон-полутон-тон и т.-д. Можно представить негодование современни-

ков Бетховена этими «дикостями» (пример № 221). Здесь еще та «архаика», о которой я говорил, как о предпоследнем этапе: здесь на органном базисе применено последование двух септаккордов → Т и → D. С течением времени этот лад решительно внедряется Листом, а впоследствии, «отрываясь» от тональной основы, служит сред-



ством колористического заполнения ткани музыкальных сочинений, причем и применяется во «внетональном» плане, как некая самодовлеющая категория, как последование, которое всегда может начаться «с любой ноты» и закончиться на «любой ноте».

Ныне этот прием очень архаизирован. У Римского-Корсакова, например, в «Сказании о Граде Китеже» этот лад употребляется в глубоко тональном плане. Интересно, что здесь часто верная орфография. «Неудобен» ход *e-es*, он заменен ходом *fes-es*, но все же встречается и этот «орфографически неудобный» ход, ибо тут автора ведет тональное чувство. Мы видим ошибочное *dis*, но в других голосах выдерживается правильное *es*. Как показывает детальнейшее рассмотрение всей «Сечи при Керженце» в партитуре — автор интуитивно шел по глубоко верному тональному пути, но рационально был все же далек от его постижения. Привожу пример (№ 222), где отмечены разные способы правописания хроматического хода.



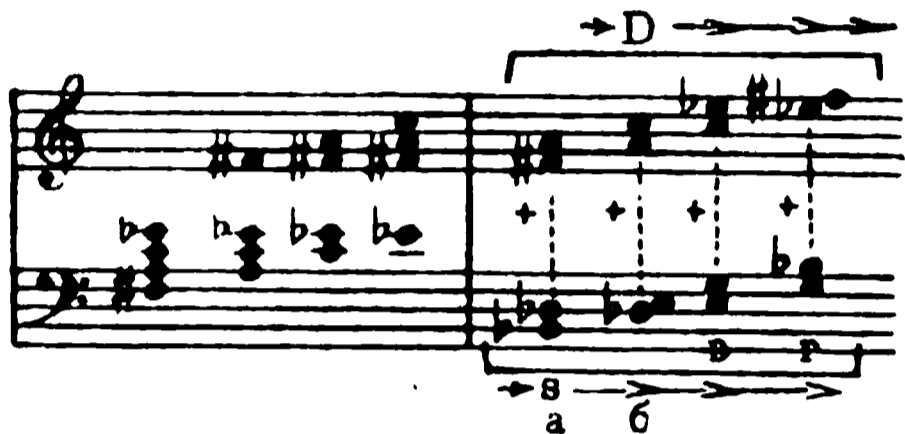
Данный 8-звучный лад во всем блеске применен Скрябиным в 7-й сонате. Ее раскрытие с точки зрения закономерностей музыкального мышления представляло бы вне постижения закономерностей тональной системы неразрешимую задачу. В то же время какая-то закономерность всегда ощущалась музыкальным чувством лучших музыкантов. Именно усложнение основного лада Северной Индии (случайно) является полнейшей, не требующей дополнений или изъятий основой основ всего музыкального мышления, вызвавшего к жизни 7-ю сонату.

Лад этот изложен в виде последования различных «конструкций». Происхождение этих конструкций есть дело художественного воображения, но и оно в определенной мере обусловлено ладовыми закономерностями.

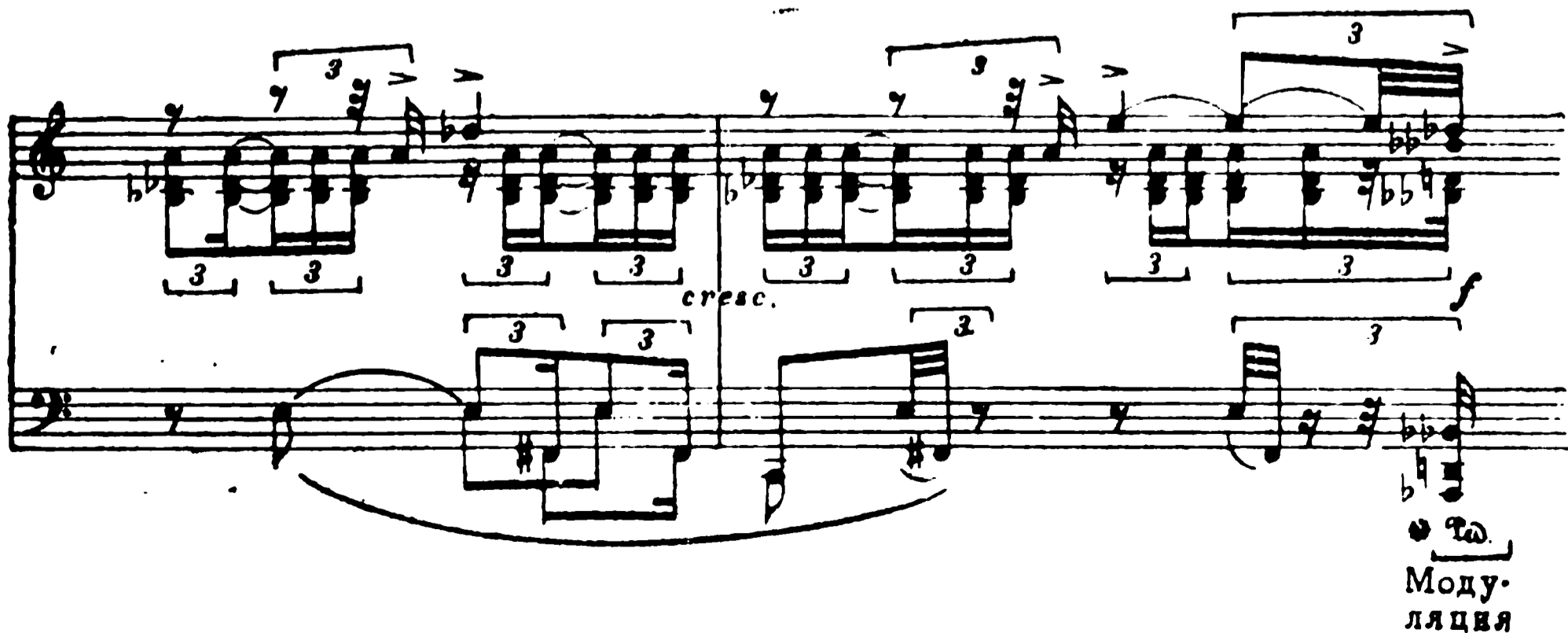
Разберемся подробнее в ладовых сторонах 7-й сонаты. Для сравнительного изучения привлечем открытый мною в 1935 г. лад «Прометей», который уже нашел свое место в системе 7-звучных прототипов, как лидийский уравновешенный лад. Звуковое различие в ладах «Прометей» и 7-й сонаты заключается в том, что в послед-

ней появляется на второй ступени звук  $6\beta$ , вместо спокойного  $2a$ , и удваивается терция тонического трезвучия. При этом в том и другом произведении эти терции показаны как таковые, а принципиальное новаторство заключается в конструировании квартовых аккордов, причем, я сказал бы, что конструкции эти пребывают в лапидарном состоянии. Дело в том, что они все исходят, как от басового базиса, только от звука тоники, от которой вверх идет проекция кварт. В «Прометее» эта проекция сплошная: пять кварт от звука тоники ( $c-fis-b-e-a-d$ ) и седьмой звук д о м и н а н т ы ( $g$ ) лада — просто опущен. Эстетические основания этого пропуска будут разъяснены ниже. В 7-й сонате в основе конструкции лежат три кварты, целиком совпадающие с основной конструкции «Прометеевского аккорда». Далее происходит приспособление ряда аккордов сверху. Что это за аккорды? Ведь звуковой состав лада совпадает целиком с звучанием двух ум. септаккордов  $\rightarrow D$  и  $\rightarrow S$ . Вместо четырех перестановок одного ум. аккорда, что дало бы простейшее последование (см. пример № 223), эти аккорды составлены из двух терций на расстоянии кварты, причем каждая из них принадлежит к составу иного септаккорда, что ясно из второй части примера. Для такого конструирования существуют и внутренние основания, ибо аккорд «в» — это и есть вся сумма составляющих звуков тонического трезвучия с двумя терциями, как нам известно — абсолютно гармоничная. Аккорд «а», это — самый динамический септаккорд с ув. терцией в данном ладе, причем аккорд к о р е н н о й (показатель весомости = 9). Надо отметить, что абсолютно гармоничен также и аккорд «б», состоя из звуков, дающих суммарно скрытую гармонию с показателем весомости 7. Также абсолютно гармоничен и аккорд «г», имея тот же показатель. Этот лад, как никакой другой, дал возможность построить 4 аккорда высшей гармоничности, а б с о л ю т н о гармоничных, и Скрябин сделал это, что заставляет нас в изумлении остановиться перед этим необычайным проникновением художника в природу музыкального материала. Учитывая детерминированность созвучания с каждым из звуков его тонкого гибрида, мы поймем особую «консонантность» той ноны, которую придает Скрябин басу конструкции: не просто  $C$ , а через октаву  $C$  —  $des$ . Такой же перестановке по малым терциям подвергается и басовая конструкция. Таково свойство данного лада; поскольку каждая его «нота» принадлежит к ум. септаккорду, постольку каждая часть любого аккорда и любой аккорд целиком может абсолютно свободно переставляться по малым терциям, без выхода за 8-звучные ладовые границы. Лишь очень небольшое количество иных аккордовых конструкций найдется в 7-й сонате. Она вся сплошь изложена в этих ладах, причем, например, все начало состоит из сопоставления лада  $C$  и лада  $D$ . Экспонируется соната точнейшим образом записанной конструкцией в первом ладе. Выпишем ее (пример № 224). После модуляции в систему  $D$  изложение возвращается в лад  $C$ . Для того, чтобы показать, насколько мы правы, приведем весь фрагмент в системе  $C$ , причем крестиками отметим те звуки, которые написаны Скрябиным неверно и дол-

№ 223



№ 224



225 10-й такт

Моду ляния

Лад:

Типы конструкций

#### Гармония.

а 1, б 1, в 1, г 1, д 1, е 1, ж 1, з 1.  
а 2, б 2, в 2, г 2, д 2, е 2, ж 2, з 2.  
а 3, б 3, в 3, г 3, д 3, е 3, ж 3, з 3.  
а 4, б 4, в 4, г 4, д 4, е 4, ж 4, з 4.

жны быть заменены основными звуками 8-звучного лада, т.-е. простейшими энгармонизмами (пример № 225). Как видим, с точки зрения изобретения этого приема дальнейшее сочинение пойдет при облегченном участии мышления.

Итак, покажем те «музыкальные шахматы», которые представляют собою всю музыкальную основу 7-й сонаты. Внизу те две басовых конструкции — полная квар-

товая и неполная с м. ноной о которых я говорил. Вверху четырежды переставляемый «микстаккорд» из малых терций. Если обозначим буквой каждую басовую часть конструкции и цифрой верхнюю, то мы увидим (и услышим) 32 тональных гармонии, не выходящих за пределы данного 8-звучного лада и представляющих собою основу основ бедного в основном при всей своей оригинальности музыкального мышления этого композитора. Оно даже не использует 12-звучную систему: к одному из простейших ладовых семизвучных прототипов добавлена только двойная терция, использован первый только на один хроматизм системы, оставлены втуне четыре более высоких хроматизма, не говоря о еще более высоких трех хроматизмах романтической 15-звучной системы. За вычетом тоники — использование семи простых элементов и отказ от семи более высоких элементов. Вместо растилающегося перед творческим гением богатства красок — самоограничение наиболее лапидарными, скудными. В этом бедность мышления, но и не только в этом. а и в самом способе ориентировки в «новом» мире звучаний: все время — спасительный якорь «конструкции», за которую композитор крепчайшим образом держится во все время своего пути по неизведанным областям новой для него стихии, которая на поверку оказывается все же отнюдь не безбрежной, а ограниченной весьма узенькими границами его микрокосма. Ведь такой микрокосм начинается уже от пентатоники; здесь это только один шаг за семизвучный прототип, и очень еще далеко здесь до микрокосма любой Баховской фуги — того космоса, который начал архаизироваться уже при первых наслоениях, проникших в 12-звучную систему.

Я не напрасно столько времени уделяю не раскрытому до сих пор Скрябину. Довершить это раскрытие — дело маленькое теперь и несложное. Не только в том вопрос, что вскрывается деградация этого таланта в последний период его творчества, но и в том, что многие музыканты связывают целиком проблему нового современного музыкального мышления с музыкальным языком Скрябина. Не говорю о том, что здесь понятна стала обманчивая привлекательность «поверхности» творчества Скрябина последних опусов, манивших своей кажущейся необычайностью и свежестью, подобно зеленой лужайке, огромные массы музыкантов и слушателей. Эта лужайка оказывается трясинной, которая поглощала богатства музыкального мышления. Это нам и раскрывает плачевную судьбу всех и всяческих эпигонов Скрябина, которые в поисках новизны, оригинальности и обогащения передавали дух свой этой обманчивой внешности скрябинского языка. В место обогащения — полнейшая примитивизация мышления явилась и должна была явиться их уделом, а оригинальности здесь нельзя было достигнуть, ибо «подача» материала была произведена Скрябиным настолько виртуозно-исчерпывающе, что любой художник мог прийти только к одной из неиспользованных шахматных комбинаций, predetermined схемой изложения этого лада. В этом отношении гармония Скрябина принесла столько же вреда нашей музыкальной культуре, как в своей области одновременно с этим творчеством развивавшаяся теория Яворского. Задачей нашей является покончить с отрицательными последствиями той и другой: это мы и делаем, овладевая всей суммой рационального постижения их сущности. Более того: мы теперь совершенно категорически можем и должны характеризовать ту и другую, как падение музыкальной культуры, декаданс и деградацию. В этой связи понятна и та сторона воззрений Яворского, которая тяготеет в теории тяготений к Ньютону и которую я вскрыл еще в «Основах гармонического языка», как откровенную метафизику (пусть даже и неосознанную автором теории и его эпигонами).

Здесь, кстати говоря, вскрывается ошибочность тех мнений, которые целиком относили Скрябина к числу художников, использующих только увеличенные гармонии. В его языке многие хотели видеть только те или иные трансформации целотонщины (было и это — см. ниже). С этой точки зрения, пожалуй, неожиданным явится вскрытие стиля многих произведений Скрябина, как основывающихся на совершенно новых сторонах музыкального языка, музыкального «звуковоззрения».

В этой связи и в силу того особого места, которое занимает творчество Скрябина, на полустраничке коснусь музыкального мышления его при создании «Прометея». Здесь я кратко повторю то, что сказано было в «Основах».

«Аккорд «Прометея»» (*c-fis-b-e-a-d*) это есть изложение лидийского уравновешенного лада по квартам. (Скрябин, как известно, всячески восставал против «надоевшего» единства тоники и доминанты, именно поэтому неслучайно то, что он пропу-

етил в этом ладе доминанту). Одно свидетельство очень ценно, ибо оно принадлежит человеку, ничего не понявшему в скрябинском языке; повидимому, он текстуально передает нечто, имеющее смысл ладовой расшифровки языка «Прометея»; причем она идет настолько «невпопад» свидетелю, что он наверное не предал бы этого фрагмента печати, если бы понимал, насколько он опровергает его собственные теоретические установки. Я говорю здесь о Л. Сабанееве, которому Скрябин говорил по этому поводу: «У меня тут по 6 звуков в гармонии.... Вот тут у меня в «Прометее» вначале — тут как бы совмещение тональности *A* и тональности *fis*... Ведь вот же основной аккорд, — и он (Скрябин) взял прометеевское 6-звучие, — это же у меня заменяет трезвучие. В классическую эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется вот этим созвучием... Это не есть доминантовая гармония, а это основная,... Вот почему это тональность *A*, в *C-dure* это будет вот что!! — и Скрябин взял звуки *c, d, e, fis, a, b*. — Вот они у меня все подряд, — и он сыграл какой-то из пассажей «Прометея». — Это и мелодия и, гармония одновременно... И у меня нет разницы между мелодией и гармонией — это одно и то же. В «Прометее» этот принцип строго проведен». Именно указанные Скрябиным звуки ранее казались недостаточно осмысленным их набором, теперь же ясна их ладовая природа. Это тот лад, который предсказан в числе других комплексом ладовых прототипов. Надо отметить, что самый этот лад, как бы противостоит историческому процессу нивелировки ладов в старинной схеме 8-ми ладов. Здесь восстановлен звук лидийской кварты и миксолидийской септимы. Надо отметить, что дорийская секста здесь находится не в своем нивелированном виде, а фригийская секунда в своем нетронутом виде будет введена в ладе 7-й сонаты. Но поскольку лад «Прометея», это — мажор, то тут и встречаются «антинивелировочные» звуки именно мажора: *fis* и *b*. Это определенно сродни протесту против доминанты и тонического трезвучия: надоели вьезшиеся штампы «нормативов».

Ссылаясь на совмещение в «прометеевском» созвучии мажора и параллельного минора (говоря при этом, правда, об *A* и *fis*), Скрябин тем самым дает для *a-moll* 'я те же звуки *a-b-c-d-e-fis*. Именно в этом ладе и даны 2-я фригийская и 6-я дорийская ступени.

Важнейшее открытие в генетических связях лада «Прометея» и 7-й сонаты заключается в том, что оба «прометеевские» лада — мажор и параллельный минор, — будучи трактованы как одноименные лады, сливаются именно в 8-звучный лад 7-й сонаты. Действительно, здесь и произойдет добавление к лидийскому уравновешенному ладу второй ступени  $6\sharp$ ; точнее — не добавление, а так как мы вскрыли «антинивелировочную» сущность ладовых устремлений автора, то эг фригийская секунда и должна была поглотить в его мышлении типическую мажорную вторую ступень. Далее добавилась минорная терция. Остальные звуки совпали.

Эти скрябинские «находки», таким образом, научно предостоят перед нами, как лады протеста против унифицированных мажоро-минорных нормативов классицизма. Я уделил им место по трем причинам. Во-первых, значение мышления этого художника в смысле оказанного им влияния и невозможность оставить неразгаданным этот конгломерат поисков при том условии, что он существует. Во-вторых, здесь яркий образец того, как художник не вырвался из плена тесных пределов схем, надоевших ему, а из одного схематического уклона попал в лоно другого не менее, в принципе, если не более схематического уклона.

Да будет пример Скрябина поучительным для тех, кто стремится к новизне для нее самой, забывая о великих богатствах периодической тональной системы и полагая свою задачу лишь в «оригинальности» музыкального мышления и, следовательно, языка. Теперь ни одна такая попытка не останется без исчерпывающей объективной оценки. Повышать выразительные средства музыкального языка в процессе совершенствования музыкального мышления в целях охвата содержанием музыки все более и более широких областей объективного мира и все более глубоких областей духовно-эмоциональной сферы человеческой личности — такова задача. И с этой точки зрения дальнейшее развитие музыки в четвертом цикле явится продолжением прогрессивной линии развития мирового искусства, которую ничто не в силах остановить и которая в эмбриональном, правда, виде дошла до своих границ! в практике народов Аравии и Индии.

В третьих, очень интересен тот факт, что в данных поисках Скрыбиня нашла свое завершение линия развития уменьшенных гармоний и ладов системы, которую мы дали себе труд проследить в ее основных генетических и исторических звеньях с момента зарождения и возникновения этого рода первичного интонирования до ее логического тупика в рамках современной музыкальной системы. Незамкнутые гроздя ум. септаккордов до 17 разных звуков в одном комплексе идут в качестве оживляющих средств в развитии этой ветви гармонического и мелодически-интонационного стиля. В становлении всех «извивов» данного стиля ход музыкального мышления во всех его проявлениях ни на йоту не отклонился от следования объективным закономерностям, заложенным в существе тональной системы.

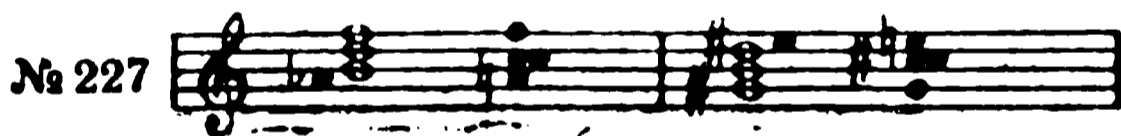
Должен подчеркнуть, что употребление данного лада во внетональном плане и в его обнаженном виде дает простор схематизму бездумного мышления, заполнению фактуры музыкальных произведений музыкой утомительно однообразной, эпигонски-архаической.

Поскольку мы касаемся и вопросов о собственно теоретическом мышлении, нам надо бегло очертить положение с вопросом о раскрытии основ данного стиля в теории. Коснусь учебника Римского-Корсакова, до сих пор принятого у нас, а также последнего слова науки в данном отношении — теории уменьшенного лада Яворского.

Учебник Римского-Корсакова дает «рецептуру» разрешений ум. септаккорда. Проанализируем соответствие этой рецептуры действительности. Автор говорит, что «всякий септаккорд может быть разрешен в любое трезвучие, кроме тех двух, из которых он составлен. Отсюда шесть разрешений уменьшенного септаккорда». Следует пример (см. пример № 226).



Здесь даются только разрешения аккорда в тонические трезвучия; шесть разрешений при четырех энгармонических заменах и должны, по Римскому-Корсакову, «вести в любой из 24 строев». Неверно автор представляет 3-й и 4-й примеры, которые правильно пишутся так (пример № 227). Здесь достаточно грубые ошибки. Вме-



сто *F-dur* и *cis-moll*; должны стоять *E-dur* и *D-dur*. Шесть строев, но на 33% не те. Чрезмерный схематизм рецептуры заключается в сугубой прямолинейности разрешений: только в тонический аккорд, причем автор минует все имеющиеся в действительности разрешения в другие аккорды систем, тем самым схематизируя музыкальное мышление ученика.

В своей теории уменьшенного лада Яворский берет две терции ум. трезвучия, трактуя их, как «устой» двух двойных систем. В результате «неустой» представляют собою ничем несвязанный ряд звуков, энгармонически совпадающий с гаммой «тон-полутон-тон и т. д.», абсолютно внетонального плана. О том, что представляет собою «дважды»-лад этого рода с его разрешением «неустоев» в «устой» ув. секунды — мы уже знаем (стр. 121).

Не говорю о том, что даже с точки зрения основных положений самой теории никак нельзя было объяснить, как могут находиться в «устойчивом» положении звуки ум. трезвучия и ум. септаккорда с их «шестиполутоновыми» отношениями. Тем самым они превращаются в «неустой» с точки зрения основных положений теории ладового ритма. И здесь эти построения не выдерживают критики даже с собственных позиций.

Таковы наиболее прогрессивные попытки проникнуть в мир затронутых мною явлений. В западно-европейской теории нет попыток более интересных, чем рассмотренные. Там — уровень понимания этого вопроса более низок.

Рассматривая систему как систему квинтовых координаций музыкального мышления, мы должны предположить, что мышление не может правильно функционировать, если все эти координации не имеют четкого деления на группы, отвечающего в признаках этого деления существованию тональной организации системы. Я уже говорил о так называемых «слоях» музыкального мышления, что оказывается совершенно соответствующим историческому процессу развития, а, следовательно, и проблеме развития музыкального мышления отдельного человека от простого к сложному. Группировка этих координаций бесконечно разнообразна, приводя правильное и до конца развитое мышление к универсальной оценке всех взаимодействий компонентов системы хотя бы в порядке интуитивно совершающегося процесса, который, как я подчеркнул, из границ системы выйти не может.

Понимая это воздействие объективных закономерностей на музыкальное мышление, взглянем на организацию системы еще с одной точки зрения: выясним, какая группировка ее элементов неизбежна, как исходящая из строго тональных принципов. Особое значение в системе имеет так называемая тоническая ее зона, а именно звуки первых двух кругов. Мы уже достаточно выяснили этот вопрос и повторяться не будем. Если представим себе систему *C*, выделив в ней тональную зону, то увидим, что по обеим сторонам от нее будут точно такие же две группы звуков: одна с диэзной стороны — *f, is, h, e, a*; другая с бемольной стороны — *b, es, as, des*.

Закономерность возникновения интервалов квартового и квинтового строения, как нам известно, обуславливает возможность построения ум. и малых интервалов на звуках диэзной стороны системы и увеличенных и больших — на звуках бемольной стороны. Во всех подробностях вопрос рассмотрен мною в «Основах гармонического языка», к которым отсылаю читателя. Здесь я должен подчеркнуть то обстоятельство, что на звуках тонической зоны в обычном диатоническом ладе возникают четыре главнейшие трезвучия мажора, в полной же системе здесь возникают четыре большие трезвучия. Таким же образом четыре увеличенные трезвучия возникают на основе четырех звуков бемольной зоны (иначе называемой нами «унтертонической»). Обратим внимание также на то, что самые звуки и бемольной и диэзной зоны («обертоническая зона») могут трактоваться музыкальным мышлением, при данной группировке координаций, как отраженные тональные «функции»; т.-е., например, звуки *e* и *as* могут представляться музыканту играющими каждый в своей группе нот такую же роль, как в основной группе играет тоника; таким образом, в группе «отраженных» увеличенных трезвучий будет трактоваться наподобие тонического для своей группы то из них, которое построено на звуке *as*. Здесь происходит просто необычайное совпадение явлений, которое должно укрепить данное представление. А именно данное трезвучие состоит из всех упомянутых трех звуков *as-c-e*, в том числе и звука тоники (в центре). Таким же образом возникают и ув. трезвучия, соответствующие субдоминантовому, доминантовому и трезвучию второй ступени. Поясним нотным примером рассматриваемую частность организации системы (пример № 228).

№ 228

наслоения

С S T D S T D

Мажорн. трезв.

Система C

1a 2a 3a 4a 5a 6a 1a 2a 3a 4a 5a 6a

IV I V II

наслоения

Таким образом, музыкальное мышление может и должно конструировать из этих элементов подобие последования субдоминанты, доминанты и тоники, что даст в основе на определенном тональном базисе соединение целотонной гаммы *des-es-f-g-a-h* и внутреннего ув. как бы «тонического» трезвучия *as-c-e*. Здесь мы видим нечто подобное ув. ладу Яворского, однако в иной орфографии и без всякого участия три-

тонов, которые здесь просто не при чем. Это — единственный пункт всей теории Яворского, где он как-то весьма относительно приблизился к истинному звуковому составу частной закономерности тональной системы, однако — во внетональном и во внеисторическом плане. Несомненно, что Скрябин столь же интуитивно ощущал основные тональные зависимости, как и в приведенных случаях, — также и в тех своих произведениях, где он гипертрофировал увеличенные гармонии. Такова «Поэма экстаза», и не случайно кода его написана в яснейшем *C-dur*'е; главная же его тема — слабо проинтонированный ход ломаного ув. трезвучия.

Это — одна линия возникновения «целотонщины». Другая заключается в том, что в семизвучных ладовых прототипах возникает два целотонных лада: один с участием тоники, а другой — доминанты, отклоняющихся от участия в целотонной последовательности. Это — фригийский и лидийский мелодические лады.

Третьей линией, ведущей к цели, является следующая. Должен отметить, что все эти линии дополняют одна другую и нельзя догматизировать только какую-либо из них. Это все — многообразные частности, ведущие к возникновению одних и тех же звуко-комплексов, имеющих в принципе одинаковую природу. Вопрос здесь, с одной стороны, заключается в существовании тональной системы; и ее исследование показывает, какие закономерности могут найти свое отражение в том или ином индивидуальном музыкальном мышлении, — с другой стороны. Оно ведь, наконец, может пройти и мимо них, не будучи в состоянии их уловить. Иное же мышление приходит к ним чисто механически на основе подражания выявленному другим, улавливая только внешнюю «колористическую» сторону звучаний. Итак, эта третья линия исходит из объединения воедино тех трезвучий, которые могут трактоваться как отраженно тонические, одно из которых *as-c-e*, а другое возникает, как «альтерированный» аккорд. Это — трезвучие *c-e-gis*. В главе о четвертом цикле развития я напому, как Лист применяет оба эти трезвучия во вступлении к симфонии «Фауст», четко их различая. Оба они сливаются в увеличенный септаккорд, которого мы еще не знаем рационалистически в третьем цикле развития, но который представляет собою суммарную категорию данных частных музыкального мышления, — основной тонический отраженный комплекс системы. Интонационное выделение им тонких гибридов неминуемо должно привести в практике развития искусства к появлению особого типа нонаккорда. При этом, поскольку мышление в период становления этого своеобразного норматива замкнуто в пределах 15-звучной системы, постольку гибриды, выходящие за ее границы (здесь *heses* и *fisis*), не могут вырваться в данном гармоническом комплексе, что ведет к возникновению в практике искусства так называемого нонаккорда Дебюсси-Скрябина. Надо ли приводить примеры? Мы могли бы занять ими много страниц этой книги. Мои читатели-музыканты могут сами по памяти найти немало примеров, литература же предоставит их им в изобилии. Мы исходим здесь из гармонии, как процесса, развитие которого детерминировано единством тональной системы, являющимся основой ее развития и развития музыкального мышления, на ней основывающегося. Ход процесса появления этого главного представителя стиля настолько неизбежен, что, понимая его сущность, мы могли бы, не зная о существовании этого норматива, предсказать неизбежность его появления. Поясним примером ход процесса интонационного обогащения ув. септаккорда *as-c-e-gis* (пример № 229).

№229

Процесс

Гибриды

Должен подчеркнуть, что и уменьшенный септаккорд, как основа стиля, и увеличенный септаккорд приводят к появлению частных специфических особенностей системы. И тот и другой стиль чрезвычайно обеднены в круге своих эстетических и выразительных возможностей. Они, несомненно, как средства, могущие быть положенными в основание целых произведений крупной формы, отжили, — вернее изжили себя. Это безусловно относится ко всем случаям «внетонального» применения

уменьшенных и увеличенных гармоний. Это было неизбежно при том условии, что в своей строго тональной сущности эти образования не были до сих пор поняты, а теоретические попытки были направлены на то, чтобы доказать именно внетональную сущность особых ладов. Такое абсолютизирование частных теперь выглядит достаточно наивно и несомненно анахронизировало само себя предметом своего исследования. Поскольку конструктивный принцип основывается на явной гармонии, постольку он становится сам по себе анахроничным, ибо музыкальная наука пришла к понятию скрытой гармонии, являющейся, во всяком случае, главной стороной гармонической основы искусства. Конструктивный принцип останется как вспомогательный способ классификации явлений — и только. Самые упомянутые стили отживают, ибо даже их название, их исток коренится в конструкции аккордов.

Обращаясь в заключение раздела, посвященного этим стилям, к увеличенным гармониям, отмечу удручающе равномерное распределение напряжений между звуками целотонной гаммы, что и создает безысходную статичность этих построений. Здесь все линейные коэффициенты равны двум, иные напряжения отсутствуют, причем напряжения, кратные двум, создающиеся в остальных интервалах и гармониях системы, убийственны именно этой своей соизмеримостью. В этом кроется причина приедающейся монотонности такой музыки. Дела не спасают промежуточные (на полтона отстоящие) увеличенные гармонии. Вся внутрипериодическая система увеличенных трезвучий «светит» слишком отраженным светом, преимущественное использование этой гармонической палитры всегда дает почувствовать определенную скудость и бедность языка, хотя и использующего звучания «пряные», «экзотические», щекочущие, но именно этим и докучающие.

Должен оговориться, что этот вопрос исчерпывающе рассмотрен мною в «Основах гармонического языка», к которым отсылаю интересующихся. Здесь я вкратце устанавливаю те линии развития гармонии, которые в сумме составляют предмет современного музыкального мышления. Причем направленность этого исследования — генетически-историческая — существенно отличается от направленности изложения этих вопросов в их сумме от изложения в «Основах».

Переходя далее к квартовым аккордам, мы должны учитывать строго ограниченное значение и этого вида гармоний. Вопрос в том, что их возникновение в качестве своего рода нормативов также неизбежно — и не только в силу поисков музыкальным мышлением новых «конструкций» во избежание «надоевшей» терцовости, но и в силу процесса естественной мутации терцовых сочетаний в квартовые. Сущность этого процесса вскрыта еще в «Основах».

На примере только одного аккорда, наиболее распространенного в предшествующий период развития музыки, напомним поставленный вопрос. Для исследования берем доминантаккорд. Именно употребление этого аккорда с его энгармонизмами (до сих пор, правда, не классифицированными и не изученными) приводит к внедрению квартовых сочетаний определенного типа. Отметим, что в глубоко развитом музыкальном мышлении, при возникновении того или иного звукового комплекса, всегда может происходить его универсальная оценка с точки зрения сущности его в различных тональных системах, либо же на любых звуках данной системы. С этой точки зрения и рассмотрим обычный доминантсептаккорд системы С; установим, всегда ли он является аккордом терцовой структуры, одновременно не упуская из вида вопроса о скрытой гармонии. Если мыслить данный аккорд во всех тональных системах, то данную терцовую структуру он сохраняет в строгой системе только в шести системах, а в шести теряет ее. На приводимом примере № 230 условно обозначим зону распространения септаккордов буквой «А» и нумеруем аккорды. Остальные аккорды образуют зону энгармонизмов исходной аккордовой формы. Обозначаем их буквой «Э» и также нумеруем.

Прежде всего привлекают внимание своей квинтсектаккордовой «конструкцией» два ближайшие энгармонизма в сторону диэзов. Это уже очень отдаленная от исходной точки модуляционная сфера. Зададим себе вопрос, случайно ли это явление, знала ли человеческая мысль и практика искусства эти аккорды? Это оказывается отнюдь не случайным: как е д и н и ч н о е явление, механически возникающее вне всякой связи с остальным миром музыкального языка, оно представляет собою в качестве «аккорда с увеличенной секстой» излюбленное рецептурное средство

традиционной модуляции (вера в абсолютную «случайность» его возникновения, по представлению даже величайших умов человеческих, видна из того факта, что, например, Римский-Корсаков относит его в разряд «ложных последовательностей»).

Именно здесь, как закономерность, вскрывается существо рецепта школы. «Для модуляции в мажорную тональность, отстоящую на 5 и 6 знаков от мажорной в сторону диэзов, а также для соответствующей модуляции из минора в минор, необходимо превратить септиму доминантаккорда исходной тональности в ув. сексту путем энгармонической замены, а затем... следует рецепт немудреного разрешения. Вот та малая частность, которая, будучи только островком, среди, казалось бы, необозримого моря явлений гармонии, явилась до сих пор высшей мудростью мировой теории музыки.

Далее возникают совершенно новые принципиально по конструкции аккорды. Разберемся поочередно во всех 12 формациях этого аккорда в разных тональных системах (пример 230).

№ 230

The musical example consists of two staves. The top staff contains nine chords: F#es, Ces, Ges, Des, As, Es, B, F, and C. Below these are labels A6, Э1, Э2, Э3, Э4, Э5, Э6, A1, and A2 respectively. A bracket labeled 'Зона Э' spans from Ces to Es. The bottom staff contains eleven chords: G, D, A, E, H, Fis, Cis, G#is, Dis, A#is, and E#is. Below these are labels A3, A4, A5, A6, Э1, Э2, Э3, Э4, Э5, Э6, and A1 respectively. A bracket labeled 'Зона А' spans from G to A6, and another bracket labeled 'Зона Э' spans from Э1 to Э6.

Начнем с зоны А. А<sub>1</sub> — это септаккорд на второй ступени диатоники, так называемый в теории аккорд двойной доминанты, никакого отношения к доминантовой системе не имеет, являясь коренным аккордом системы *f*. А<sub>2</sub> — доминантсептаккорд. А<sub>3</sub> — септаккорд на 1-й ступени системы *g*, возникающий в 4-м круге развития. А<sub>4</sub> — аккорд на 4-й ступени системы *d* — также 4-го круга развития. А<sub>5</sub> — аккорд на 7-й и. ступени системы *a* и, наконец, А<sub>6</sub> — аккорд на 3-й и. ступени системы *e*. Далее идут два энгармонизма, которыми мы уже занимались, в системах *h* и *fis*. Наконец, в Э<sub>3</sub> возникает аккорд принципиально нового конструктивного состава, а именно он может и должен трактоваться музыкальным мышлением, привыкшим к конструктивному упорядочению звукокомплексов, только как квартаккорд, это неизбежно в силу хотя бы того, что первая же большая терция модифицируется в ум. кварту. Таким образом, бывшая квинта исходного прототипа переносится вниз и возникает квартаккорд. Таковы аккорды Э<sub>6</sub>, Э<sub>4</sub>, Э<sub>5</sub>. Средний аккорд Э<sub>3</sub> представляет собою смешанную «конструкцию». Если аккорд с ув. секстой вначале обнаруживает свое существование как модуляционное средство, а затем начинает применяться как насыщенное аккордовое средство в немодулирующем изложении, то такой же путь должен проделать и квартаккорд. Они начинают внедряться в фактуру немодулирующего свойства, что показано мною в «Основах» на примерах 3-го концерта для ф.-п. с оркестром Сергея Прокофьева.

Читатель, в особенности после изучения следующей главы, легко проследит все связи каждого квартаккорда в своей системе. Для сокращения изложения опускаю разработку вопроса. Подчеркну, что в феномене этих модификаций играет главную роль ограниченность тональной системы, причем ограниченность периодического порядка. Именно смена периодов звука и приводит к возникновению все новых модификаций, каждая из которых полностью повторяется на каждом тринадцатом звене цепи тональных систем, однако повторяется в энгармоническом замещении всех звуков. На высоком уровне развития музыкального мышления — развитие аккордовых средств направляется — при том же их звуковом составе — в сторону отдаленных систем, где и возникают энгармонизмы иного конструктивного смысла. Два замечания. Во-первых, все эти новые аккорды строятся в каждой данной системе на всех ее звуках (пример 231), причем обычно именно на отдаленных от центра звуках и происходит вполне закономерная их мутация. Во-вторых, все эти энгар-

Система С

№ 231

монические звукокомплексы, как правило, обладают более высоким показателем скрытой гармонии, нежели терцовые сочетания.

Не происходит никакого исчезновения терцовых аккордов, с одной стороны, а с другой — не происходит никакого «самозарождения» квартаккордов в недрах музыкального мышления, как такового. Если мы определенно показали, что чистоквартовые аккорды являются функцией пентатонного мышления, то мышление в третьем цикле развития на высших его ступенях приходит к квартовым же сочетаниям, но уже с участием ум. и ув. кварт.

Более высокие показатели скрытой гармонии вызывают в лице энгармонизмов к жизни выразительные средства языка, более напряженные, следовательно, применимые для передачи эффектов и эмоций более тонких, более впечатляющих, драматических и т. п. Это и подтверждается всем ходом развития искусства.

Обращаясь к примеру № 230, отметим что в ближайших энгармониках происходит мутация терцового аккорда в терцовый же, но с ум. терцией.

Далее это вновь возникшее качество отрицается, аккорды эти также разрывают свою оболочку, на их месте возникают квартаккорды. Они всегда являются носителями еще больших скрытых гармоний, следовательно — новых красок, новой эмоциональной активной, более потенциально динамической зарядки, нежели предшествующие аккорды. При этом квартовое расположение в чисто акустическом плане создает диапазон, если так можно выразиться, — «широкого дыхания». Направляющей процесса возникновения квартаккордов нельзя, таким образом, признать только последний — внешне-конструктивный принцип: дело в том, что в лице квартаккордов музыка получает высокие по насыщению скрытой гармонией аккордовые комплексы. Действительно, скрытые гармонии квартаккордов имеют показатели от 4 до 6.

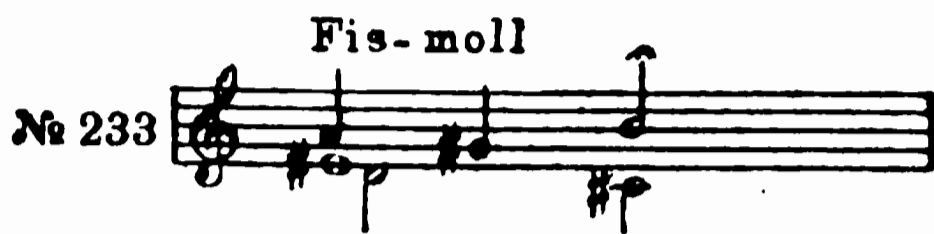
Свое значение имеет, повторяю, расположение (особенно в оркестровой фактуре) этих комплексов по квартам, — и еще более многозвучных, чем только что рассмотренные, ибо по овладении этими закономерностями музыкальное мышление не останавливается на добытом в поисках усложнения вновь открываемых выразительных средств. Совершенно особый характер звучания квартаккордов при больших, нежели у терцовых, просветах между звуками и при наличии более высоких скрытых гармоний особенно привлекателен, как освежающее изложение средство. В дальнейшем развитии музыкального мышления конструктивный принцип, повторяю, перестает играть основную роль, а созвучия оцениваются внутренним оком художника, в зависимости от их скрытых гармоний. Одним из первых твердо стал на позиции этого мышления Стравинский, к глубоко ладовому языку сочинений которого обычно неприменимы старые конструктивно-ладовые критерии, почему его искусство кажется современным конструктивистам недоступным для анализа с ладовых точек зрения. Они часто «видят» в нем... голый конструктивизм,

В заключение раздела о квартаккордах укажу, что ум. септаккорды, а также аккорды с преобладанием больших терций, ни в одной из своих энгармонических модификаций не превращаются в квартаккорды.

Нерассмотренными остались 8 «ложных» трезвучий системы. Первые два из них, возникающие в пятом круге: *e-as-h* и *as-h-es* уже достаточно использованы в творческой практике ряда композиторов. Поскольку в некоторых теоретических работах делаются попытки ими заниматься, покажу действительные связи их с важнейшими аккордами системы. По законам удвоений удваивается старший звук, т.-е. *e* либо *es* (см. пример № 232). Пример 232 *f*, это — наиболее прямолинейно-естествен-

№ 232

ное соединение с доминантсептаккордом представляет собою в очищенном виде пресловутый лейтмотив судьбы из «Кольца нибелунгов», причем он изложен трехголосно, из «единичной» квинты ложного трезвучия квинта и септима доминантсептаккорда достигаются ломаным ходом (во избежание параллельных квинт — пример 233). Этот простейший оборот не мог быть понятым до сих пор без нагроможде-



ния не идущих к делу условностей. Прочие шесть ложных трезвучий, возникающих в 6-м круге, обычно заменяются своими энгармоническими заместителями терцового склада, возникающими в недрах минорного либо мажорного развития основы тональной системы. Те и другие — это принципиально разные средства, и «ложные» трезвучия играют свою вполне особую выразительную роль. Читатель легко может теперь их проработать по аналогии с соответствующими трезвучиями 5-го круга.

Таков процесс развития гармонического музыкального мышления в мировом искусстве. Здесь я намеренно не охватил его во всех его тенденциях, ибо под покровом 12-ступенной темперации начался уже четвертый цикл развития. Первое выражение он имеет в виде все той же орфографии хроматической гаммы, которая догматически экспонирует все немногосложные первые наслоения на 12-звучную тональную систему. Поэтому соответствующую главу (39) начнем именно с тех изменений в данном направлении, которые внесены элементами четвертого цикла развития.

Некоторые из этих гармонических форм мы коснулись здесь, ибо не имело смысла отрывать их изложение от рассмотрения основных гармонических формаций: таковы добавочные три ум. септаккорда 15-звучной системы, такова септима ув. септаккорда. Однако, многих из этих форм мы еще не рассмотрели в этом разделе. А это — существеннейшее звено процесса, однако уже повернутое вперед. Данные для его ретроспективного рассмотрения заложены настоящей главой, но по необходимости я переношу изложение начала нового процесса в главу, посвященную перспективам развития музыкального мышления. Также я не стал рассматривать в настоящей главе сочетания, состоящие в своей характеристической основе из ум. октав. Эти динамические сочетания подробно рассмотрены мною с конструктивной и внутренне гармонической стороны в «Основах», к которым я и отсылаю читателя. В эволюционном же отношении они знаменуют собою высшее звено развития мышления в 3-м цикле развития, когда оно выходит из состояния «конструктивизма» и ищет динамических гармоний, находя их в аккордах, у коих на месте архаической септимы находится динамически взрывчатый интервал ум. октавы. Не придавая никакого значения прочим поискам конструктивистского рода — как-то септимовым, секундным и пр. сочетаниям, ибо путь этот бесперспективен и отражает тупики музыкального мышления, как такового, я не рассматриваю здесь всей суммы этих головных ухищрений западных конструктивистов. Это — всё частности, которые имеют право на существование при ладовом осознании и в качестве органических элементов музыкального изложения. Концепция скрытой гармонии снимает конструктивный принцип с «повестки» дня гармонического процесса.

Не говорю здесь о фактурном применении гармонических средств. Однако, необходимо внести в этот вопрос ясность с одной его стороны. Музыканты с ограниченным кругозором привыкли принципиально смешивать атоналистские, политоналистские и др. немusикальские направления (им я уделяю место в главе о 4-м цикле развития) и, например, аккордику Скрябина с ее «нагромождениями». Здесь явления принципиально совершенно различной ладовой природы. Атональность не оперирует даже с собственно музыкальным звуком, и поэтому ее поиски не включаются в гармонический музыкальный процесс, — нельзя говорить об этих приемах как об одном из моментов гармонического процесса, а лишь как о линии разложения музыкального мышления. В то же время, как я показал, нагромождения Скрябина (все сплошь!) тональны; однако, надо было только расшифровать эту сущ-

ность нагромождений с точки зрения основных ладово-динамических закономерностей тональной системы.

Драматургические функции музыкального искусства, особенно в балетных и оперных произведениях, а впоследствии и в симфонизме, приводят к особому подчеркиванию красочности гармонических комплексов. Из всего предшествующего изложения ясно, что красочность, динамичность, функциональные свойства, определяющие его ладовые, т.-е. функциональные связи, это все — различные термины для определения музыкальной, т.-е. динамической (ладовой!) роли звукокомплексов. Ибо мажорные и минорные коэффициенты суть синонимы красочности в самом узком и самом широком смысле этого слова. В «Основах» в критике Тюлина я достаточно ясно показал, что противопоставление красочности и функциональности является показателем ограниченно-формалистического музыкального мышления (стр. 963). Таким образом, красочное понимание аккорда является его ладовым, функциональным, точнее говоря — музыкальным пониманием. С этой точки зрения особую важность представляет овладение пониманием ладовой природы лучших и наиболее, казалось бы, «красочных» страниц наших выдающихся композиторов — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Прокофьева, а также и в особенности Стравинского с его насквозь ладовой «Весной священной», заставлявшей долго время видеть в этом до конца ладовом, т.-е. музыкальном произведении красочно-декоративную музыку, в каком-то смысле «противопоставляющую себя» функциональной музыке. (Как будто бы в музыке, т.-е. в живом процессе, что-либо может не функционировать, т.-е. быть мертвым!). Правда, в атоналистской «музыке» могут встречаться потуги на введение в фактуру сочинений и неладовых «красочных комплексов», но в том-то и вопрос, что они представляют собою мертвечину, бескрасочную и внефункциональную, наравне со всем подобного рода опусом. Сказать же, что в творчестве наших выдающихся и великих композиторов может встретиться красочное сочетание, «освобождающее себя» от музыкальной функциональности — было бы неверно. С этой точки зрения я буду считать себя обязанным в главе о 4-м цикле развития обратиться после приведенного уже раскрытия скрябинских «нагромождений» к точнейшему и тончайшему рассмотрению ладовой природы какого-либо фрагмента «Весны священной» (в наиболее непонятном образце), давая такой метод разработки, который вооружил бы читателя настоящей работы способностью проводить самостоятельную музыкально-мыслительную работу в этом направлении.

Сказанного здесь о процессе развития гармонии достаточно в пределах темы настоящего труда. Лишь несколько обобщающих замечаний в конце.

Здесь впервые сделана попытка рассмотреть громадный мир явлений гармонических формаций с точки зрения генетически-исторической. Они даны ныне как бы на одной плоскости; но важно было распределить их в исторической перспективе, восстанавливая в ней и уже отжившие моменты и те, которые ступены мощным развитием романтической гармонии, но, тем не менее, ничуть не потеряли силы. Это по-настоящему способно ввести нас в проблему современного гармонического мышления. Путь усложнения гармонических явлений соответствует постепенности обогащения содержания музыкального искусства. Окинем беглым взором пройденный гармонией путь. Здесь мы видим возникновение лапидарных квартово-квинтово-октавных гармоний в первом круге развития, секундно-квартовых во втором и третьем круге, причем уже намечаются первые признаки терцовости. Далее появление терцовых гармоний в четвертом круге, но еще робкое, скрывающееся под сетью хитроумных правил полифонии, обогащение гармонии в пятом круге, совершенствование полифонии, более ясное вычленение тех гармоний, которые в следующем круге превратятся в нормативы, и закрепление осознания терцовости в гармоническом складе. Наконец, в шестом круге победное шествие терцового гармонического мышления и основанных на терцовости гармонических стилей включительно до вычленения ответвлений, основывающихся на терцовости определенного вида. Далее переход к квартовым гармониям, модифицирующимся из терцовых, одновременное с тем иные поиски конструктивного порядка, бесперспективные в своей сущности, ибо конструктивный принцип начинает отживать: познание закономерностей тональной системы до конца, как продукта интонационного развития, приводит к внедрению особого типа тональных гармоний, построенных на принципе созвучания основных звуков и их гибридов, что дает ключ к пониманию во всей своей ладовой сущности гармонического языка

Прокофьева, Равеля, Стравинского, Шостаковича и других выдающихся художников современности. Здесь мы найдем и двойные малые секунды у тоник и доминант, и удвоения тонов аккордов м. и б. секундами, м. и б. септимами (органическое при нарочитой архаизации изложения), что создает полнейшую невозможность оценки гармоний с точки зрения конструктивной и приводит кое-кого к мысли, что гармонический принцип перестал существовать «вообще», что «вертикаль» не имеет никакого значения. Так будет казаться, если не представлять себе принципиальной разницы между секундами, как ингредиентами одной интонационной ячейки, и хроматизмами, как элементами не родственными им по своей природе, ибо оба их звука принадлежат к разным ячейкам. Гармонии с ув. примами (ум. октавами), как я говорил, имеют совершенно иной смысл, они тоже внедряются в фактуру современных сочинений — и также на основе гармонической оценки динамических взаимодействий. Так называемая линейность, не учитывающая диаметрально различной природы тех и других гармоний, приходит в процессе их постоянного и, по неизбежности, нивелирующего взаимодействия к выхолащиванию динамизма и к омертвлению ткани музыкальных произведений. Такова логика процесса — совершенно неумолимая.

Надо отметить, что все же процесс появления гибридных органических «наплывов» на музыкальной ткани устремляется прежде всего по преемственным чисто конструктивно-нормативным линиям гармоний того склада, которые отслоились в искусстве в период «хорального» развития так называемой «правоверной» гармонии. Возьмем с этой точки зрения под зоркий прицел гармонии «Весны священной», — мы там почти сплошь обнаружим такие напластования и смещения — будь то добавление м. и б. секунд к параллельным терциям, будь то цветистые деформации почтенного тонического квартсекстааккорда, которые я показываю в примере № 293. Далее новые гармонии уже делаются и сделаются «самостоятельными» при возможности постепенного и абсолютного забвения конструктивного принципа. Но, подчеркиваю, это — непрерывный путь преемственного гармонического развития, где хоральные гармонии *basso continuo* не являются ни эпизодом, ни досадной случайностью, а неизбежным этапом в ходе искусства к высшим гармоническим свершениям. Мы должны уважать свое искусство и весь путь его развития, начиная с младенчества и до полной зрелости, не должны стыдиться славных этапов его прошлого, обязаны помнить о преемственности и сознать истинность того положения, что из ничего не рождается ничего. Поэтому мы обязаны с особой бдительностью относиться к намекам, экивокам, ламентациям и сентенциям о том, мол, что не пригодны навыки, нормы и требования «школьной, хоральной, правоверной, казенной» и т. п. гармонии. Это в объективном отношении совершенно адекватно действительным попыткам разложения преподавания и внесения тяжкого регресса в музыкальную культуру, уже нашедшим свое место в издании руководств явно непригодных с силу отрицания традиции (см. «Основы» стр. 948). Если прислушиваться к заклинаниям такого рода, мы должны прийти к подобию «вселенского катаклизма» в развитии нашей музыкальной культуры: к забвению подлинных основ овладения хотя бы технологией искусства, к внедрению во все его поры тенденций формализма и разных течений «некрофонизма» наряду с жесточайшим дилетантизмом в творчестве.

Закон отрицания каждой ступенью развития предыдущей ступени играет, несомненно громадную роль в гармоническом процессе.

Первоначальный гармонический процесс возникает в виде параллельных кварт и квинт (Гукбальд). Гвидо с его мышлением в пределах всего второго цикла развития запрещает эти параллелизмы. Далее длительный провал в знаниях о ходе развития, следы его в виде камбиат, параллельных секунд амброзианской литании. Далее запрещения, направленные против этой музыки как «фальшивой», что может свидетельствовать о большем распространении этого вида музицирования, нежели о том сохранилось сведений. Подкрепляется это положение наличием многоголосия в квартово-секундном сложении у ряда народов, обращающих к выразительным средствам музыкального языка второго цикла развития. Именно появление терцовости приводит к отрицанию секундной интервалики в гармоническом плане. При развитии терцовости еще крепко держатся запрещения, в особенности параллельных квинт и октав. Первый этап развития терцовости: звук и его гибрид даны в сросшемся состоянии в виде задержаний и разрешений. Созревание системы

связано с отъединением гибридов от основы и, таким образом, с появлением нового этапа в развитии терцовости — эпохи цифрованного баса, где терцовые гармонии трактуются уже как самостоятельные комплексы (первый революционный шаг К. Монтеверди, освободившего доминантсептаккорд от задержания септимы, относится к концу XVI века). Длительный этап развития терцовой музыки, наконец, новый этап в конце третьего цикла развития — переход к секундным гармониям целотонщины, квартовым аккордам, наконец, к внеконструктивным поискам, что приводит неизбежно к отрицанию терцовости и норм, проистекающих из ее развития. Действительно, такие художники, как Прокофьев, вполне сознательно отрицают усложненные терцовые гармонии. Но наряду с этим новым шагом происходит, в процессе становления новых музыкальных стилей, возвращение как бы по спирали к давнопрошедшим этапам, но на совершенно новой основе: в момент отхода от терцовости появляются на совершенно новых основах в качестве необходимейшего выразительного средства — параллельные квинты, затем параллельные секунды и гармонии с секундами вообще, в том числе — и особенно — с малыми, которых во втором цикле развития еще не было. Далее в процессе органического развития мы видели зарождение гармонии под видом полифонии (в четвертом круге, но и далее до расцвета полифонии великие полифонисты считали свое искусство прежде всего гармоническим, как, например, И. С. Бах, начинавший обучение своих учеников с гармонии). Поэтому несомненно, что и современное музыкальное мышление по логике развития и обращения на новой основе к оставленным этапам должно обратиться к полифонии, для которой уже будут недостаточны чисто арифметические нормы предыдущего этапа ее развития, нивелирующие динамические напряжения.

Подчеркиваю в заключение, что гармоническое мышление я рассматриваю здесь лишь как один из высших видов музыкального мышления вообще, поскольку оно оперирует одновременно многими компонентами. Основой же его развития, как и всей музыки вообще, является интонационное развитие музыки, логика которого прослежена в настоящей работе с достаточной на современном уровне знаний ясностью.

Процесс рождения новой интонации, связанный с процессом появления отдельных кругов развития и звуков, связанный с процессом их созревания, — до определенной поры является ведущим процессом в музыке вообще, без точного представления о котором мы не могли бы составить себе представления о сущности гармонического процесса и его ходе. Не только процесс рождения новых звуков, но и процесс их интонационного созревания, отъединения от основы, вхождения их в громадное число взаимодействий, что приводит к рождению новых гармоний, наконец, возвращение гибрида к основе, но уже в новом качестве созвучающего интервала, — это и есть логика развития интонационной стороны музыкального искусства, по отношению к коему гармонический процесс, как таковой, является лишь функцией. Вне понимания этого непреложного положения, полного и универсального понимания гармонии ни в ее прошлом, ни в настоящем, ни в будущем мы не достигнем.

---

## ГЛАВА 36

# ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. ЕГО УНИВЕРСАЛИЗАЦИЯ

Музыкальное мышление — мышление музыкальными звуками — только тогда может быть логичным, когда мы четко представляем себе место каждого звука в данной системе и все его связи с другими звуками системы. Однако, наше музыкальное мышление не всегда замыкается только в пределах данной тональной системы, по ходу музыкального изложения приходится модулировать в другие системы. Отсюда возникает необходимость точного изучения связи каждого данного музыкального звука данной (главной) системы также и со звуками других систем различной степени удаленности от главной.

• То учение о модуляции, которым располагает теория музыки, лишь в малой степени приблизилось к изучению связей в указанном нами понимании. Однако, не буду голословен. Ярчайший штрих из недавнего прошлого русской теории. Я говорю здесь об интереснейших замечаниях Чайковского на полях учебника гармонии Римского-Корсакова. Последний пишет: «...На некоторое время воздержимся от связи смежду собой трезвучий IV и V ступеней». Чайковский замечает на это: «Не следует смешивать связь и связывание». Римский-Корсаков определяет гармонию, как «учение о связи аккордов и случайных сочетаний и т. д.», после слова «связи» Чайковский добавляет: «А также и об отсутствии таковой». Чайковский, тосковавший от сознания «несостоятельности существующей теории», верно представлял, как мыслитель, ее задачи, и он не мог не понимать, что подлинное научное отношение к вопросам музыкального мышления безусловно должно отвести внимание именно вопросу о в с е с т о р о н н е м изучении указанных связей. Более того: гениальная научная мысль Чайковского особо завещала нам в этих своих замечаниях различать вопрос связи и связывания, т.-е. отличать существо вопроса — от применения в творческой и педагогической практике тех знаний, которые должны последовать за этим изучением (т. е., грубо говоря, — от техники связывания).

Я не напрасно привел в начале главы эти детали: это сделано не только для освещения печального положения этого вопроса на сегодня, но и для того, чтобы четко разделить обе стороны вопроса, в соответствии с чем и будет построено изложение настоящей главы.

В предшествующем изложении связи между звуками одной системы изучены исчерпывающе. Для нас важны будут здесь те связи, которые конкретизировались вследствие малых расстояний между звуками как их «плавное» соединение. Эти связи являются основой голосоведения в гармонических соединениях и во всякой фактуре многоголосного сочинения. На их особую важность указывает в своем «Руководстве к изучению гармонии» Чайковский. Пусть даже он не был в состоянии вскрыть существо этих связей, но указания этого гениального музыканта, всей своей практикой показавшего свое право на общие суждения, приобретающие в вопросах музыкального мышления силу основных законоположений, — для нас бесспорны. Бесспорность эта заключается, правда, не в разрешении вопросов, а в их постановке. Они указывают нам направление исследования, его решающие для музыкального искусства моменты. Они, кроме того, подчеркивают особое значение вопроса. Приведем эти указания в некоторую систему.

В вопросах связывания резких гармоний Чайковский особо подчеркивает необходимость «при последованиях сильно диссонирующих аккордов сплавить их настолько, чтобы не было ни единого скачка» (стр. 52). Это он говорит о музицировании в пределах одной тональности. Однако, то же повторяет он и по вопросу о модуляции, приводя некоторые правила и тут же вскрывая ту цель, к которой они направлены: «Из всего вышеизложенного видно, что единственное требование непосредственной модуляции состоит в плавности голосоведения, особенно трех верхних голосов» (стр. 71). Наибольшее значение в этих случаях педагогика придает связи с нулевым линейным коэффициентом («общий тон»). Она является даже предпочтительной перед «плавностью»; приводя пример модуляции, где все голоса движутся, не имея общих тонов, автор говорит: «Эта модуляция может служить примером уклонения от правил общности тонов при модуляции: связанность заменяется здесь плавностью голосоведения» (стр. 73). Выдерживаемая нота, допускающая чуждые аккорды, «оправдывается только безусловно плавным голосоведением» (стр. 88), самостоятельность голосов «есть существеннейшее условие гармонической (!) красоты» (стр. 104); надо, чтобы «выбор того или другого аккорда не препятствовал голосоведению» (стр. 59); голоса должны вызывать «свойствами своими то или иное расположение аккордов» (стр. 59); выбор обращений доминанта аккорда вызван потребностями «плавного и связного голосоведения» (стр. 61); скрытые октавы «представляют последствие дурного голосоведения» (стр. 66). Внося в гармонию «все известные нам гармонические формы», Чайковский требует при этом полного подчинения «условиям мелодически плавного голосоведения» (стр. 41); указывая, что «гармонические законы непреложны в своей сущности», он подчеркивает, что «в гармонии, вполне развившейся, требования голосов столь сильны, что они часто оправдывают решительные уклонения от этих законов» (стр. 151).

Что здесь важно? Именно то, что г о л о с о в е д е н и е является, по мнению великого мелодиста, главной стороной гармонической логики, а его г л а в н ы м в и д о м, в свою очередь, является связное и плавное голосоведение, т.-е. основывающееся на связях именно данного типа.

Плавные связи в пределах системы: «общий тон» — линейный коэффициент = 0; б. секунда, л. к. = 2; м. секунда, л. к. = 5; хроматический полутон, л. к. = 7; ум. терция л. к. = 10; наконец, ближайшая связь, связанная с модуляцией, это энгармонизм, представляющий в принципе ход по звукам коммы, л. к. = 12.

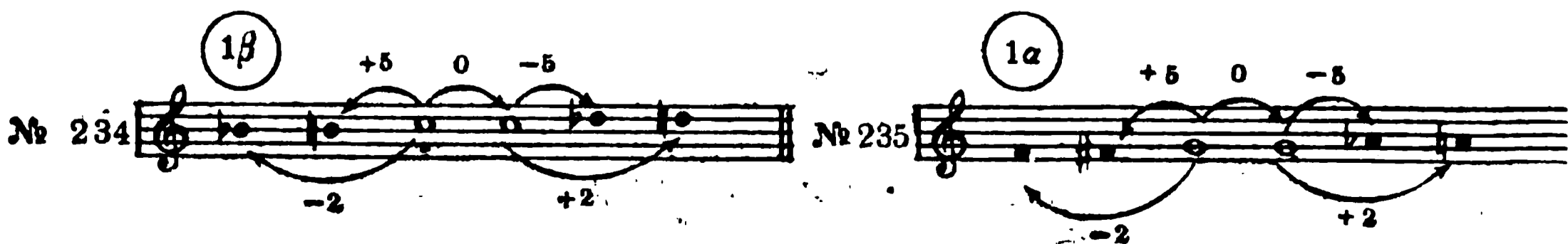
Условимся знаком плюса обозначать тот линейный коэффициент, при котором ход голоса направлен в более мажорный звук, при ходе же в более минорный мы условно будем ставить знак минуса.

Каждый звук при помощи этих связей как бы «впивается» в организм тональной системы п я т ь ю связями.

Действительно, в п р о с т е й ш е м случае это будут связи общего тона, ход на диатонический полутон вверх и вниз, ход на б. секунду вверх и вниз. Эти связи назовем д и а т о н и ч е с к и м и, ибо они осуществимы между звуками диатоники. В более сложных случаях некоторые из этих связей исчезают, заменяясь связями более высокого порядка. Так, если вверху от звука с на расстоянии полутона вверх находится м. секунда *des*, то у более отдаленного от центра бетного звука *f* будет вверху хроматический полутон *fis*. Здесь мы получаем право говорить об исчезновении диатонической связи, замене ее хроматической. У двух звуков системы — *fis* и *h* не будет б. секунды вверху, а возникают ум. терция: *as* и *des*. Связи с лин. коэффициентами 7 и 10 назовем х р о м а т и ч е с к и м и. Начиная с энгармонизма (включительно) — и более высокие связи, с коими мы сейчас ознакомимся, назовем п о т у с и с т е м н ы м и, или, для преимущества энгармоническими.

Связи звуков системы представят собою следующую картину.

Тоника, доминанта обладают только диатоническими связями:



а) тоника ( $1\beta$ ):  $-5, -2, 0, +2, +5$  (пример № 234).

б) доминанта ( $1\alpha$ ): также  $-5, -2, 0, +2, +5$  (пример № 235).

Звуки с показателями напряжений порядка 2, 3 и 4 приобретают каждый по одной хроматической связи, причем звуки диезной стороны теряют связь  $+5$ , взамен которой приобретают связь  $-7$ , а звуки бемольной стороны теряют связь  $-5$ , взамен которой приобретают связь  $+7$ . Таким образом:

в) звуки  $d, a, e$  ( $2\alpha, 3\alpha, 4\alpha$ ) имеют связи  $-7, -5, -2, 0, +2$  (пример № 236).

г) звуки  $f, b, es$ , ( $2\beta, 3\beta, 4\beta$ ) имеют связи  $-2, 0, +2, +5, +7$  (пример № 237).

№ 236: Musical staff showing chromatic connections for notes  $2\alpha, 3\alpha, 4\alpha$ . For  $2\alpha$ , connections are  $-7, 0, -5$  (downward) and  $-2, +2$  (upward). For  $3\alpha$ , connections are  $-7, 0, -5$  (downward) and  $-2, +2$  (upward). For  $4\alpha$ , connections are  $-7, 0, -5$  (downward) and  $-2, +2$  (upward).

№ 237: Musical staff showing chromatic connections for notes  $2\beta, 3\beta, 4\beta$ . For  $2\beta$ , connections are  $+5, 0, +7$  (upward) and  $-2, +2$  (downward). For  $3\beta$ , connections are  $+5, 0, +7$  (upward) and  $-2, +2$  (downward). For  $4\beta$ , connections are  $+5, 0, +7$  (upward) and  $-2, +2$  (downward).

Звуки с показателями порядка 5 и 6 имеют по две хроматических связи, причем звуки диезной стороны имеют четыре отрицательных связи и нулевую, а звуки бемольной стороны — четыре положительных связи и нулевую. Надо отметить, что связи с показателем 5 заменяются связью с показателем 7 (с обратным знаком), а связи с показателем 2 — связью с показателем 10 (с обратным знаком). В пределах зависимости указанного «ассортимента» связей всегда сумма показателей при заменах связей равна 12 (таким образом, при выходе за пределы системы связь общего тона «0» заменяется энгармонизмом «12»). По мере отхода от центра в сторону диезов исчезают положительные связи, по мере отхода в сторону бемолей — отрицательные. Итак, —

д) звуки  $h, fis$  ( $5\alpha, 6\alpha$ ) имеют связи  $-10, -7, -5, -2, 0$  (пример № 238).

е) звуки  $as, des$  ( $5\beta, 6\beta$ ) имеют связи  $0, +2, +5, +7, +10$  (пример № 239).

№ 238: Musical staff showing chromatic connections for notes  $5\alpha, 6\alpha$ . For  $5\alpha$ , connections are  $-7, 0, -5$  (downward) and  $-2, -10$  (upward). For  $6\alpha$ , connections are  $-7, 0, -5$  (downward) and  $-2, -10$  (upward).

№ 239: Musical staff showing chromatic connections for notes  $5\beta, 6\beta$ . For  $5\beta$ , connections are  $+5, 0, +7$  (upward) and  $+10, +2$  (downward). For  $6\beta$ , connections are  $+5, 0, +7$  (upward) and  $+10, +2$  (downward).

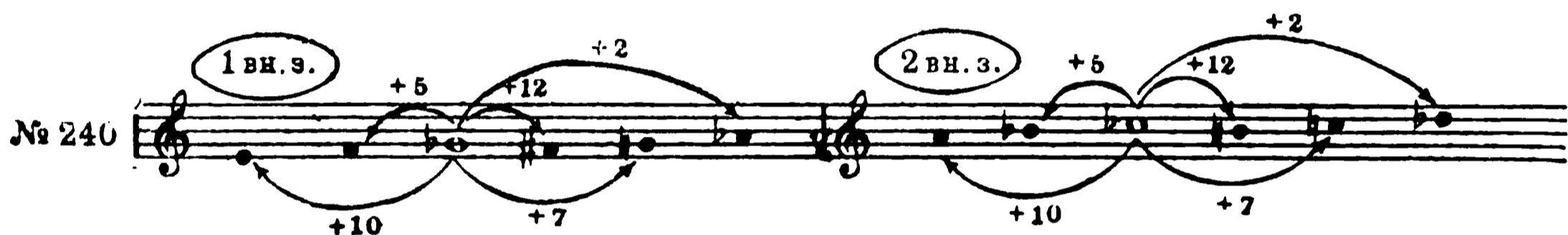
Но связи не ограничиваются пределами системы. При модуляциях мы переходим от посторонних той или иной системе звуков и их сочетаний к этой системе, причем те или иные связи с достигаемой тональной системой у любого звука музыкальной системы существуют. Здесь действует тот же в принципе закон усложнения связей, который нами вскрыт в пределах тональной системы. А именно: чем далее отстоит не находящийся в достигаемой системе звук от ее центра (здесь берется дальность расстояний в системе квинтовых координат, или, что-то же, в квинтовой цепи), тем более сложны становятся связи, постепенно исчезают связи, начиная от меньших: сперва исчезает связь с показателем 2, далее — 5, далее — 7, далее — 10, далее — 12 и т. д. Это в теории. На практике нам не приходится забираться столь далеко.

Что же возникает взамен исчезающих связей? Возникают связи с показателем на 12 большим, нежели исчезнувший. Откуда же берутся эти столь сложные связи? Для ответа прежде всего оговоримся, что за пределами системы происходит в новой 17-ступенной темперации возникновение шкалы совершенно новых в эстетическом отношении ультрахроматизмов (оформленных, как нейтральные интервалы). Однако, для целей настоящей работы мы будем принимать расстояния в показателях количества квинтовых шагов между звуками интервала; таким образом, связь дважды увеличенного унисона, которая вытеснит большую секунду, получит показатель 14, связь дважды — уменьшенной терции, вытесняющая диатонический полутон, получит показатель 17, хроматический полутон будет вытеснен «странным» на наш взгляд интервалом дважды уменьшенной секунды (19); более высокие связи будут играть некоторую роль только в конце четвертого цикла интонационного развития (22-ступенная диатоника 29-ступенной темперации). Здесь их изучать нецелесообразно.

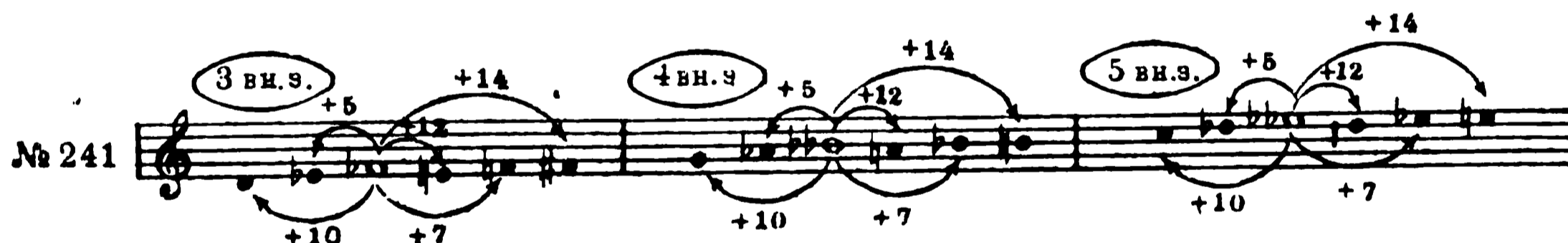
Здесь мы вводим понятие внешнего по отношению к данной тональной системе звука. Мы их нумеруем по порядку возникновения в квинтовой цепи по сторонам данной системы. Ясно, что звуки диезной стороны будут иметь сплошь отрицательные показатели при связях, а звуки бемольной стороны — положительные. Таким образом, мы можем, например, исследовать только звуки бемольной стороны, понимая, что с диезной стороны мы будем иметь точно зеркальное отражение картины.

Рассуждения ведем, как принято в настоящем труде, применительно к системе С. Рассматриваем звуки бемольной стороны.

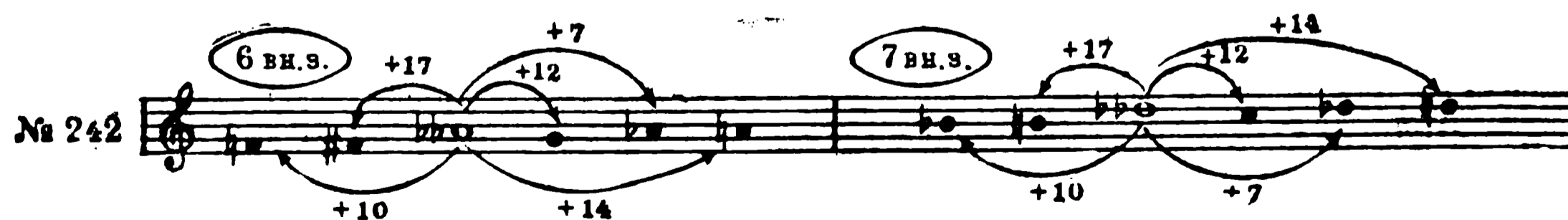
ж) Первый и второй внешние звуки *ges* и *ses* имеют показатели + 2, + 5 + 7, + 10, + 12. Здесь исчезает общий тон, заменяясь энгармонизмом (см. пример № 240).



з) Третий, четвертый и пятый внешние звуки (*fes*, *heses*, *eses*) имеют показатели, + 5, + 7, + 10, + 12, + 14. Здесь уже исчезает большая секунда, заменяясь дважды увеличенным унисоном. Этот интервал был пока известен теории только как *des—dis* (см. пример № 241).

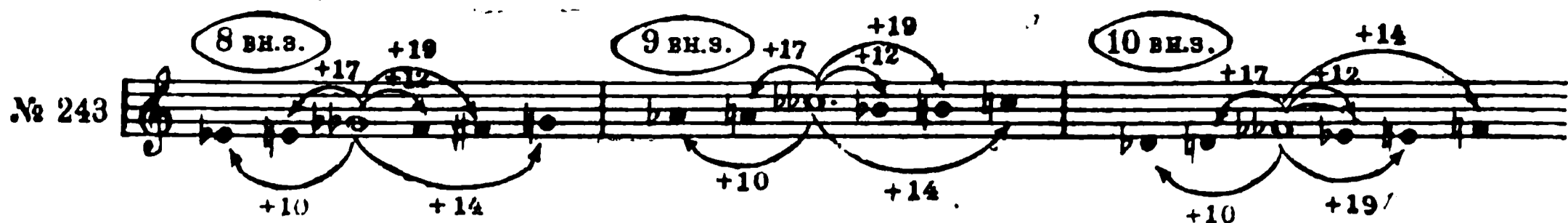


3) Шестой и седьмой внешние звуки (*asas*, *deses*) имеют связи + 7, + 10, + 12, + 14, + 17. Исчезает диатонический полутон, заменяясь интервалом дважды уменьшенной терции (пример № 242).



и) Для нашей системы восьмой внешний звук уже не будет иметь никакого значения, ибо возникает уже интервал дважды ум. секунды. Восьмой, девятый и десятый внешние звуки *geses*, *ceses*, *feses* имеют связи + 10, + 12, + 14, + 17, + 19 (см. пример № 243). Здесь исчез хроматический полутон.

Должен отметить, что в пределах современных тональностей по отношению к наиболее диезной системе (*ais*) девятым внешним звуком бемольной стороны будет



не такой уж «сложный» звук — *des*. Наиболее бемольный из употребительных звуков *deses* будет девятым внешним звуком по отношению к системе *a*.

Таким образом, картина связей музыкальных звуков в системе музыки исчерпывающе ясна, что впервые ставит на научную почву вопрос о связывании любых звукокомплексов по вполне определенным музыкальным законам. При этом, пользуясь только данными связями, мы можем решить всегда двойную задачу: 1) исчерпывающе выяснить те связи, которые имеются у звуков данного комплекса как в пределах данной тональной системы, так и любой системы в сторону диэзов и бемолей, 2) найти путем избирательной работы, при учете всех этих связей, наиболее органическое соединение исходного звукокомплекса с любым звукокомплексом как данной, так и всякой иной тональной системы, причем данное соединение будет с эстетической точки зрения, тем самым, — наиболее музыкальным.

Несколько замечаний. Здесь я не преследую цели научить кого-либо «делать» что-либо, но преследую цель научить правильно тонально — т.-е. музыкально — мыслить. Предстоящие рассуждения, быть может, покажутся кому-нибудь и достаточно громоздкими. В связи с этим я должен разъяснить ту научную, научно-музыкальную и музыкальную пользу, которую это принесет.

Я склонен утверждать, что те результаты, к которым я привожу в настоящей главе, являются в принципе достижимыми пока что для весьма ограниченного количества композиторов (не думаю, чтобы более единиц), причем их достижения являются плодом интуиции, берутся «на слух» и часто бывают настолько бессознательными, что не находят себе даже правильной орфографии. В последней главе я даю соответствующие примеры мышления, которое подчиняет себя клавиатуре фортепиано. Но даже если мы представим себе редчайшие случаи до конца правильного действия интуиции, то не всегда она сопровождается правильными представлениями сознательного свойства о достигнутом. Для меня во всех моих исследованиях аксиоматичной являлась та истина, что для овладения каким-либо процессом мы должны прежде всего обладать сознательным представлением о нем. Интуицию мы должны понимать как быстрое умозаключение на основе опыта. Настоящее изложение представляет собою первую попытку до конца разобраться в том сложнейшем процессе, который бывает плодом молниеносных умозаключений талантливого музыканта в момент наилучшего действия его интуиции, т.-е. в тот момент вдохновения, когда он решает, казалось бы, сложнейшие эстетические задачи. Я беру процесс во всех его возможностях в пределах поставленных здесь границ, причем эти возможности рассматриваются исчерпывающе. В выработке сознательных представлений о мире связей музыкальных звуков, овладение которыми, координирование которых является основой музыкального мышления — заключается научная цель данного исследования в пределах темы настоящего труда.

Научно-музыкальное значение исследования видно, например, из того шага, который здесь делается по сравнению хотя бы с пресловутой «наукой» об «элипсисах», являющейся последним словом немецкой музыкальной науки. В мою задачу в настоящем труде не входит полемика. Однако, характеризуя в двух словах эту теорию, должен сказать, что ее автор Римаун учил нас видеть во всяком гармоническом соединении с участием хроматического полутона «пропуск» «посредствующего» аккорда. По его «мысли» предыдущий аккорд «должен был» разрешиться в некий аккорд, «оказавшийся пропущенным», а уж вслед за этим должен был следовать реальный второй аккорд данного соединения. Настоящая «теория» была теорией диатонической педантически-тупой унификации мира связей музыкальных звуков; она была всем острием направлена не на изучение связей, а на их разложение, она тянула нас назад к средневековому уровню музыкального мышления. Основной ее «мудростью» было непонимание и неприятие хроматизма, в «обход» которого и была придумана эта теория, дабы охранить от покушений святая святых немецкого теоретического

звукосочетания, опирающегося на верхне-немецкий диатонический мажор, который объявлен немецкими теоретиками основной музыкальной гаммой всех времен и народов.

Музыкальное значение будет заключаться в вопросах с в я з ы в а н и я, которое мы выделили в начале главы, как специальную категорию. Всякое звукосочетание может принадлежать любой тональной системе (говорю о звукосочетании, взятом на фортепиано). Понимание этого положения не было достижимым до открытия 12-звучной тональной периодической системы. Понимая значение каждого звука как фазы периода музыкального звука, т.-е. как периодического элемента системы, мы в состоянии расшифровать любое звукосочетание в любой системе, причем происходит тем самым обнаружение всех его связей с данной тональной системой, в том числе и тех, которые являются решающими с точки зрения музыкальной, т.-е. плавных связей. По существу говоря, то же музыкальное значение имеют и скачки, однако мы их не изучаем в настоящей главе по двум причинам: 1) они исчерпывающе изучены в главах, трактующих о мелодических и гармонических взаимодействиях, напряжениях и интервалах, 2) голосоведение путем скачков наиболее просто и не имеет того специфического значения, какое имеет плавное голосоведение.

Обнаружение всех связей, представление о наличии именно данного рода связей и об отсутствии связей иного рода устраняет какие бы то ни было трудности в том, чтобы, соблюдая музыкальные законы, уйти от данного звукосочетания любой степени сложности в любую тональную систему — причем не просто, а через любое намеченное в ней звукосочетание. Мы приходим, таким образом, к пониманию универсальной сущности любого звукокомплекса, к овладению ею в целях художественных и к совершенному овладению техникой модуляции в тех ее тончайших возможностях, которые доселе почитались областью интуиции немногих избранных. Предчувствие подобной универсализации звукокомплексов отразилось в домыслах традиционной теории об универсальности ум. септаккорда в качестве модуляционного средства, причем данная в теории рецептура не только изобиловала ошибками, показывавшими «служовое» вне какого бы то ни было понимания проблемы, но и была просто вредной для музыкального мышления, ибо «приемы», «способы» здесь были рассчитаны именно на то, чтобы освободить музыканта от обязанности мыслить. Такова вообще природа всякой рецептуры в вопросах искусства.

Остается теперь только вопрос о систематизации того знания связей, которым мы обладаем.

Прежде всего мы должны точно систематизировать музыкальные звуки в зависимости от степени сложности их связей в данной тональной системе и за ее пределами. Звуки только с диатоническими связями (см. выше п.п. «а» и «б») назовем звуками со связями первого рода. Следующие, с наличием — в качестве высшей — связи хроматического полутона (п.п. «б» и «в») — звуками со связями второго рода. Далее роды связей устанавливаются в зависимости от высшей связи в данном ряду. Таким образом, присутствие ум. терции образует признак третьего рода (5<sub>2</sub>, 5<sub>3</sub>, 6<sub>2</sub>, 7<sub>3</sub>), наличие энгармонизма — признак четвертого рода (1-й и 2-й внешние звуки), наличие дважды ув. унисона — признак пятого рода (3-й, 4-й, 5-й вн. звуки), наличие дважды ум. терции — признак шестого рода (6-й, 7-й вн. звуки), наличие дважды ув. секунды — признак седьмого рода (8-й, 9-й, 10-й вн. звуки), звуки 8-го рода (11-й и 12-й вн. звуки с наличием тржды ум. кварты) с их н и з ш е й связью в виде энгармонизма (нынешнего), т.-е. показателя  $\div 12$  (!) — это уже продукт особо рафинированного гармонического мышления предстоящих столетий в четвертом цикле развития музыки. В характеристиках надо, кроме рода, отличать наклонение — положительное для звуков бемольной стороны и отрицательное для диезных. Должен, суммируя, отметить, что в пределах одной тональности в самых сложных звукосочетаниях нам приходится иметь дело только с тремя низшими родами связей. При модуляциях в тональность «тритонного» соотношения (без всяких посредствующих шагов «на 4 знака») — предел предела мудрости современной «интуиции» — дело также не столь уж сложно: здесь всего один звук 6-го рода (6-й вн. звук), 2 звука 5-го рода (3-й, 4-й, 5-й вн. звуки), 2 звука 4-го рода (1-й, 2-й вн. звуки), 2 звука 3-го рода (с показателями альфного либо бетного напряжения достигаемой тональности 5 и 6), 3 звука 2-го рода (с показателями напряжений в достигаемой тональности 2, 3 и 4) и, наконец, один звук 1-го рода. (Это в исходной системе звук

второй пониженной ступени, если модулируем в сторону бемолей, и звук четвертой повышенной ступени, если модулируем в сторону диезов, — вот где, на крайнем полюсе модуляции, становится ясным распространение модуляций при помощи аккорда на второй пониженной ступени: при модуляции в сторону бемолей его содержит даже «третонная» исходная тональность (а более близкие и подавно), причем в качестве наиболее простых звуков доминантового трезвучия достигаемой тональности; при модуляции же в сторону диезов та же роль выпадает на долю звуков далекой диезной стороны исходной тональности, которые принимаются за звуки трезвучия второй пониженной ступени в достигаемой тональности. Настоящую «исрархию» связей систем в «третонном соотношении» показывает пример № 244. Я очень

№ 244

Система С

Трезвучие 2 н. ступени

Доминанта

Система Ges

Доминанта

Трезвучие 2 н. ступени

Система Fis

бы советовал читателю написать и проанализировать глубоко такие же примеры для систем, находящихся в любой степени близости и отдаленности. Ничего, кроме прямой пользы для музыкального мышления, он от этого не получит. Я же со своей стороны, не могу здесь развивать предмет во всех подробностях за недостатком места. Должен также отметить, что я ввожу понятие суммарного показателя для любого звуко сочетания, притом — исходя из четырехголосного гармонического сложения имеющего такое громадное значение в технике композиции вообще. Наибольший из мыслимых суммарных показателей сочетаний в пределах данной системы явится 12, ибо суммируются показатели четырех звуков третьего рода. В пределах системы такой высокий суммарный показатель встречается только один раз у септаккорда *h-des-fis-as*. При модуляциях эти показатели возрастают значительно. Эти показатели имеют только ориентировочное значение для представления о сложности соединения. Достаточно указать, что суммарный показатель тонического трезвучия с удвоенным основным тоном равен пяти, субдоминантсептаккорда — семи, доминантсептаккорда — восьми. Объективное значение суммарного показателя достаточно велико, так как он прекрасно обнаруживает музыкальную сложность предстоящего соединения, в чем бы оно ни заключалось: действительно, показатели в данной трактовке присутствуют музыкальным звукам, однако мы при соединениях можем выбрать у каждого звука из его 5 связей любую — от низшей до высшей, чем будет при связывании обусловлена сложность данного гармонического соединения.

Четырехголосное сложение оказывается, в свою очередь, избранным не зря: в нем мы обнаруживаем высшую универсальность в том, что любые 4 звука всегда имеют 20 связей с любой тональной системой, это означает, грубо говоря, что достигимыми от данного сочетания являются все звуки достигаемой системы, причем, в среднем, обычно 4 звука достигаемой системы связаны с исходным сочетанием единичными связями, а 8 — двойными. В трехголосном сложении мы имеем у трех звуков всего 15 связей, причем часто некоторые звуки достигаемой системы оказываются недостижимыми. Пятиголосное сложение предоставляет в наше распоряжение 25 связей, что с точки зрения основного требования искусства — самоограничения в выборе средств — является безусловно излишним. Именно на четырехголосном сложении человечество воспитывало, воспитало и будет воспитывать свое музыкальное мышление.

Наша общая задача здесь: от любого звуко сочетания в любой тональной системе указать плавный музыкальный переход к любому заданному звуко сочетанию в любой тональной системе. Здесь при этом обязателен учет всех неиспользуемых возможностей, а также полное сознательное представление о совершаемом. Все это достигается путем: а) учета связей исходного сочетания со звуками данной (при отсутствии модуляции) или достигаемой (при наличии модуляции) системы, а затем б) избирательной работы музыкального мышления. Интуиция и заключается в данных пределах в бессознательном представлении об этих двух моментах. Интуитивные представления, правда, бегут мимо неиспользуемых возможностей, они, повторяю, часто не приводят к сознательному представлению об избранных моментах. Именно эти два этапа в связывании — от существа к технике — и представляют собою высшую мудрость процесса универсализации любого звукокомплекса на путях его рационального постижения.

Таким образом, мы, прежде всего, при том или другом задании обязаны произвести точнейший учет всех 20 связей исходного аккорда, а затем провести избирательную работу. Предложим в качестве метода разработки вопроса читателю ряд заданий, проведя во всех подробностях настоящую аналитическую работу. Я избираю 2 задачи соединения далекой бемольной системы, причем одно соединение близких систем, одно — далеких. Далее предлагаю две задачи по модулированию путем универсализации из «средних» тональных систем в сторону бемолей. Мы можем избрать любой из 56 септаккордов и в качестве исходного, и в качестве достигаемого созвучия; однако, для простоты тональных заключений в достигнутой системе и представления о тех формальных цезурах при исходном сочетании, которые обычно сопутствуют модуляции, выберем простейшие септаккорды системы. Давая себе в этих пределах другие задания, читатель, которого я вооружаю методом универсального модуляционного мышления, может давать себе любые задания, прорабатывая их подобным же путем.

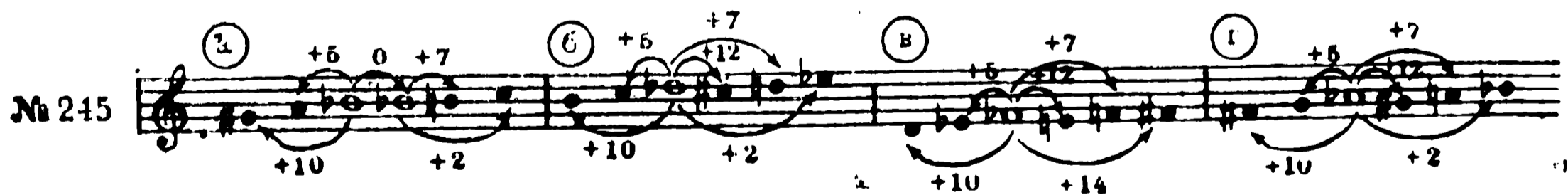
Возьмем для начала одну из наиболее бемольных систем — «As» — в виде минора, беря случай, при котором мы в процессе изложения пришли к субдоминантаккорду *as-moll*, т.-е. к звукам *b-des-fes-as*. Мы задаемся целью модулировать в систему *D* также в виде минора, избирая тот же путь, что мы имеем в исходной тональности, а именно мы намерены пройти через субдоминантаккорд *d-moll* и наиболее плавным путем. Для этого мы, прежде всего, должны представить себе порознь каждый из четырех звуков исходной системы в его пяти связях со звуками достигаемой системы, точно уяснив себе при этом категорию («род») имеющихся связей.

Звук *b* в системе *D* представляет собою 6 н.ст. 5 $\beta$ , относясь, следовательно, к звукам со связями 3-го рода: 0, +2, +5, +7, +10 (пример № 245а).

Звук *des* по отношению к системе *D*, это — второй внешний звук бемольной стороны, т.-е. звук со связями 4-го рода; связи: +2, +5, +7, +10, +12 (пример № 245б).

Звук *fes* по отношению к системе *D* это — 5-й внешний звук бемольной стороны, т.-е. звук со связями 5-го рода; связи: +5, +7, +10, +12, +14 (пример № 245в).

Звук *as* по отношению к системе *D*, это 1-й внешний звук бемольной стороны, т.-е. звук со связями 4-го рода: +2, +5, +7, +10, +12 (пример № 245г).



Как видим, здесь 8 связей диатонических, 8 хроматических, 4 энгармонических. Следовательно, даже при такой отдаленности систем друг от друга 80% связей не являются энгармоническими. Все, о чем я говорю здесь, будет ясно из следующего примера № 246, построение которого очень просто. На среднем нотоносце мы приводим достигаемую систему в «хроматическом порядке», а на верхнем и нижнем — исходные звуки предшествующей системы. На два нотоносца мы распределяем эти звуки ради простого удобства, чтобы соединительные линии, коими мы обозначаем имеющиеся связи, не перекрещивались друг с другом. Сплошными линиями мы обозна-

№ 246

чаем здесь диатонические, простым пунктиром — хроматические, сложным пунктиром — энгармонические связи.

Мы видим, что 8 звуков достигаемой системы имеют с исходным аккордом по 2 связи, а 4 звука только по 1 связи.

Последнее обстоятельство будет всегда решающим в вопросах избирательной работы при модуляции. Действительно, если в намеченном для перехода в достигаемую тональность имеется хотя бы один звук с единичной связью, то прежде всего надо использовать эту связь, ибо в противном случае этот звук окажется недостижимым. Действительно, если мы, например, в заданном случае уведем исходное *as* в *b*, то звук *g* окажется вообще недостижимым, ибо он имеет в нашем случае только связь с исходным *as*, которая не может более осуществиться.

Вынесем для ясности все звуки достигаемой системы в отдельную строку (пример № 247). Особо отметим характер связей, сделав отдельное указание на единич-

№ 247

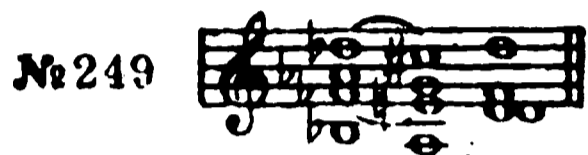
ные, и обведем пунктиром нужные нам звуки. (Ясно, что, намечая для перехода в достигаемую систему — в данном случае систему *D* — любые четыре звука, мы их можем на этой строке отмечать и, руководствуясь примером № 246, находить путем этой избирательной работы наилучший способ соединения). Мы сразу видим, что единичными связями обладают достигаемые звуки *e* и *g*. Поэтому прежде всего совершим ходы *fes-e* и *as-g*. Надо отметить, что уже в двух группах связей остаются втуне возможности достигнуть звука *d* от *fes*, который ушел в свою единичную связь, а также втуне остался звук *b*, которого можно было бы достигнуть ходом *as-b*. Поэтому в оставшихся нетронутыми двух группах связей, идущих от исходных звуков *b* и *des*, достигаемые звуки *d* и *b* попадают, если они имеются, в положение единичных. Но в том-то и дело, что вследствие универсальности 4-голосного сложения недостигнутые после использования единичных связей звуки имеются всегда. Таким образом, находим связь общего тона *b-b* и хроматическую связь *des-d*. Пример приобретает вместе с тональным заключением следующий вид (пример № 248). В данном случае мы получили так называемую энгармоническую модуляцию.

№ 248

Три принципиальных замечания. Первое — то, что мы совершенно оставляем в прошлом теории такое представление об энгармонической модуляции, которое сводится к «нейтральной» энгармонической замене одного звука другим. Энгармоническая замена представляет собою не что иное, как музыкальный ход голоса, полный с всяким иным ходом, притом обладающий чрезвычайно большим линей-

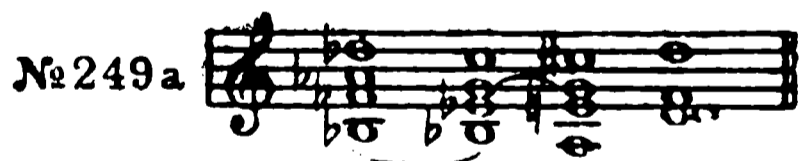
ным коэффициентом (что нам и ранее было известно). Второе — не играет никакой роли в применении диатонической, хроматической и энгармонической модуляций отдаленность систем друг от друга. В данном случае решающим моментом для выбора того или иного рода модуляции является только наличие связей того или иного рода между самими звуками обеих систем. Ведь даже 3-й, и 4-й и 5-й внешние звуки имеют по одной диатонической связи, которая может быть использована таким образом, что даже при соединении данных систем, находящихся в тритонном соотношении, в момент модуляции будут использованы только диатонические связи, что ниже мы покажем на примере № 249 а Модуляция определяется как диатоническая, хроматическая и энгармоническая только по высшему показателю связи, из избранных в данном модулирующем соединении.

Соединение с доминантаккордом *d-moll'* я *a-e-g-cis* замечательно тем, что из достигаемых звуков целых три (*e, g, ces*) обладают единичными связями, которые мы должны немедленно использовать, причем недостигнутым остается только звук *a*, который преспокойно находится в неиспользованной группе связей в виде хода *b-a*. Соединение таково (пример № 249).



Мы можем избрать для перехода такой аккорд *d-moll'* я, как *c-es-g-b*. Его тональные связи в своей системе вполне ясны, ибо это не что иное, как наиболее минорный септаккорд системы:  $3\sharp + 6\sharp + 2\sharp + 5\sharp$ . Его весьма несложное соединение со своим доминантаккордом читатель, уже достаточно знающий вопрос, легко найдет. А самая модуляция будет, как я уже предупреждал, диатонической, ибо «старший» показатель будет порядка пяти.

Каждый из достигаемых звуков иногда имеет по 2 связи (пример поучителен в том отношении, что избирательная работа будет идти несколько иным путем за отсутствием единичных связей). В таких случаях надо начинать, прежде всего, отысканием связи с нулевым показателем, а если ее нет, то начинать с наименьшего показателя из имеющихся. Связь с нулевым показателем имеется: это — *b-b*. Используем ее. В этой группе осталась втуне связь *b-c*; следовательно, надо немедленно разыскать и использовать другое достигаемое *c*, попавшее в единичное положение. Оно отыскивается во 2-й группе связей в виде хода *des-c*. Но, таким образом, «отмирает» связь *des-es* и другое *es* попадет в единичное положение, — оно отыскивается в третьей группе в виде связи *fes-es*. Остается недостигнутым только звук *g*, который отыскивается в незатронутой еще 4-й группе в виде связи *as-g*. Таким образом, данное соединение вполне диатоническое: нет даже связи хроматического полутона. (Пример № 249а).



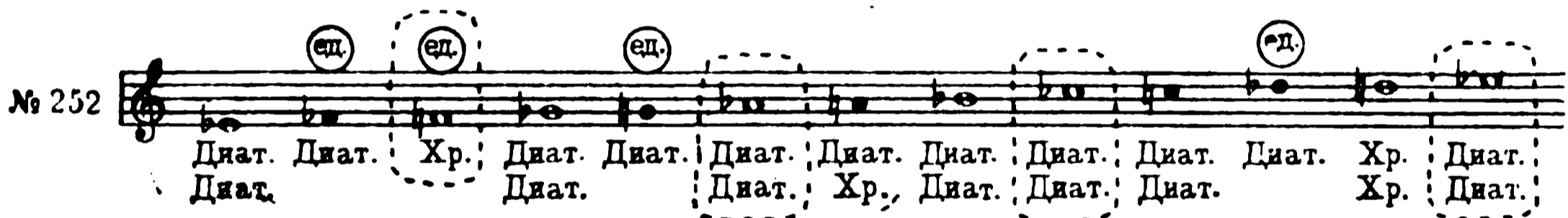
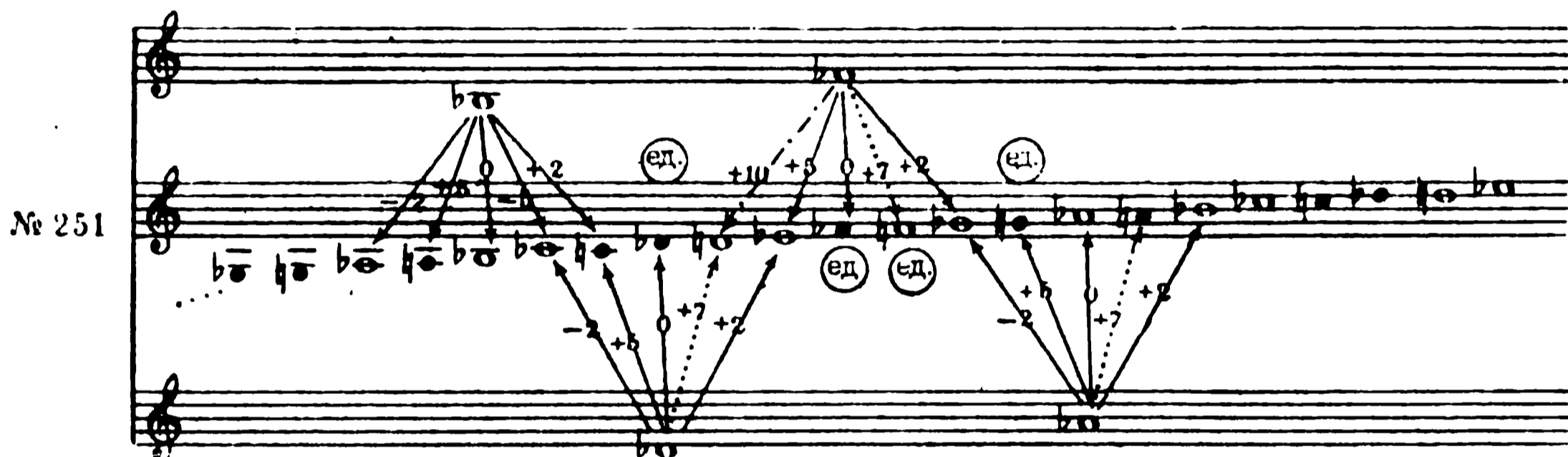
Перед тем, как перейти к разработке вопроса на примерах других систем, обратим внимание на «происхождение» единичных связей. Их наличие определяется чисто конструктивными признаками исходного аккорда. Единичными связями обладают, во-первых, два звука достигаемой системы, совпадающие по высоте (показатели 0 и 12) с теми двумя звуками аккорда, которые в обращениях не входят в секундное соприкосновение, т.-е. терция и квинта исходного септаккорда. Во-вторых, это еще те два звука, которые являются звуками внутреннего полутона по отношению к звукам большой терции (в нашем случае это в исходной системе должны были бы быть звуки *f* и *g*, совпадающие с ними звуки в достигаемой системе и обладают единичной связью). Легко представить, что при соединениях, например, ум. септаккорда единичными связями в любой достигаемой системе являются звуки, совпадающие с тонами исходного септаккорда. В септаккордах с двумя  $\flat$  терциями: в большом 4 единичных связи у звуков, совпадающих с центральной малой терцией и ее внешними полутонами, а у прочих существует 1 звук (в достигаемой системе) с тройной связью и 5 — с единичной.

Существует также весьма ограниченное количество случаев, когда «нехватает» связей и надобен ход на ув. секунду. Эти случаи мною строго систематизированы, но их здесь приходится опустить, за недостатком места.

Возьмем далее случай перехода из данного же субдоминантаккорда в ближайшую систему — *es-moll* — через субдоминантаккорд же этой системы. Рассмотрим исходные звуки с точки зрения новой системы — *Es*. Звук *b* здесь является доминантой; следовательно, он обладает связями 1-го рода:  $-5, -2, 0, +2, +5$  (пример № 250 а). Звук *des* это 7 н. ст. 33 — связи 2-го рода:  $-2, 0, +2, +5, +7$  (пример № 250 б). Звук *fes* 2 н. ст.  $-6\beta$ , связи 3-го рода:  $0, +2, +5, +7, +10$  (пример № 250 в). Звук *as* — 4 ст.  $2\beta$ , связи 3-го рода:  $-2, 0, +2, +5, +7$  (пример № 250 г).

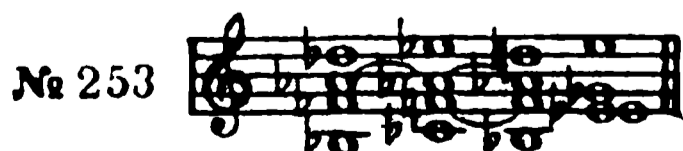


Как и в прошлом случае, напишем сводный пример на трех строчках (пример № 251). Вынесем в отдельную строку звуки достигаемой системы с обозначением вида связей (пример № 252). Здесь вследствие близости систем 16 связей диатонических



и только 4 хроматических. Однако, мы видим, что в случае, если в достигаемом созвучии находится 2 ст. и 7 ст., то соединение обязательно будет хроматическим; следовательно, путь, избираемый для модуляции при помощи субдоминант- и доминантсептаккорда, обязательно связан с модуляцией хроматической. То же будет в тех 27 септаккордах системы *Es*, которые содержат названные 2 ступени.

В данном случае достигаемый аккорд: *f-as-ces-es*. Приступаем к избирательной работе. В единичном положении находится звук *f*, избираем прежде всего в 3-й группе связей ход *fes-f*. В этой группе связей остается втуне достигаемый звук *es*, попадающий, таким образом, в единичное положение во 2-й группе связей, откуда и берем ход *des-es*. В этой же группе остается втуне звук *ces*, который заимствуем из его, теперь единичного, положения из 1-й группы в виде хода *b-ces*. Остается недостигнутым звук *as* и незатронута 4-я группа связей, откуда и берем ход *as-as*, т.-е. идеальный в смысле модуляционного соединения общий тон. Соединение приобретает следующий вид (см. например № 253).



Далее рассмотрим модуляцию из какой-либо «средней» диэзной тональности, например, *A-dur*, в отдаленную бемольную тональность, например, *Ges-dur*, не прибе-

гая ни к каким «энгармоническим замещениям» в принципе, не заменяя системы *Ges* системой *Fis* и т. п., а исследуя все связи. Возьмем 4 способа модуляций: из субдоминантаккорда в таковой же, из него через доминантаккорд, из доминантаккорда через субдоминантаккорд, а также по связыванию двух доминантаккордов. Субдоминантаккорд системы *A-dur* состоит из звуков *h-d-fis-a*. Исследуем звуки с точки зрения достигаемой системы *Ges*. Звук *h*—5-й внешний звук диезной стороны, связи 5-го рода: —14, —12, —10, —7, —5 (пример № 254 а). Звук *d*—2-й внешний звук диезной стороны, связи 4-го рода: —12, —10, —7, —5, —2 (пример № 254 б). Звук *fis*—6-й внешний звук диезной стороны, связи 6-го рода: —17, —14, —12, —10, —7 (пример № 254 в). Звук *a*—3-й внешний звук диезной стороны, связи 5-го рода: —14, —12, —10, —7, —5 (пример № 254 г).

№ 254

Напишем пример, подобно предыдущему, на трех строчках (пример № 255) и вынесем в отдельную строку все звуки, достигаемые в принципе из данного звуко-сочетания (пример № 256). Как видим, здесь всего 4 диатонических связи, 8 хроматических, 8 энгармонических.

№ 255

№ 256

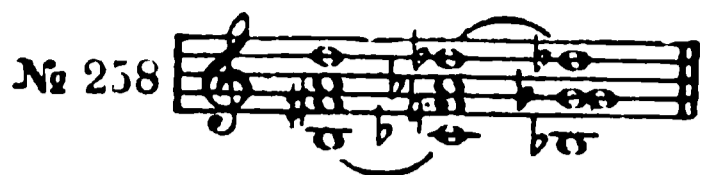
Энг.	Энг.	Хр.	Энг.	Диат.	Хр.	Диат.	Хр.	Энг.	Диат.	Хр.	Хр.
Энг.	Энг.	Хр.	Энг.	Хр.	Энг.	Диат.	Хр.	Энг.	Диат.	Хр.	Энг.

Приступим к избирательной работе. Достигаемый аккорд *as-ces-es-ges*. В единичном положении находятся звуки *ges* и *es*, вследствие чего избираем немедленно ходы *fis-ges* и *d-es*. В единичное положение попадает в первой группе связей звук *as*, вследствие чего избираем связь *a-as*. Остается ход *h-ces*, пример приобретает следующий вид (см. № 257).

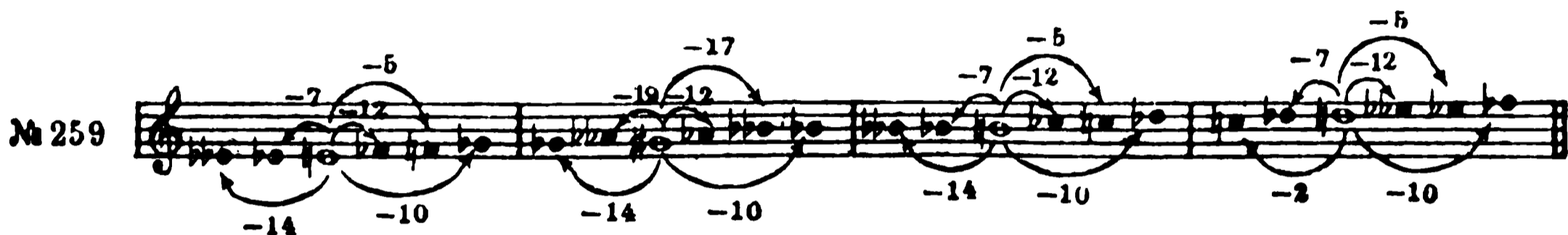
№ 257

Осуществим теперь переход через доминантаккорд *Ges-dur*: *des-f-as-ces*. «Выбирая» эти звуки из приведенных связей (что легко сделает читатель), мы видим, что в единичном положении находится звук *f* в 4-й группе связей, это заставляет нас избрать в качестве первого хода: *fis-f*. Но, таким образом, остался втуне в этой группе связей звук *as*, что заставляет нас избрать из 1-й группы связей ход *a-as*, причем в этой группе связей остается неиспользованным звук *ces*, который мы берем из 2-й группы связей в виде хода *h-ces*. Остается нетронутой 3-я группа связей, а также не-

достигнутым звук *des*, который и находится обязательно в этой группе, откуда и берем ход *d-des*. Пример приобретает следующий вид (см. № 258).



Совершим модуляционный переход из той же системы *A*, но идя от доминанты. Сперва, согласно намеченному плану, переходим в субдоминанту системы *Ges*. Исходный аккорд *e-gis-h-d*. Достигаемый — *as-ces-es-ges*. Рассмотрим исходные звуки с точки зрения достигаемой системы. Звуки *h* и *d* уже рассмотрены, ибо совпадают во всех этих примерах. Звук *e*, это — 4-й внешний звук диезной стороны. Его связи 5-го рода: —14, —12, —10, —7, —5. Звук *gis* — 8-й внешний звук диезной стороны — связи 7-го рода: —19, —17, —14, —12, —10. Напишем все эти связи в виде потного примера, выписывать в трехстрочном виде не будем, равно как и выносить в отдельную строку связи систематически (пример № 259).



Уже овладевая методом избирательной работы, мы легко выберем весь ассортимент нужных связей. При соединении с субдоминантаккордом системы *Ges* это будут связи (последовательно по группам): 1) *e-es* и *e-ges* (—7, —10), 2) *gis-ges* и *gis-as* (—14, —12), 3) *h-ces* (—12), 4) *d-es* (—5). Прежде всего берем единичные связи по п. п. 3 и 4, достигая звуков *ces* и *es*. Таким образом, в 1-й группе связей остается втуне в язь с уже достигнутым звуком *es*, почему берем оттуда связь *e-ges*. Остается не достигнутым звук *as*, который и отыскивается в незатронутой еще 2-й группе связей. Настоящий пример № 260 дает нам повод к одному замечанию, которое весьма

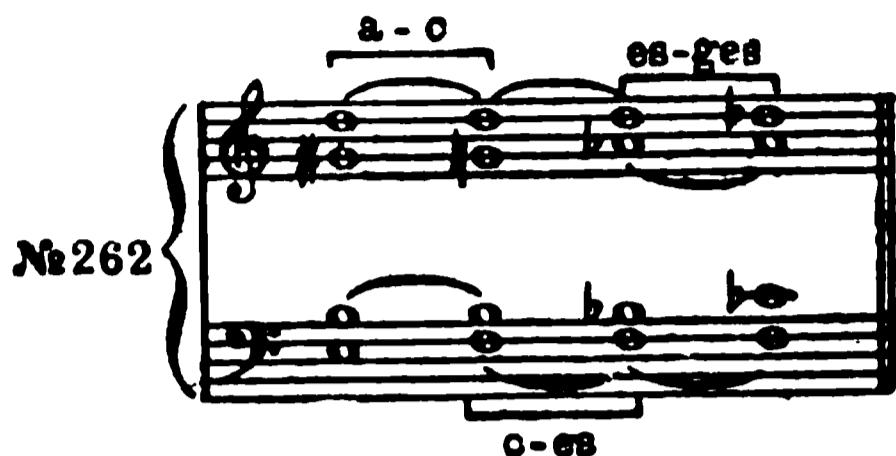
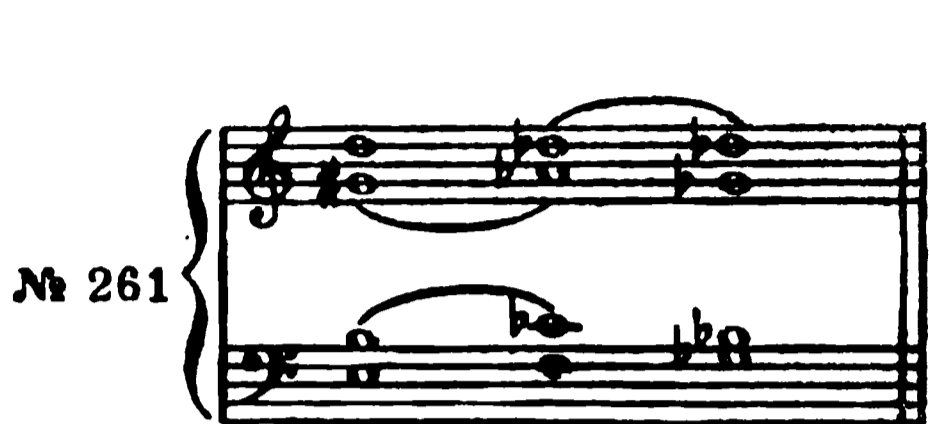


важно для современного музыкального мышления. Логика последования двух звуков ум. терции для нас ныне такова (как выяснено выше), что мы считаем необходимым замыкание ее на звуке промежуточного унисона (в этом — логика тонкого расщепления звука). У отдаленных звуков исчезает этот замыкающий унисон.

Первые внешние звуки в своих связях с показателями 10 апеллируют к возникновению звуков, содержащихся в достигаемой системе. Проверим это. Возьмем для проверки внешние звуки бемольной стороны. 1-й вн. звук в результате хода *ges-e* требует унисона *f*; 2-й: *ces-a* — унисона *b*; 3-й: *fes-d* — унисона *es*; 4-й: *heses-g* — унисона *as*, 5-й: *eses-c* — унисона *des* — последнего звука достигаемой системы. Далее идет 6-й вн. звук с его ходом *as-as-f*, «требующий» звука *ges*, уже не находящегося в 12-звучной системе *C*. Таким образом, можно считать, что для 12-звучного уровня мышления данные ходы и вн. звуки от шестого включительно и более высоких порядковых номеров выпадают за пределы логического мышления. И этот — 6-й вн. — звук уже возникает в «тритонной» тональности, почему, по видимому, она и считалась чуждой для всякой исходной (хотя 11 звуков еще не обладают «нелогическими» связями). Однако, для расширенного музыкального мышления все эти связи логичны, относясь в своих высших показателях к более высокому уровню музыкального мышления в пределах 4-го цикла развития музыкального искусства.

Рассмотрим соединения доминантаккордов. Выбираем нужный «ассортимент» связей. Это будут: 1) *e-f* (—5), 2) *gis-as* (—12), 3) *h-des* и *h-ces* (—10, —12), 4) *d-des*

(—7). Три единичных связи и оставшаяся в третьей группе 4-я связь *h-ces* определяют соединение (см. пример № 261). Следует отметить, что традиция нащупала и преподавала подобные соединения, как «удобные», но «необъяснимые», — уже добрых 90 лет. Действительно, в учении о модуляции Дрезеке (60-е годы) приводятся такие последовательности доминантаккордов, которые соединяются друг с другом путем задержки на месте двух звуков и движения двух других по «полутонам». С тех пор в рецептах традиционной школы укоренились эти соединения тональностей по малым терциям при помощи таких «трансформаций» септаккордов. Например, три модуляции *a-c*, *c-es*, *es-ges* достигаются таким путем (пример № 262). Ясно, что, опуская проме-



жуточные звенья и направляясь из *A-dur* в *Ges-dur* непосредственно, мы должны сдвинуть два голоса по «полутонам», а два другие подвергнуть энгармонической замене, что и представит собою аналог последнего из разобранных модуляционных переходов, где г л а в н ы м было не «связывание» (да притом еще только утилитарно-рецептурное), а именно вопросы с в я з и, причем связывание явилось функцией связи. Должен отметить, что до таких «тонкостей», как ходы по «полутонам» с одновременной энгармонической заменой, традиция не доходила. Она просто учила сдвигу двух звуков по полутонам.

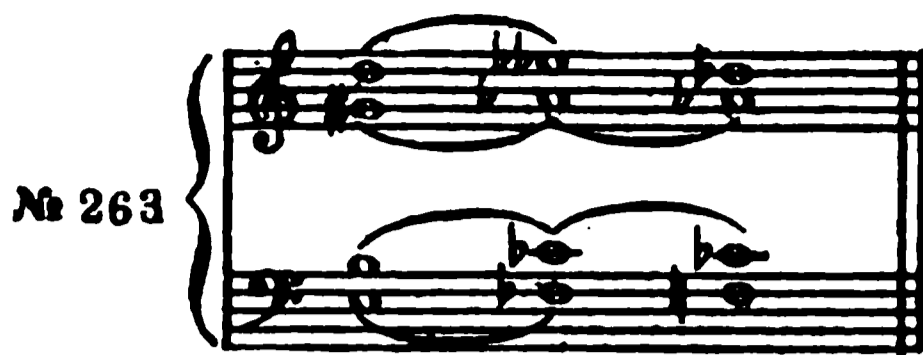
Далее можно дать еще много равно поучительных разработок вопроса о связях и связывании, но полагаю, что читатель достаточно разобрался в этих вопросах, р е ш а ю щ и х при правильном музыкальном мышлении.

Учение о связях нашло здесь свое исчерпывающее выражение вследствие универсализации тональной системы и полученной вследствие этого возможности отдать себе полный отчет в природе тех пяти связей, которыми в принципе обладает каждый звук как в пределах своей системы, так и в отношении своей возможности служить средством модуляционной связи с системами любой степени отдаленности. Пределом предшествующих учений была «энгармоническая» замена звука, плохо при этом осознавалась связь ум. терции. Разделение связей по родам показывает, что как следует знали только звуки со связями 1-го и 2-го рода. В пределах системы мы видим звуки трех родов, а за системой еще несколько градаций. Должен указать, что для техники композиции этих связей + энгармоническая замена было до сих пор «достаточно», ибо мысль не отважилась до сих пор проникнуть более глубоко.

Самым простым способом модулирования является такой в принципе низший прием мышления, когда мы д о м о д у л я ц и и стараемся представить себе исходное созвучие в пределах достигаемой системы, а затем, представив его себе в этой системе, сводим фактически дело к связям первых трех родов. Поясним это примером, но ранее укажем все же, что впредь до получения представления об универсальности системы и этот объективно низший род модуляционного мышления был недостижим полностью, а требовал огромного усилия ума и напряжения «интуиции».

Возьмем последний пример. Здесь мы по принципу выявления связей внешних звуков прямо «врезывались» в любую отдаленную систему, причем, как видел читатель, в результате не произошло ничего «особенного»: диатонический полутон, хроматический полутон и 2 энг. замены были итогом. Но можно было поступить иначе. Исходное созвучие *e-gis-h-d*. Мы могли бы задать себе вопрос, чем является «это» созвучие (в фортепианном звучании) с точки зрения системы *Ges*. Мы ответили бы, но при этом прибегая к клавиатурным представлениям, что первый звук, это в системе *Ges* не *e*, а *fes*, как 7-я пониженная ступень. Звук *gis*—это не *gis*, а *as*, как 2-я ступень. Звук «*h*» — это звук *ces*, как 4-я ступень, а звук «*d*» — это *eses* — 6-я пониженная ступень. Итак, до модуляции производим простую энгармоническую замену всех четырех звуков, полагая модуляцию именно в этой замене, а затем уже производим переход из этого замененного созвучия в доминантаккорд *Ges-dur*, но уже мысля

и первый и второй аккорд в пределах одной системы. Модуляция здесь произведена заранее, а затем по связям трех первых родов происходит простой переход в доминантаккорд (пример № 263).



Укажу, однако, что и такого простого по своей сути приема вполне сознательно нельзя было до сих пор применять, ибо до вскрытия универсальности системы не всякое созвучие могло быть безошибочно представленным во всякой системе. Если этого более простого по природе приема в принципе достаточно для техники и модуляционных переходов, то все же этого достаточно лишь для строгой 12-звучной системы — и исходной и достигаемой. Ведь при этом приеме исходное созвучие может быть представлено в рамках любой системы только при консервации мышления строго в ее границах. Более же высокие стадии развития системы не нуждаются в принципе в таких «предварительных переводах» созвучий из системы в систему. Действительно, в расширенной романтической системе *C* существует, например, звук *cis*, который отнюдь не обязательно и неправильно представлять себе в виде *des*.

Концепция внешних звуков избавляет наше мышление от плена 12-звучной системы, вводя в качестве равноправных с основными и «потусистемные» связи. Овладение ими принципиально важно для мышления в пределах расширенной современной тональности, давно уже получившей первые элементы нового в виде 15-звучной шкалы (половина XIX века).

В «Основах гармонического языка» я дал учение об универсальности звуков и созвучий в пределах одной данной системы. Там мы приучились — и это было новым словом — представлять любое созвучие в рамках любой тональной системы. Мы овладели там техникой предварительных замен на основе глубокого универсального понимания значения каждого звука 12-ступенной темперации в каждой системе. Учение о междусистемных связях звуков является принципиально новым и расширяющим рамки нашего мышления.

Должен отметить, что пределы художественного применения по-новому познанного предмета безграничны, — уже по одному тому, что совершенно ясен всегда суммарный линейный коэффициент любого перехода; например, в последнем примере он равен сумме отрицательных показателей 5, 7, 12, 12, т.-е. 36, что гарантирует необычайный по силе красочный сдвиг в сторону минора. В одном случае это будет излишне резким, в другом случае — нужным в силу художественного замысла. Повторяю: важно то, что мы обладаем сознательным представлением о предмете и универсальной техникой модуляционных соединений, что для всякого художника представляет основное условие мастерства.

Затем должен отметить, что переход в какой-нибудь аккорд определенного типа означает достижение в принципе нескольких систем сразу. В самом деле, если мы модулировали в систему *C*, например, через аккорд *d-f-as-c*, то ведь этот аккорд находится в шести системах в своем неизменном виде: в системах *As, Es, B, F, C, G*. Существо связей во всех этих системах одинаково, ибо они принадлежат к линейным категориям, которые обладают, как я показал уже, и з в е ч н о с т ь ю в музыкальном искусстве. Здесь приходят на помощь художественному воображению представления об универсальности системы, как таковой, и достигнутое созвучие может быть использовано для ведения изложения в любом из нескольких направлений, не нарушая логики совершившегося модуляционного перехода. Здесь вопрос избирательной работы музыкального мышления сводится к тому, что при соединении с р а з н ы м и системами избираются о д и н а к о в ы е связи. Поясним музыкальными примерами существо этого процесса.

Рассмотрим предварительно тональное заключение второго звена процесса, а именно положение достигнутого аккорда в каждой из шести достигаемых систем. Положим, мы модулируем из *a-moll*'я в каждую из перечисленных шести систем через

именноция в ней аккорд *d-f-as-c*. Пока оставляем в стороне вопрос о самой модуляции, а посмотрим на положение аккорда в системах, написав системы в «хроматическом» порядке и дугами отметив достигаемые звуки с прилегающими связями (пример № 264). Достаточно представить себе положение данных звуков аккорда в системе,

№ 264

Example 264 displays six systems of musical notation, labeled A, E, B, F, C, and G. Each system consists of a single staff with a treble clef. The notes are arranged in a chromatic scale, with accidentals indicating the specific pitch. Chords are marked with a 'T' below the staff, indicating the tonic or a specific chordal structure. The systems are connected by large, sweeping arcs, suggesting a continuous melodic or harmonic flow across the different systems.

чтобы быть уже в состоянии соединить его с любым из созвучий данной системы вследствие универсальности 4-голосного сложения. Например, субдоминантаккорд системы *C* может быть легко соединен с любым из 56 септаккордов этой системы. Любое из избираемых тональных заключений избирается мною для краткости. Напишем их во всех шести системах (пример № 265).

№ 265

Example 265 shows six systems of musical notation, labeled A, E, B, F, C, and G. Each system consists of a single staff with a treble clef. The notes are arranged in a chromatic scale, with accidentals indicating the specific pitch. Chords are marked with a 'T' below the staff, indicating the tonic or a specific chordal structure. The systems are connected by large, sweeping arcs, suggesting a continuous melodic or harmonic flow across the different systems.

Если мы модулировали из системы *A*, исходя из субдоминантаккорда минора, то каждый из примеров будет написан так (пример № 266). Самый момент модуляции

№ 266

Example 266 shows six systems of musical notation, labeled A, E, B, F, C, and G. Each system consists of a single staff with a treble clef. The notes are arranged in a chromatic scale, with accidentals indicating the specific pitch. Chords are marked with a 'T' below the staff, indicating the tonic or a specific chordal structure. The systems are connected by large, sweeping arcs, suggesting a continuous melodic or harmonic flow across the different systems.

(отмечен на примере) хотя и одинаков на «невооруженный глаз», однако является каждый раз продуктом избирательной работы совершенно иной, в том смысле, что в т у н е в каждой из достигаемых систем остались различные связи. Хотя мы и потеряем немного места, но рассмотрим поочередно каждый исходный звук с точки зрения достигаемых систем также поочередно.

Звук *h* по отношению к системе *As*, это — 3-й вн. звук диезной стороны, т.-е. звук со связями 5-го рода: —14, —12, —10, —7, —5. Избирается связь —5 (*h-c*); втуне остаются две хроматические и две потусистемные связи.

По отношению к системам *Es* и *B* это, последовательно, — 2-й и 1-й вн. звук; следовательно, здесь связи 4-го рода: —12, —10, —17, —5, —2. Избирая связь —5, мы оставляем неиспользованными одну диатоническую, две хроматические и одну потусистемную связь.

По отношению к системам *F* и *C* это, последовательно, — звук 6а и 5а, следовательно, — звук со связями 3-го рода: —10, —7, —5, —2, 0. Избирая связь —5, мы оставляем втуне две диатонические и две хроматические связи.

Наконец, по отношению к системе *G* это — звук 4а, т.-е. звук со связями 2-го рода: —7, —5, —2, 0, +2. Избирая связь —5, мы оставляем без использования три диатонические связи и одну хроматическую. Напишем пример связей данного звука со всеми системами, отметив избираемую связь (пример № 267).

№ 267

As      -5      Es-B      -5      F-C      -5      G      -5

-14 -7 -12 [-5] -10 -2 -7 -12 [-5] -10 -2 -7 0 [-5] -10 -2 -7 0 [-5] +2

Берем для исследования следующий звук *d*. В системах *As* и *Es* это — звук 6а и 5а, т.-е. звук со связями 3-го рода: —10, —7, —5, —2, 0. Избирая связь = 0, мы оставляем втуне две диатонические и две хроматические связи.

В системах *B*, *F*, *C* это, последовательно, — звук 4а, 3а, 2а, т.-е. звук со связями 2-го рода: —7, —5, —2, 0, +2. Избирая связь = 0, мы оставляем втуне три диатонические связи и одну хроматическую.

Наконец, в системе *G*, это звук 1з, т.-е. здесь связи 1-го рода: —5, —2, 0, +2, +5. Избирая связь = 0, мы оставляем втуне остальные четыре диатонические связи. Напишем ход рассуждений в виде примера (№ 268).

№ 268

As-Es      0      B, F, C      0      G      0

-2 -7 [0] -5 -10 -2 -7 [0] -5 +2 -2 +5 [0] -5 +2

Звук *f* в системах *As* и *Es*, это — звук 3а и 2а; следовательно, здесь связи 2-го рода: —7, —5, —2, 0, +2. Избирая связь = 0, мы не используем три диатонические и одну хроматическую связь.

В системах *B* и *F* это — звук 1а и 1з, т.-е. звук со связями 1-го рода. Избирая связь = 0, мы оставляем втуне четыре диатонические связи.

Наконец, в системах *C* и *G*, —это, последовательно, звук 2з и 3з, т.-е. звук со связями 2-го рода положительного наклонения: —2, 0, +2, +5, +7. Избирая связь = 0, мы оставляем втуне три диатонические и одну хроматическую связь. Напишем ход рассуждения в виде нотного примера (№ 269).

№ 269

As-Es      0      B, F      0      C, G      0

-2 -7 [0] -5 +2 -2 +5 [0] -5 +2 -2 +5 [0] +7 +2

Последний звук *a* в системе *As* — 1-й внешний звук, т.-е. звук со связями 4-го рода: —12, —10, —7, —5, —2. Избирая связь —7, мы оставляем втуне обе диатонические, одну хроматическую и одну энгармоническую связь.

В системах *Es* и *B* это, последовательно, — звуки *6a* и *5a*, т.-е. звук со связями 3-го рода: —10—7, —5,—2,0. Избирая связь — 7, оставляем втуне три диатонические и одну хроматическую связь.

Наконец, в системах *F*, *C*, *G* это, последовательно, — звук *4a*, *3a*, *2a*, т.-е. звук со связями 2-го рода: —7,—5,—2,0,+2. Избирая связь — 7, мы оставляем без использования четыре диатонические связи. Напишем ход рассуждения в виде нотного примера (№ 270).

№ 270

Таким образом, в настоящем случае и получается модуляционный переход, схожий во всех подробностях. Расширим исследование и покажем, как через созвучие «такого же» (с точки зрения современного фортепиано) вида мы можем попасть в любую систему. Достигаемое созвучие в виде энгармонизма существует во всех мыслимых системах. Их всего 18 в обращении. Мы не рассмотрели пока достигаемого созвучия в системах *ces*, *ges*, *des*... *d*, *a*, *e*, *h*, *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*. Из следующего примера № 271 ясно существо аккорда *c-f-as-c* во всех системах в виде энгармонизмов, не

№ 271

представит труда написать модуляционные переходы и тональные заключения. Стоит ли приводить 12 разработок модуляционного перехода? Полагаю, что не стоит, оставляя для пытливого читателя возможность проделать это самому, беря на себя разработку только крайнего полюса с диезной и с бемольной стороны.

№ 272

На примере № 272 покажем исходные звуки в их связях с системой *Ces*, особо отмечая избираемую связь. Таким образом, ясно, какие связи в этом случае остались неиспользованными.

№ 273

На примере № 273 покажем такие же связи с системой *Ais*, также отмечая избираемую связь. Так же ясно из детального рассмотрения, какие связи остались неиспользованными. Словесных объяснений для экономии места не приводим. Внимательное рассмотрение покажет читателю каждую деталь вопроса во всей ясности.

Должен отметить еще одну сторону вопроса, которая оставлена мною к концу изложения данной главы труда. Это — вопрос о связях в расширенной системе. Действительно, например, звук *cis* по отношению к системе *C* понимается нами как 1-й внешний звук диэзной стороны. В то же время он законнейшим образом присутствует в 15-звучной системе романтиков в той же системе *C*, ничуть не сигнализируя о какой бы то ни было модуляции. В расширенной системе у этого звука без модуляции не 5, а 7 связей:  $cis-h = -2$ ,  $cis-c = -7$ ,  $cis-des = -12$ ,  $cis-cis = 0$ ,  $cis-d = -5$ ,  $cis-es = -10$ ,  $cis-dis = +2$ . В первой стадии расширения системы в 4-м цикле развития количество связей в виде общего тона и трех секунд с каждой стороны: малой, нейтральной и большой всегда равно с е м и, а в следующей стадии 22-звучной д е в я т и, причем в 29-ступенной темперации о д и н н а д ц а т и. Если читатель представит себе, какое огромное обогащение средств мастерства представляет постижение группы в пять связей 12-звучной системы по сравнению с «познанными» до моих работ тремя связями в семизвучной диатонике, то он приблизительно (ибо обогащение здесь можно уподобить геометрической, но не арифметической прогрессии) может себе представить основы модуляционного и мелодического обогащения в последующих стадиях. При этом в каждой стадии возникают к а ч е с т в е н н о новые связи, по эстетическому действию еще не известные на объективно низшей стадии развития музыкального искусства (при оставлении в силе наряду с тем и всех прежних связей с их собственной спецификой).

Если в «Основах гармонического языка» я разработал, например, вагнеровский лейтмотив судьбы из «Кольца нибелунгов», причем даже не в модуляционном плане, а в плане универсализации энгармонических представлений на основе тональной логики (стр. 675 и сл.), то в заключение главы я предпринимаю более сложное и приближающее нас к постижению художественного применения наших познаний задание. Возьмем какой-либо оборот из мировой литературы. Один из поистине гениальных по свежести и простоте средств оборотов Шопена в прелюдии *g-moll* послужит нам примером рассмотрения того, как можно в пределах д а н н о г о фактурного приема изложения, применяя учение о связях, произвести такое модулирующее заключение данного в нем начала, которое будет до последней капли звука логичным и мастерским. Я ни в коей мере не хочу здесь навязывать Шопену то, чего он не думал; но при том условии, что какому-либо из моих читателей приходит в голову тот или иной образ, я хочу показать ему возможность полной универсальной свободы обращения с любым материалом. При этом я потому пользуюсь одним из широко известных образцов, что, будь в основу придуман м н о ю какой-либо пример, — я мог бы навлечь на себя упреки в том, что я специально сочинил пример «удобный» для любых «выкладок».

№ 274

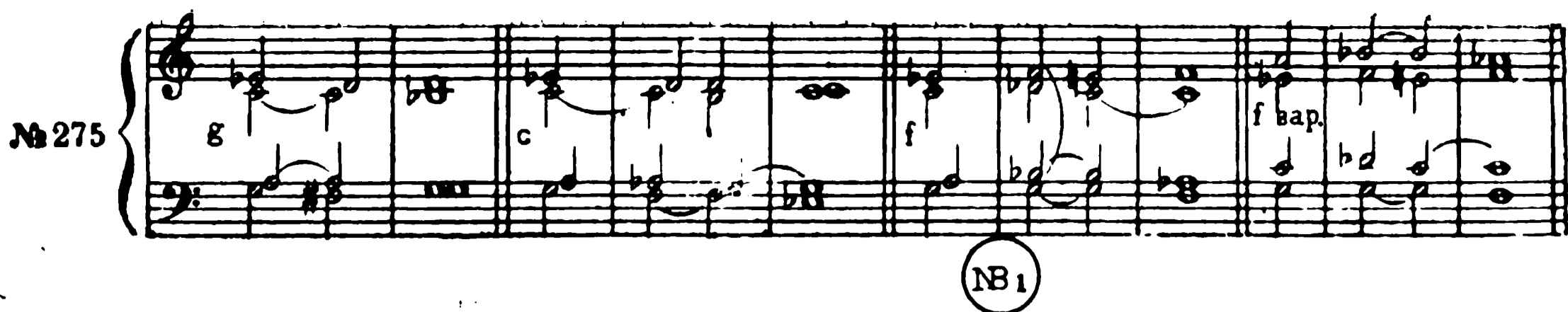
Схема в полов. нотах:

Действ.

посл. такт

Задание

Точно формулируем задание. В примере № 274 выписываем заданный фрагмент. Здесь заключительный аккорд представляет собою тонику с задержанным звуком 5-й, что представляет собою прием для дальнейшего художественного развития. Мы исходим при модуляциях из субдоминантаккорда *g-moll'* в том виде секундаккорда *g-a-c-es*, в котором он здесь дан, ставя себе условием найти все связи его звуков со звуками субдоминантаккорда же достигаемой задаваемой заранее любой минорной тональности. Проработка всех этих связей дана в хоральном виде в примере № 275. Из этой новой субдоминанты через доминанту мы производим соединения с любой тоникой. Не в овладении только хоральной техникой заключается в наме-



ченной области главная цель музыкального мышления, но и в том, чтобы применить эту технику в пределах любой фактуры, любого образа. Избирая шопеновский образ, мы отнюдь не хотим свести дело только к нему. Но на таких проработках из области неповторимого можно свободно развить свою технику модуляции, точнее же говоря — способность универсальнейшего модуляционного мышления до технически возможных для данной степени одаренности пределов. Подобного рода задания, таким образом, имеют строго ограниченную цель: возвратить музыкальному искусству то, что несомненно утеряно и в педагогике, и в навыках, и в умении музыкально мыслить, но что только и способно вооружить композитора высшей свободой обращения с музыкальным материалом и в гармонии и в полифонии, ибо мы показываем все связи только в конечном счете комплексно, приучая видеть эту связь в каждом отдельном голосе, производя избирательную работу в зависимости от комплекса.

Сохраняем ритмо-метрические особенности образца и технику изложения. Оставляя в образце нетронутым его начало, производим соответствующее вторжение в любую тональную сферу. В хоральном плане в примере № 275 обращают на себя внимание параллельные квинты (NB), которых нельзя избежать в данных строгих пределах. В варианте показан этот способ. В *dis-moll'*е, который энгармоничен *es-moll'*ю, большая секунда модифицирована в ум. терцию (NB). Лучше здесь каденция в секстаккорд, чтобы результатом ум. терции был унисон. Если последовательно начать рассматривать предлагаемые примеры, то многие детали должны привлечь внимание. В примере № 276 невозможность выдержать при переходе от такта к такту звук *as*, как принадлежащий к субдоминанте и не входящий в доминанту (мог быть применен только секундаккорд ум. септаккорда → T) — см. «NB». В «A» на том же примере можно было бы дать не нижнюю терцию тонического трезвучия, а верхнюю, чему при строгих требованиях мешает звук *g*, прозвучавший в верхнем голосе. Это дано в варианте (см. «B»). В примере № 277 обращают на себя внимание па-

№276 C-moll

№277 F-moll

№278 B moll

№279 Es moll

№280 as-moll

№281 d-moll

рательные квинты, которых в данной обстановке можно избежать, уведя верхнюю терцию *c-es* в унисон *dd*. Под NB видим расширенный расщеплением звук *g*, почему звуки *f-as* рассматриваются как функциональные гибриды звука *g*. Детали примеров №№274—287 следует рассмотреть читателю.

Заканчивая главу, отмечу, что связи между звуками всей нашей музыкальной системы разработаны нами, как материал музыкального мышления, вполне исчерпывающе. Они так же исчерпаны в своем смысле в применении к современному состоянию музыки, как к прошлому — в пределах своих заданий полифонического направления — были разработаны С. И. Танеевым связи отжившего строгого стиля. Мысль о системе показателей в данном отношении внушена мне глубоким изучением в юности труда Танеева и, как метод, представляет своеобразное развитие научных установок Танеева.

Однако, здесь довелось приоткрыть завесу и над областью связей в дальнейшем — четвертом — цикле развития. Многос, что теперь представляется простой заменой звука, при переходе в новый цикл развития будет реальным, как мелодически тончайшие ходы, обладающие сверхвыразительной музыкальной способностью, так же повышающими наши музыкальные возможности, как повысили полутоновые интонации маловыразительную сферу выражения пентатоники. Об этом в применении к высшему циклу развития относительное представление читателю дали наши при-

№282 e-moll

№283 e-moll

№284 h-moll

№285 fis-moll

№286 cis-moll

№287 gis-moll

меры сравнения современных мелодических и гармонических формаций при их переводе на язык пентатоники. В пределах именно таких масштабов в геометрической прогрессии возрастают интонационно-выразительные возможности музыки в четвертом цикле развития, данном в эмбрионе в индийской системе с ее 22 «шрути».

В пределах современной музыкальной системы все обстоит кристально ясно и просто. Огмечу, что расширение шкалы у романтиков до 15 звуков сделало в пределах одной системы возможным применение энгармонизма (например *cis-des*) и ввело еще одну связь четвертого рода *des-dis*. На новой интонационной сфере расширенной тональности остановимся в последней—39-й—главе труда.

## ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ И ПЕРВИЧНЫЕ МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИСКУССТВА

Формообразование в музыке неразрывно связано с тональной организацией системы.

Сущность этой организации исчерпывающе выяснена нами. Однако, мы должны привести в соответствие некоторые моменты эстетического и чисто объективного порядка. Далеко не праздным будет вопрос о том истоке музыкального формообразования, который является *детерминированным* в развитии музыки. Только ли эстетические принципы потребовали художественного творчества многих поколений, чтобы привести «какой-то» ряд звуков в систему с определенно выраженным тональным центром, или же музыкальная эстетика с ее требованиями оказалась основанной на природе вещей, на объективной сущности выработанной в творческом процессе музыкальной системы и не могла иначе формулировать своих требований, нежели это произошло в действительности.

Не забудем одного яснейшего положения: любая музыкальная система от пентатонной до индийской с ее 22 «шрути» в октаве представляет собою *только* интонационно развитую первичную кварту (квintу). Я достаточно подробно говорил о пентатонике. Читатель мог увидеть, как точно различимы сферы интонирования *тони*ческой и *доминантовой* ячейки, как еще ясны границы и логика этого интонирования в любом образце, созданном на основе шестизвучных ладов. То же остается в любой тональной системе, причем в усложненном виде, но не теряет своего высшего смысла и целесообразности, ибо здесь действует непреложный принцип *генетический*: первичное квартовое единство, преобразующееся в ходе развития искусства в *тонику* и *доминанту*, организует музыкальное мышление вокруг этих главнейших опор музыкального движения. Это, если можно так выразиться, момент, одухотворяющий музыкальное изложение, которое не может совершаться вне ясного, хотя бы интуитивного осознания автором музыки этой основной закономерности. Недаром великий Глинка говорил: «Квintа есть душа русской мелодии; обращайтесь внимание на нее» (М. И. Глинка. «Записки», изд. «Академия», стр. 500). Если на первых ступенях ладообразования интонационные сферы еще достаточно четко очерчены, причем не теряется ясное осознание всего эстетического и формообразующего значения двух основных ладовых опор, если еще в семизвучном ладе направляющее действие интонирующих центров не теряется, то уже в 12-звучной системе опорное значение *T* и *D* при усложненном интонировании, казалось бы, могло потеряться, и здесь могли бы понадобиться только эстетические принципы для поддержки достижений предыдущей поры. Однако, существо тональной организации системы не теряется ни при каком интонационном разращении ладовых основ. При выходе за пределы диатонизма система получает хроматизм, который, будучи основным энергетическим элементом системы *квинтовых* координаций в высших фазисах ее развития, регулирует ее тональную организацию. Это мы наблюдали на том факте, что *тоника* и *доминанта* в 12-звучной тональной системе «оберегаются» от возникновения хроматического полутона. Однако, действие хроматизма, повидимому, оканчивается при переходе системы координаций в самый высший фазис развития. Уже в 15-звучной системе романтиков появляются хроматизмы к *тонике* и *доминанте*;

однако, тональная организация не будет нарушена до развития системы до 22 звуков в октаве. Хотя здесь не оканчиваются возможности интонационного развития основной кварты, однако здесь оканчивается действие регулятора тональной организации, каковым после хроматизма является комма.

Таким образом, тональная организация звуковой ткани в музыкальном искусстве проникает весь мир форм, создаваемых в пределах системы квинтовых координат любой степени развития.

В силу объективных факторов, исчерпывающе вскрытых настоящей работой, тональная организация *п р и с у щ а*, таким образом, музыке. Более того, как я показал, звук не может быть музыкальным, не может быть простейшим ингредиентом музыки, если он не генерируется в процессе развития тональных, т.е. ладовых квинтовых координат.

С этой точки зрения особенное значение получает раздвоение тонального центра. Соотнося все морфологические процессы только к «тонике», как таковой, нельзя было бы получить сознательное представление о той поре развития музыки, когда за такой центр принимался тот звук раздвоенного центра, который впоследствии стал играть роль доминанты, т.-е. нижний звук квартового единства. А ведь именно этот принцип музыкальной эстетики неминуемо должен был лежать во многих музыкальных формациях во втором цикле развития. Об этом свидетельствуют формы древнейших, впоследствии отмерших, «плагальных» ладов, об этом свидетельствуют и некоторые народные песни, записанные, например, в Киргизии. Все эти формы понятны с точки зрения происходящей перестановки сфер тональной системы, а также из трактовки тонального центра в его раздвоении как единства полюсов. К этому вопросу возвратимся несколько ниже.

Не будучи в состоянии проникнуть в существо тональной организации системы, западно-европейская мысль объявила тональный принцип организации музыкальных произведений исключительно стилистическим принципом. В этом смысле характерно следующее рассуждение Гельмгольца, который указывает, что современная музыкальная система насчитывает «не более 200 лет практики» и что только «при этой системе, допустившей большое богатство форм при строго-замкнутой художественной последовательности, стало возможным творение произведений гораздо большего размера (объема), большего разнообразия форм и голосов и большей энергии выразительности, чем это могла создать какая-либо предшествующая эпоха». Это — не более, как констатация факта; далее Гельмгольц старается подойти к вопросу научно. Единственное научное объяснение системы, которое он находит, — таково: «В научном отношении, когда дело идет об уяснении оснований ее (музыкальной системы. — А. О.) строя и вытекающих из того последствий, не следует забывать, что новейшая система развилась не из естественной необходимости, а из свободно избранного стилистического принципа и что рядом с нею и прежде нее развились другие музыкальные системы из других принципов и что в каждой из них известные ограниченные задачи искусства были разрешены таким образом, что достигалась высшая степень художественной красоты» («Die Lehre von den Tonempfindungen», Брауншвейг, 1865 г., стр. 382).

Для нас вполне ясно, что данная степень выразительности музыки зависит, прежде всего, от степени развития тональной системы. В этом мы достаточно убедились хотя бы из сравнения одних и тех же музыкальных образцов в современной развитой системе и в пентатонике. Гельмгольц же, провозглашая единственным научным принципом — стилистический признак, в развитие его выдвигает эстетическое же требование, вытекающее из стилистических оснований, чтобы вся совокупность звуков в данном произведении вместе с возникающими в его пределах гармоническими сочетаниями и членениями формы была организована в определенном соотношении к какому-нибудь «тону». При этом данный тон является продуктом свободного выбора композитора. Весь звуковой поток произведения как бы вытекает из этого тона и возвращается к нему же.

Нам доводится встретить обращение к этой мысли Гельмгольца в труде выдающегося русского ученого Сокальского, который принимает эту, безусловно весьма узкую и ограниченную установку Гельмгольца, однако же пытается противопоставить ей некое научное основание, вернее — не столь противопоставить, сколь подкрепить эту мысль. Повидимому, чувствуя ограниченность такого постулата и недоста-

точную его обоснованность. Позволю задержать внимание на цитате вследствие ее важности. Касаясь выдвинутого Гельмгольцем принципа, Сокальский отвечает: «Но этот принцип — эстетический, а не естественный, природный, и явился как продукт гениального творчества многих отдельных личностей в истории музыки в течение длинного ряда веков. К такому мнению Гельмгольца мы присоединяемся, по отношению к русской народной музыке, с некоторыми ограничениями. Выставленный им принцип есть, в сущности, эстетическое требование «единства в разнообразии». Масса скоропреходящих музыкальных тонов доставляет нам разнообразием своим удовольствие, напротив, однообразие их наводило бы скуку, утомление. Но в разнообразии должно быть руководящее начало, какой-либо порядок, для того, чтобы и оно, в свою очередь, не утомляло нас пестрою, неуловимую сменой тонов без связи и плана, не оставляющею никакого впечатления».

«Итак, нужно единство, т.-е. установление известных отношений тонов по известному, удобопонятному плану. Это есть п с и х о ф и з и ч е с к о е требование нашего организма, который должен сначала п о н я т ь, схватить связь, целесообразность движения и смены тонов, п о с л е ч е г о он уже может чувствовать красоту этих комбинаций и находить в них эстетическое удовольствие. Непонятное в состоянии возбудить любопытство, изумление, ужас, но не удовольствие, удовлетворение. Поэтому прежде всего организм наш должен п о н я т ь б е с с о з н а т е л ь н о (логического сознания ума здесь не требуется), т.-е. почувствовать связь, разумность, порядок в движущейся смене музыкальных тонов, и только после этого он может наслаждаться, восхищаться».

«Итак: прежде психофизическое требование организма, потом — эстетическое ощущение. Первое мы считаем п р и р о д н ы м или прирожденною потребностью нашего организма, второе — условным, в зависимости от культуры данного человека (слушателя), общей и музыкальной, от эпохи и национальности» («Русская народная музыка», стр. 3).

Не то ли же основание подводит под основы предмета П. И. Чайковский, который заявляет, что гармонические правила «выведены путем эмпирическим из общих законов музыкальной организации человека»? («Руководство к изучению гармонии», стр. 61).

Здесь человеческой мыслью пройдено, фигурально выражаясь, две трети расстояния к истине. Безусловно, на основе объективных закономерностей вырабатываются определенные музыкальные стили, что мы только что показали на примере хотя бы стили уменьшенных гармоний и его видоизменений в десятилетиях. Ветвь стилей одна и та же, но ведь стили Бетховена, Листа и Римского-Корсакова, Скрябина в 7-й сонате не одни и те же! Закономерности же объективные одни и те же для всех указанных мастеров. Психофизиологическая организация их не так уж различна (Чайковский, например, говорит о «человеке» вообще). Следовательно, вопросы основания тональной организации и морфологии несводимы к вопросам стили. Но несводимы они и к области психофизиологической, ибо исповедывать такую точку зрения означало бы для нас становиться целиком на идеалистические позиции, конструируя музыкальное мышление из него самого. Ясность вносят объективные свойства системы квинтовых координаций, на которое опирается мышление при конструировании ткани музыкальных произведений.

Огрицать же запросы музыкального мышления, которое развивается синхронно системе, ибо мышление «есть тоже движение», ибо законы природы и мышления во всем согласуются между собой, — мы не собираемся. Из всего б е с к о н е ч н о г о, могущего существовать в качестве избранного и быть избранным в качестве существующего количества звукоотношений человек избирает в качестве реальной данности, лежащей в основание искусства музыки, — только одно отношение. Это есть квартовое единство тонов. Его сущность нам уже ясна. Поскольку заложен этот первый краеугольный камень в основание мирового музыкального искусства — дальнейшее его развитие есть дело времени и совершенствования человеческого мышления, раскрывающего формообразующие возможности той системы квартово-квинтовых координаций, основание которой заложено «квартовым скачком» и которая генерируется фактической человеческой интонационной деятельностью при повторении (в момент закрепления новой секундной интонации) того же квартового скачка. Тут происходит только простое

копирование генетического момента возникновения первичной кварты. Таким копированием и является возникновение каждой новой квинтовой координации или, как это представляется в абстракции, — каждого нового «звена квинтовой цепи». Сколь громаден исторически каждый такой новый шаг, нам до конца ясно из изложения развития музыки по кругам тональной системы. С самого начала человек избирает в основу объединение полюсов, которое и представляет собою высшее и наиболее простое выражение тональной организации звуковой шкалы. Все дальнейшее развитие шкалы, ни один шаг на пути этого развития, — не нарушает этого принципа единства полюсов. Наоборот, каждый дальнейший шаг только укрепляет образовавшийся первоначальный центр и делает его более и более жизнеспособным и деятельным, проявляющим все большую и большую роль в образовании ткани музыкального произведения. И если во втором цикле развития его организующая роль вполне ясна (как это мы показали анализами пентатонных мелодий), но не распознается с очевидностью, то в дальнейшем она в виде ярких Т и D обнаруживается со всей отчетливостью. Лишь теперь, в сороковых годах XX века, удалось точно установить эту роль в формациях второго цикла — и установить с непререкаемой точностью. Ранее же она не была вовсе обнаружена. Но в третьем цикле развития разделение музыкального изложения на тоническую и доминантовую сферу с самого начала становления нормативов этого цикла пронизывает весь мир форм музыки с поистине необычайной очевидностью. Теория музыки начинает с этого времени видеть в музыке образование «функций» (как будто до этого времени музыка была «внефункциональной», т.-е. мертвой; скорее всего «внефункциональной» была все же теоретическая мысль). Под «функциями» подразумеваются здесь в теории тоника, доминанта и субдоминанта.

Прежде всего, обратимся к субдоминанте. Достаточно ясно выявлено не только генетическое подчиненное значение субдоминанты по отношению к двум главным опорам системы (что, кстати говоря, дано и в самом термине), как элемента второго круга, но и выявлена история ее возникновения. В этой истории возникновения субдоминанте, как 4-й ступени лада, выпала значительно бóльшая роль в тональности, нежели другому паритетному ей полюсу второго круга, а именно второй ступени лада. Но, с одной стороны, вторая ступень ранее под видом «прибавленной сексты» (прибавленной к субдоминантовому трезвучию), а потом перенесенная в нижний голос, — делается основой субдоминантсептаккорда системы. Не говорю уже о том, что малое трезвучие второй ступени постепенно догоняет трезвучие четвертой ступени в его значении и становится второй субдоминантой лада, при этом заменяющей в каденциях «основную субдоминанту». С другой же стороны, самая субдоминанта имеет в тональности доминантовую природу, доминантовое происхождение. Не забудем, что в эту субдоминанту переродилась бывшая средняя ступень старого плагального лада, которая есть (в качестве среднего звука второй сферы тональной системы) природная тоника системы. Следовательно, субдоминанта имеет не только позднейшее (и связанное с возникновением нормативов третьего круга), но и тонико-доминантовое происхождение. Таким образом, субдоминанта из области первичного формообразования исключается, не участвуя в нем.

Обращаясь к полярности тоники и доминанты. Подобно тому, как современная теория провела совершенно окостенелые границы между мажором и минором, что исключило правильное понимание этих категорий, — так же провела она такие же границы между тоникой и доминантой. Мне довелось вскрыть то обстоятельство, что тоника и доминанта дают истоки мажору и минору системы, конденсируя в себе эти понятия в их наиболее простом виде. Поэтому печальная судьба, постигшая все эти категории, не случайна: она была совершенно одинакова. И в том и в другом случае две стороны единства разрывались и становились, таким образом, непознаваемы. В теории тоника почиталась представителем абсолютно положительных сторон музыкального изложения, а доминанта — отрицательных. Понимание тоники и доминанты как полюсов системы, не отождествляя этих понятий, трактуя раздвоенный тональный центр системы (остающийся таковым и в эмбриональном состоянии квартового единства тонов и в наиболее развитой системе) как единство противоположностей, — дает возможность овладеть пониманием всех процессов формообразования в системе usque ab ovo. В понятие полярности входит не только свойство противополож-

ности полюсов, но и их неотделимости. Эта неотделимость представляет в теории музыки совершенно новое понятие, — между тем оно вскрывает, в сущности, столь же старое существо этих категорий за все время их существования в музыке. (А ведь они появляются с момента возникновения первичного квартового единства). До сих пор было понято только современное состояние, точнее — интервальное взаимоотношение этих функций, — в виде квинтовой «оправы» лада. Никак не было ретроспективно понято утерянное отношение квартового интервального взаимоотношения, при котором значением положительного полюса обладал нижний звук квартового единства. В понимании полярности сторон раздвоенного тонального центра лежит ключ к осознанию этого явления, при котором названием (значением) положительного полюса системы обладала нынешняя доминанта. Это имеет не только историческое значение, но и для работы в области некоторых современных отсталых национальных музыкальных культур.

Существовала до сих пор некоторая «теория» о связи тоники и доминанты. «Сущность» их отношения сводилась к обертоновому фактору, который лежит в их квинтовом отношении. Это понимание явно недостаточно и оперирует с категорией только акустической, т.-е. настолько же внемusыкальной, насколько в принципе внемusыкален акустически полноценный, но не собственно музыкальный звук. Обертоновое отношение действительно существует, но лишь как привходящий и имеющий строго ограниченное значение фактор. (Об этом мы говорили на стр. 125). Если кое-как можно было объяснить возникновение доминанты из тоники, то обратное объяснение было исключено. А между тем все поистине великое значение полярности обеих сторон раздвоенного тонального центра и заключается в том, что оба полюса при всей своей п р о т и в о п о л о ж н о с т и — н е р а з д е л ь н ы и движутся н а р я д у друг с другом. При квинтовом ли, при квартовом ли положении и взаимоотношении тоника в музыкальном изложении вызывает доминанту, а д о м и н а н т а — т о н и к у! Уже, начиная отсюда, становится ясным целый ряд моментов формообразования, причем наиболее основных. Их понимание составит само по себе существенную часть введения в науку о музыкальных формах, а большей цели я не ставлю в настоящем труде.

Прежде всего скажем о членящем значении остановок на тонике и доминанте. Положительная сторона тонального центра по уже достаточно выясненным причинам является в течение столетий конечным моментом конечной каденции произведения. Эти каденции и в конце музыкального изложения и посредине возникают в мировом музыкальном процессе в качестве уже упоминавшихся «*gererkussa*». При понимании раздвоенности тонального центра зададим себе вопрос, может ли представить стройную форму музыкальная мысль с одной совершенной каденцией в конце ее? Разумеется, не может, ибо здесь не проявлено единство тонального центра: поскольку в конце имеется каденция в тонику — посреди пьесы должна быть каденция в доминанту. Эта форма, где проявлено действие основного центра, и будет представлять собой первичный ее тип. В каждом таком членении обязательно должна быть представлена и доминанта и тоника, если мы хотим, чтобы оно было само по себе осмысленным. Здесь лежит основа понимания микроструктуры музыкальной формы, которая ныне, например, совершенно точно познается в простейших музыкальных произведениях второго цикла развития по исследованию интонационных ячеек тоники и доминанты. Самый момент окончательной каденции подразумевает с этой точки зрения обязательное сопоставление тоники и доминанты. Это есть в с о б с т в е н н о м с м ы с л е слова первичная каденция, каденция, как таковая, основная каденция музыкального искусства. И так ее должны были ощущать великие умы гениальных музыкантов. Теоретики разбрелись в схоластических домыслах посреди различных типов каденций. Для великого же ума вопрос вполне ясен. Только теперь во всем величии своем понятно следующее категорическое утверждение Чайковского: «Распространенная каденция состоит из четырех аккордов; из них последние два составляют каденцию в собственном смысле этого слова, т.-е. последование гармоний доминанты и тоники» (цит. соч., стр. 62). Говорю пока о первичных моментах формообразования.

Теперь зададим себе вопрос: если мы излагаем тему произведения в интонационной сфере тоники, в какой сфере должна быть изложена вторая тема произведения (в противоположности х а р а к т е р а тем в этих случаях в мировом музыкальном

искусстве проявляется особое эстетическое единство противоположных категорий). Ответ ясен. Первичная стадия развития формы требует проведения второй темы в интонационной сфере доминанты. Пока я даже не говорю о современной тональности, а о первичном формообразовании в пределах второго цикла развития. Однако, сила этих закономерностей такова, что еще в старо-сонатной форме главная партия излагается в тональности тоники, а побочная в тональности доминанты. Так обстоит дело впредь до развития тональной системы и вовлечения в орбиту первого сопоставления тональностей все более и более отдаленных тональных сфер, образующихся вокруг звуков дальнейших кругов тональной системы. В фуге строгого стиля образцовой считается та, у которой вождь излагается в главной тональности, а спутник в доминантовой.

В известном смысле ладовое развитие неотделимо от морфологического — и наоборот. Одно только соображение, относящееся к тем ладовым формациям, где эти закономерности легче всего прослеживаются, убеждает нас в этом. Это соображение подтверждается и многими данными творческой практики, как я убедился в этом из изучения большого количества образцов пентатонной музыки. Еще в «Основах гармонического языка» я высказал его, но в порядке чистого умозрения. Практика подтвердила правильность этой мысли, точнее — догадки, исходящей из познания природы вещей. Если мы представим себе мелодию, изложенную в любом из основных видов пентатоники, то при расширении формы и повторении той же мелодии в «тональности» доминанты, общий комплекс звуков достигает шести, и таким образом прокладывается дорога гексахорду. Здесь, правда, еще не даны обычно звуки единственного полутона в непосредственной близости, но именно это обстоятельство могло натолкнуть Гвидо из Ареццо на мысль о том, что ладовый прогресс должен заключаться в закреплении интервала полутона; это и было сделано в правилах сольмизации. Именно этого рода закономерности творческой практики предусмотрены в тех встречающихся в практике музицирования некоторых народов музыкальных инструментах, которые разделены на две части, в каждой из коих струны настроены таким образом, что основной строй одной части повторен в другой на квинту выше. Исполнитель может повторить любую мелодию в «тональности» доминанты. Самые пентатонные мелодии дают бесчисленные примеры такого строения.

Здесь я говорил о последовательности тоники и доминанты. Но в искусстве, в особенности же в его развитых формах, наблюдаются обратные явления, когда доминанта, в силу своей вскрываемой здесь природы, вызывает тонику. Таков наиболее, в сущности говоря, узловым момент крупной (сонатной) формы перед репризой, когда на доминантовом базисе собираются в последнем катаклизме все наиболее выразительные динамически напряженные элементы системы в максимальном напряжении. И естественным результатом этой мощной доминанты является главная партия сонаты — и, конечно же, в главной тональности. Здесь эта закономерность вызывания тоники доминантой дана в самом обнаженном и наиболее закономерном виде. Таковы же органичные пункты и в начале и в конце сочинения: их назначение — прежде всего противопоставление основных опор тональной системы и формирование материала произведения. В этом и заключается «последствие» органичного пункта (не конечного, «последствие» которого ограничено и сводится только к вызову конечной тоники). Однако, кроме этого «последствия», есть непосредственное действие органичного пункта, которое сводится к формированию материала в самый момент его звучания.

Я уже указывал на то, что неверно понимание в мировой теоретической литературе самого понятия органичного пункта, которое расшифровывается, как «организующий момент», а не «органный» (слово, ассоциирующееся с протяжным звуком органа). В главе 15 я говорил об «отоналивающем» значении доминантового органичного пункта, который, в силу своей доминантовой природы, неминуемо вызывает у нас представление о тонике (неизменно движущейся наряду с ним) и поэтому окрашивает в динамические краски тональности любое, казалось бы, далекое от тонального центра изложение. Таким образом, именно под покровом органичного пункта должно было происходить вызревание наиболее новых для каждого данного момента выразительных возможностей музыки.

Здесь я должен коснуться в применении не только к органичному пункту (но, главным образом, по отношению именно к нему) вопроса о тонике и доминанте как о мо-

ментах тонального равновесия, а также затронуть вопрос о таких органичных пунктах, которые не являются, с одной стороны, «точно» выраженной доминантой либо тоникой, а, с другой стороны, отнюдь не представляют собой выдержанного звука. В свете предварительных представлений о природе тоники и доминанты эти вопросы, еще, насколько мне известно, никем не ставившиеся, приобретают огромное значение именно для современного музыкального мышления.

Трактовка категорий тоники и доминанты как «устоя» и «неустоя» в теории ладового ритма, как известно, наиболее модная в современном советском музыкознании, сама по себе извращает самые основы понятия о музыкальном движении. Она противоречит тому непреложному положению, что равновесие неотделимо от движения, а движение неотделимо от равновесия. Эти две категории нераздельны в своих проявлениях и всякое движение дифференцируется в смене движения и равновесия. Повторяю, что термин музыкальное «д в и ж е н и е» мы должны принимать со всем содержанием, присущим этому понятию. В понятии «устоя» содержится попытка навязать представление о полном прекращении музыкального движения. Движение же в процессе течения музыкального произведения непрерывно, и в нем не могут возникать какие-либо «устои», но лишь моменты равновесия, сменяемые движением, в процессе которого и происходит формирование ткани произведения. Если в этом процессе возник «устой», то движение и, следовательно, процесс формообразования прекратился. Форма произведения распадается, ибо надо начинать новое движение, процесс творчества должен превратиться в механическое нанизывание мелких формообразований, взамен их естественного возникновения в процессе непрерывного течения музыкальной мысли, где могут возникать в качестве моментов торможения лишь моменты равновесия по природе движения. Следовательно, наступлением этого момента процесс формообразования не прекращается, а т е м б о л е е продолжается, с той же интенсивностью, что и в момент явного движения. Ибо равновесие является только одной из сторон того же движения. Отсюда и вытекает формообразующее значение органичного пункта, не являющегося, таким образом, чем-то промежуточным в музыкальной форме, не «мостиком» между частями формы, а равноправным с наиболее активными моментами формообразования компонентом произведения.

Оговариваюсь, что здесь я говорю о ладовом равновесии, как об одной из сторон музыкального равновесия, кроме ритмического, к которому возвращусь ниже лишь для большей полноты изложения.

Организирующее значение органичного пункта, таким образом, оказывается более широким, нежели только тональное. И недаром в отдаленнейшее время возникла старейшая из известных нам форма о р г а н у м а, музыкального движения на основе выдержанного в басу звука, который является, таким образом, в истории в качестве первичной п р а ф о р м ы, основополагающей формообразование в мировом музыкальном процессе.

И вот тут я подхожу к двум сторонам в развитии органичного пункта в современном музыкальном мышлении, которые очень важны как именно новые формы мышления, возникновение которых подготовлено всем предшествующим развитием музыки и понимание которых обеспечивается вышеприведенным вскрытием формообразующей и тонально-организмующей роли органичного пункта.

Из концепции гибридного расщепления музыкальных звуков возникает закон, который уже ясен читателю в своей основе. Формулируем его здесь. В развитом музыкальном мышлении основной звук может заменяться его гибридом, причем эстетически динамическая функция звука соответствует именно функции гибрида, а функция звука формообразующая может соответствовать той функции, которую должен был выполнять замененный более простой (менее напряженный) звук. О каких звуках в основном здесь может идти речь? Нам уже известно, что история музыки последних столетий после выхода ее из четвертого круга развития была историей интонационного развития тоники и доминанты, выделивших из себя звуки с коэффициентами напряжения 5 и 6. Необычайность интонационной силы тоники и доминанты привела к появлению наиболее выразительных средств музыкального языка. Уже достаточно известна нам закономерность созвучания основного звука (*c ig*) и гибридов (*h, des* и *fis, as*). Поэтому прежде всего возникают тонические квинты со смещенными удвоениями тоники, либо доминанты, либо с смещенной квинтой без «настоящей». По этому принципу, например, построены басовые контрукции (нечетные №№ в примере

№ 225) 7-й сонаты Скрябина; музыка новейшего времени изобилует этим приемом. Далее возникают двойные смещения звуков (например, и *des* и *h* при басовом *C*), то они появляются в виде форшлагов (2-я часть 3-го концерта для ф.-п. Сергея Прокофьева) при втором удвоении на октавном расстоянии, то в виде секундных созвучий трех звуков — ум. терция с унисоном посередине («Великая священная пляска» в «Весне священной» Стравинского, поэма для скрипки А. Хачатуряна и т. д.). Этот прием генетически более молодой, примеры его употребления композиторами с глубоким музыкальным слухом множественны, и здесь я не стал бы говорить о прямом заимствовании, например, Хачатуряном у Стравинского, а думаю, что этот прием употреблен здесь по прямому внушению музыкального чувства. И, наконец, вполне возможно развитие этого приема — прямой заменой обоих звуков тоники и доминанты их «смещениями». Таково вступление к III части 16-й симфонии Мясковского, где тональное образование в системе *B* предшествует изложению в системе *A* и где оно является несомненным заменителем тоники, причем автор избирает квинту наиболее мрачного по колориту трезвучия 2-й пониженной ступени в качестве добавочного и глубокого средства раскрытия сугубо сдержанной драматичности вступительного эпизода (пример № 304).

Следовательно, здесь лежит одна из возможностей художественного вуалирования «неприкрытости» доминанты и тоники, в том числе и в органных пунктах. При этом подчеркиваю, что этот процесс направляется отнюдь не поисками новизны «ради новизны», а исходит из потребностей выразительности развивающегося языка музыки. Действительно, например, вступление к названной части симфонии Мясковского замещает собою традиционный органнй пункт на тонике, но при этом опять-таки не в виде смещенной выдержанной квинты, а в виде несомненной сферы данной тональности, взятой не в неподвижно взвешенном состоянии протяжного звука, а в виде живой развивающейся ткани, насыщенной глубоким внутренним содержанием. Должен при этом обратить внимание на новое принципиальное использование приема «экспонирования» опор системы при помощи одной из 48 интонаций обогащения их гибридами ум. септимы (ув. секунды). Этот прием непрерываемо утверждает тоническую квинту, впереди ничего не дано и здесь категорически устанавливается тот центр, с точки зрения которого воспринимающему сознанию (пусть даже бессознательно для него) дается та сфера, в которой будут разворачиваться его ощущения и динамическая оценка изложения. Мясковский пользуется этим приемом не так прямолинейно, как это делали до него классики, не так непосредственно наивно, а сразу же уводит изложение в область особой выразительности сферы системы *B*. Если же мы возьмем, например, ту же тему фуги Баха *g-moll*, то там после этого экспонирования тонической квинты автор спешит округлить тему показом нормативной терции трезвучия. И так поступит всегда всякий автор той поры, когда этот прием имел еще прелесть новизны и представлял собою не более, как интонирующую тонику.

Это — одна сторона вопроса. Вторая заключается в принципе применения наиболее напряженных интервалов системы в качестве заменителей тех более простых интервалов, которые должны явиться их простейшим разрешением. Таких интервалов в системе три — ув. секунда, ум. терция и ув. терция. Их употребление современным музыкальным мышлением как в органных пунктах, так и в тех частях изложения, где органнйе пункты освящены традицией (точнее — природой процессов) — строго детерминировано. При этом кратко рассмотрим основания к их такому употреблению.

Одна из трех ув. секунд системы — *as-h* — строго гармонична; следовательно, она может свободно быть употреблена в качестве заменителя квартового органного пункта (этот последний впервые у Бетховена в 4-й симфонии). Точнее говоря: если мы встретили бы ув. секунду, играющую по внешности роль органного пункта, то уяснив немедленно, в какую кварту она в принципе разрешается, мы с абсолютной несомненностью установили бы и ту тональную систему, в которой сочинено соответствующее музыкальное произведение.

Таким образом, ув. секунда  $5\beta-5\alpha$  может выступать как заменитель двойного органного пункта, квартовой «конструкции», т.-е. с доминантой в басу.

Роль следующего интервала — ум. терции — более дифференцирована. Она может порознь заменять либо доминанту, либо тонику. Еще в «Основах гармонического язы-

ка» я обратил в иной связи внимание читателя на прием, примененный Мясковским во 2-й ф.-п. сонате, где *fis-moll'*ю репризы, вместо звуков доминанты и тоники, придают их ум. терции. Здесь — наличие высокой интуиции современного музыкального мышления.

Ув. терция дает в разрешении тоническую квинту. Таким образом, она свободно может быть применена с целью вызова в репризе тоники, вместо «неприкрытой» доминанты в конце разработки сонаты. Именно этот процесс мы наблюдаем во 2-й ф.-п. сонате Прокофьева (см. пример № 306 в сл. главе), где *d-moll* главной партии логически вытекает из интенсивной ув. терции (написана автором как кварта, но такова сила представлений, данных традиционной теорией). Правда, автор дает еле заметную доминанту в виде шестнадцатой на слабейшей доле такта; повидимому, еще не осознана во всей силе роль ув. терции (но зато какое здесь глубокое природное ощущение формообразующего действия доминанты, ее сущности!).

Я не берусь утверждать, что мною вскрыты все возможности современной трансформации органного пункта и главных опор тональности в их формообразующем состоянии, но сказанного достаточно, чтобы дать толчок музыкальному мышлению в поисках новых соответственных форм выражения данных закономерностей в целях художественных.

Здесь я сказал узко о гибридах тоники и доминанты, т.-е. о моментах генетических в феномене расщепления. Я говорил, что формы художественного интонирования гораздо более широки, нежели те, которые входят в генетическую цепь. Они бесконечно разнообразны. По самой природе движения, поскольку основной звук представляет собою тот центр, вокруг которого вращается движение, ясно, что он и принимает на себя в извечной дифференциации движения роль своего рода конкретного центра равновесия. Таким образом, поскольку ясна роль тональных опор как, в свою очередь, центров равновесия, становится понятной детерминированность прежде всего множественного мелодического движения в музыкальных произведениях вокруг тоники и доминанты. Понимание этого процесса, как смен движения и равновесия, дает возможность установить, что должны возникнуть и формы одностороннего широкого мелодического движения, т.-е. такого течения мелодии, при котором звуки подчиненного значения возникают по одну сторону от центрального. Понятие центральности здесь перемещается по сравнению с обычным. В соответствии с «глазным» принципом оценки этих явлений на нотоносце обычно тут подразумевался бы звук, занимающий среднее по высоте место в группе звуков, «вращающихся» «вокруг» него. В одностороннем движении мы признаем центральным тот звук, к которому, как к некоему центру равновесия, возвращается мелодическое движение.

Это художественное свойство, главным образом, ладовых опор в соединении с таким накоплением звуков системы, которые в сумме дают гармонический результат, составляет для современного музыкального мышления громадный источник художественного вариирования органных пунктов. Немного разъясню существо другого приема, а затем возвращусь к первому. Я уже показывал оstinатные басы времени созревания пятого круга системы (пример № 149). Тут общий гармонический результат дает идеальную скрытую гармонию с полной сплавляемостью всех напряжений. Это и является условием вызревания такой формации в виде расширенного органного пункта, который сам имеет такую же сплавляемость в двойном своем виде тоники и доминанты, но в наиболее эмбриональном из всех возможных состояний. Это и содействует превращению таких и близких им комплексов в оstinатные формации, кладущие основание возникновению пассакалий и т. п. музыкальных форм. Темы пассакалий могут быть усложняемы в сторону добавления нормативных терций тонического трезвучия и еще более сложными приемами.

Промежуточное значение между «эмбриональным» органным пунктом и оstinатными формациями занимают всяческие дробления органного пункта, добываемые, главным образом, путем применения различных способов движения возле органной опоры движения. И данные в оstinатных фигурах и в таком движении способы имеют основой сохранение общей скрытой гармонии баса.

Одностороннее же движение может быть направлено на углубление какой-либо определенной стороны системы — мажорной и минорной, что в соединении с дроблением, вуалированием «неприкрытости» органного пункта чисто ритмической и,

подчас, при «противоречивом» кинематизме (см. стр. 77) может составить органичный фон поразительной красоты и впечатляемости. При этом весь такой комплекс несет свою организующую функцию и сам по себе, представляя полноценное художественное явление, призван играть в фактуре произведения в данном контексте подчиненную роль. Поясню сказанное примером из 2-й симфонии Гавриила Попова. Один из наиболее трагических моментов симфонии сопровождается органичным пунктом на звуке *d*, который является доминантой главенствующего *g-moll'*я. Композитор применяет дробление органичного пункта на двенадцать долей в такте, по три триоли в четверти. Самая сильная доля такта паузирует. «Неприкрытое» *d* занимает две слабые доли первой триоли и каждой следующей. На сильных долях звука *d* нет, а последовательно возникают бетные звуки системы: 5 $\beta$ , 3 $\beta$ , 4 $\beta$ , 6 $\beta$ . Это создает колорит мрачайший, ибо от доминанты здесь «растет» вся минорная сфера системы в качестве фона действия. Интуиция композитора подсказала ему такой прием инструментовки соответствующего фрагмента симфонии, при котором такие резкие и тяжелые звучности, как тромбоны и туба, дублируют звуки, приходящиеся на сильные части триолей. Таким образом, в этой рокошущей басовой и поглощающей внимание слушателя звуковой сфере совершенно завуалирован самый звук доминанты — *d*, он не звучит, а звучит его сфера. Прием этот по новизне привлекателен и открывает большие перспективы творчеству (см. пример № 288).



Доминанта вызывает тонику — сказали мы. Действительно, не только в настоящих моментах сонатной формы, но и во всей музыке вообще это свойство доминанты проявляется с необычайной поистине множественностью и в экспозициях, и в разработках, и в мелких формах — повсюду там, где совершается незаметная и высокая по художественности модуляция. Достаточно только для этого сделать остановку на звуке (в особенности же отклоняющемся от принятой в данном контексте ладовой шкалы), как возникает совершенно естественно новая тоника. С тех пор, как существует профессиональное музыкальное искусство, этот прием до сегодняшних дней является мощным рычагом художественной модуляции.

Достаточно Бетховену в *a-moll'*е сонаты ор. 2 № 3 броском на слабой части взять звук *g*, как модуляция в систему *C* уже совершилась. Назовем еще у Шопена «Фантазию» *f-moll*, в такте 49 остановка на *ses* (место *c*) «делает» отклонение в *Fes-dur*, в сонате ор. 58 в соседних тактах (14 и 15) две остановки на *c* и *cis* — и молниеносно же две тональности, для которых названные звуки являются доминантами, то же и в *D-dur* 'е «Allegro de Concert» ор. 46 Шопена; возникающее в 12 такте *f*, дает немедленно *B-dur*. В «Блудном сыне» Прокофьева чудесная игра тональностей *h* и *b* в одном из номеров достигается мелодической игрой звуками *fis* и *f*. Примеры эти неисчислимы. Оставляю их подыскание читателю.

\* \*

Модуляция — мощный рычаг формообразования. При этом мы говорим не о такой «модуляции», которая совершается ради приплюсовывания одной части формы к другой, а представляет собою логическое следствие предыдущего изложения, следовательно, участвует в естественном развитии формы.

Здесь мы говорили о следствиях, вытекающих из трактовки тоники и доминанты как полярных противоположностей тональной системы и — наряду с тем — моментов равновесия в музыкальном движении.

Мы также показали, какие формации выдвигаются (и в силу какой логики развития) на смену тонике и доминанте, не ниспровергая указанных принципов их применения.

Следует отметить, что такова логика развития уже потому, что вслед за первым кругом возникают другие, в которых оба звука их являются каждый представителями тех же полюсов. Таким образом, вполне естественным явится такое развитие всех

указанных моментов, где на смену доминанте и тонике будут приходить все более и более напряженные звуки.

Это, прежде всего, скажется на возникновении более напряженных органичных пунктов, которые станут возможным строить на звуках достаточно тонально опорных — а именно 2 $\alpha$  и 2 $\beta$ . Кроме того, возникнет проведение побочных партий в сонатной форме в более далеких тональностях. В каденциях возникнут, по мере развития системы и мышления, новые динамические нормативы, кроме доминанты. Немного разберемся в логике протекания этих процессов.

Развитие органичных пунктов в сторону напряженных звуков не беспредельно. Звуки с коэффициентами 5 и 6, о которых мы говорили, возникают не в качестве первичных элементов, а лишь постольку, поскольку за ними скрывается первичная тоника либо доминанта. Развиваясь от центра, система приходит к двум звукам  $d$  и  $f$ , которые, принадлежа к тональной зоне, не имея еще эмпирически ощутимого напряжения, достаточно опорны для образования (в более редких случаях) органичных пунктов, что подтверждается и практикой искусства. Но уже звуки 3 $\alpha$  и 3 $\beta$  с напряжением, равным половине максимального напряжения, существующего в системе, не могут быть звуками органичного пункта, ибо данное энергетически-динамическое напряжение относится уже к категории движения, как такового, но не равновесия. Здесь надо сказать несколько слов и о невозможности трактовки терции тонического трезвучия, как «устоя», т.-е. момента равновесия (если даже условно предположить в пользу теории ладового ритма, что ею просто неверно и а з в а н а ладовая опора).

Почему же нигде и никогда в музыке мы не встречаем наряду с тоникой и доминантой терции тонического трезвучия в органичных пунктах? Почему же получила терция в басу в свое время название «фо бурдон», т.-е. ошибочный бас? Почему каденция с терцией в мелодии перестает быть совершенной, как нас в том уверяет любой солидный учебник форм (например, Праут)? Ясно — почему. Терция очень напряжена и если, например, находясь в системе  $C$ , поместить ее в басу, немедленно начнет организовываться система  $A$ . Приемы, употребленные Прокофьевым в «Александре Невском» (см. стр. 58) — редчайшее исключение. Но ведь там весь чудесный гармонический костяк фрагмента и построен на том ощущении, которое дает  $e$  в басу, когда слушатель ожидает системы  $A$  с неизбежностью. Мы достаточно ясно вскрыли, что категория «диссонанса», будучи субъективна, опирается у каждого данного субъекта на неосвоенное им напряжение, выходящее за его порог консонантности. Чайковский ассоциировал понятие диссонанса с категорией движения — и вполне, до конца, верно. Ибо напряжение сверх половины максимального, или равное ей, принадлежит к категории собственно движения. Мы видим, что в теории ладового ритма здесь коренная, абсолютная путаница: момент энергетический, момент движения назван моментом покоя, при этом абсолютного. Каждое утверждение теории ладового ритма это есть постановка вопроса на голову. Первичная ошибка теории ладового ритма, которая приняла момент иссякания движения, его агонию в тяготении, за первоэлемент ладовой э н е р г и и, достаточно нами разъяснена. Философски эта теория представляет собой, к сожалению, клубок извращений, что обесценивает и прочие ее домыслы, основывающиеся на всей той ложной основе, которая исчерпывающе нам теперь ясна.

Поскольку подлинная доминанта, кстати говоря, была также превращена в «устой» (в малой терции «двойной системы»), постольку ее пришлось этой теории искать среди других компонентов тональности, и таковой был объявлен вводный тон. Надо ли комментировать всю ничтожность этого домысла, приняв который музыкант лишен возможности правильно понять простейшую автентическую каденцию? За недостатком места делать этого не будем.

Логика возникновения новых тональностей в побочных партиях основывается на противопоставлении тонической и доминантовой тональных сфер. При этом сонатная форма могла начать развиваться только с момента завоевания музыкальным мышлением 6-го круга развития, когда появилась нормативно оформленная доминантовая сфера. Созревание компонентов формы началось с первичных элементов. П е р в а я тональность побочных тем — доминантовая. Далее должны появиться в побочных темах новые тональности по логике развития системы по кругам. Однако, этот процесс не м о г развиваться «математически» т о ч н о по причинам, излагаемым

в следующей главе и заключавшимся, в общем, в коллизии созревания в историческом процессе систем *D* и *C*, а также в ограниченности мышления системой координаций единичной системы при затрудненности модуляций до реформы равномерной температуры (о логике протекания процесса см. сл. главу). В приводимые ниже, только для примера, данные внесем коррективы в следующей главе. Это — данные Римана, приводимые им в его работе «Систематическое учение о модуляции, как основа учения о музыкальных формах» (стр. 166—173). Мы их касаемся в качестве одной из иллюстраций состояния вопроса в экспериментальных наблюдениях конца XIX века.

Не забудем, что в пределах системы образуется 8 больших трезвучий и 8 малых. Большие трезвучия строятся на звуках отрезка квинтовой цепи от *des* до *d*. «Идя от мажора», Рима́н допускает для побочных тем тональности, находящиеся (по моей систематизации) на средних звеньях указанного отрезка, за исключением *B*. Таким образом, это будут: *As*, *Es*, *F*, (*C* — главная партия), *G-dur*. «Идя от миноров» — дается для побочных тем та же группа шести тональностей, но без *F-dur*'а, т.-е. *As*, *Es*, *B*, *C* и *D-dur*. Обращает на себя внимание также допущение «идя от мажоров» тональностей *A* и *E-dur*, в чем сказались, как мы видим, проникшие в систему наслоения; однако Рима́н еще не дает (ибо суть вопроса для него неясна) тональности *H-dur*, в которой содержится наиболее далекий из трех звуков наслоений, а именно *dis*, мы же видим ныне частое обращение к этой сфере в симфонизме последнего времени (в 4-части 7-й симфонии Шостаковича, в 1-й части 2-й симфонии Шехтера и т. д.). Пропуск Риманом тональностей *B* и *D* производится им, повидимому, потому, что вторая из них играет деятельную роль в качестве вторичной побочной сферы в качестве «двойной доминанты» в побочных партиях, написанных по старейшим канонам в доминантовой тональности; далее — в угоду некоторым положениям своей теории — Рима́н не считает родственным *C-dur*'у даже *d-moll*'ное трезвучие, тем более он не допустит *D-dur*-ного. Пропуск *B-dur* даже с точки зрения представлений самого Римана менее мотивирован. Кроме того, Рима́н не понимает принадлежности к тональности *C* звуков *des* и *fis*, поэтому он не указывает *Des-dur*'а (а логика развития, как мы покажем в следующей главе, давно подвела к возникновению в экспозициях и этой тональности). Не буду касаться столь же подробно приводимых Риманом минорных тональностей. Укажу, что «для мажоров» он дает их 4: *f, c, a, e* и для миноров 6: *as, es, b, f, g, e*. Здесь громаднейшая путаница, проистекающая из абсолютного непонимания Риманом категории минора.

Уже из этих данных читатель видит большие сдвиги, произошедшие в области данной проблемы, которые по-своему регистрировал каждый занимающийся вопросом теоретик. Они настолько проникли в практику искусства, что даже теория, идущая с громадным отставанием от практики искусства, не могла не зарегистрировать некоторых из них, однако эмпирически и несвязно.

Обратимся кратко к вопросу о каденциях. В проблеме музыкальной формы они играют едва ли не центральную роль, если говорить о том, что нерасчлененность и бесформенность являются синонимами. Я не могу тут давать развернутого учения о каденциях, однако по теме работы должен сказать о логике развития проблемы, исходя из концепции развития музыкального мышления, опирающегося на объективные закономерности строения тональной системы.

Исходим из той формы «собственно каденции», которая заключается в сопоставлении доминанты и тоники (положительная форма) и обратно — тоники и доминанты (отрицательная форма равновесия, членящего движение).

Обратимся к классическим видам распространенной каденции. Прежде всего, напомним их раскрытие с точки зрения закономерностей скрытой гармонии (см. стр. 59). Предшествование субдоминанты во 2-м виде распространенной каденции (*S, D, T*) есть историческая форма, в которой концентрирована вся эволюция мажоро-минорной классической системы. Не врываясь в самую основную каденцию, субдоминанта, помимо полнозвучного изложения тональности, не нарушает эстетически-динамического смысла каденции, имея совершенный показатель скрытой гармонии. Отсюда и ее замещение малым трезвучием 2-й ступени привело к требованию именно секстаккорда этого трезвучия с удвоением баса для возможного уравнивания альфных напряжений двух остальных звуков: *d* и *a*.

Вся сущность современной музыкальной системы по Чайковскому, заключена в более широком виде распространенной каденции, где между *S* и *D* помещен кварт-

секстаккорд тонического трезвучия. Известно, сколько хлопот наделало в теории «определение функциональной природы» этой гармонии в каденции. Одни говорили, что это тонический аккорд, другие, что это — «задержанная доминанта». Именно, в этом вопросе истина лежит посередине. Это — объединение обеих сторон единства, после которого они показываются в расчлененном виде, при этом такое объединение, в котором, в принципе, терцовый, т.-е. характеристический, нормативный тон помещен вверху как элемент напряжения, движения, побуждающий к последнему его проявлению в каденции. Объединение полюсов дано в квартовом расположении, которое при квинтовом осознании расположения опор не может явиться конечным моментом каденции. Присутствующая в этом объединении тоника вызовет доминанту, а доминанта — тонику. Поэтому-то всякий органический пункт в классическом сочинении, как от своего истока, также исходит из квартсекстаккорда тонического трезвучия. Дальнейшая драматургия формообразования на органическом пункте о заключительной каденцией как бы основополагается, предугадывается этим квартсекстаккордом. Понятна особая ненависть новейших представителей так называемых «суррогатных стилей» (см. ниже) к квартсекстаккорду тонического трезвучия. Основание для этой ненависти все же есть: эта слишком «голая» обнаженность сущности процесса уже порядком архаизирована. Но подлинность приема от этого, по сути дела, не нарушается.

Развитие положительных каденций совершенно ясно. Если плагальная каденция, образующаяся на ступени 2-го круга, — следовательно, на более отдаленном полюсе, чем доминанта, — в силу исторических условий, как я уже показал, возникает ранее автентической, то не следует забывать двух моментов. Речь идет только о каденции в форме трезвучий (ибо не только субдоминантовое, но и тоническое оформляется исторически ранее доминантового, в котором дан звук 5-го круга); а каденции мелодические, наиболее ранние, представляют сопоставление тонического и доминантового моментов. Не забудем при этом, повторяю, и того, что субдоминанта исторически является переродившейся доминантой, возникшей из плагального лада. Следовательно, некоторые исторические отклонения в процессе не нарушают приоритета доминанты.

Таким образом, исторически вопрос надо рассматривать не только так, что субдоминанта «позже» появляется в каденции  $S+DT$  в виде «предшествующего» момента. Исторически наиболее полной формой нормативной (с участием трезвучий) каденцией является именно плагальная, а доминанта в виде трезвучия образует, с одной стороны, новую каденцию в 5-м круге  $DT$ , более отвечающую природе вещей и вызывающую прилив крупного формообразования с четкими членениями формы, с другой — «осовременивает» старую плагальную каденцию  $ST$ , включаясь в нее в качестве третьего момента, «разрезающего» ее. Исследование старой литературы полностью подтверждает эти представления, складывающиеся у нас в процессе логического исследования закономерностей развития формы музыкальных произведений.

Но поскольку «на плоскости» современности субдоминанта в каденции  $DT$  начинает занимать место «приплюсованного» момента, то (именно при общей ненарушимости основного заключительного членящего момента  $DT$ ) на ее месте по мере развития системы должны начать возникать все более и более динамические моменты, дающие в результате сплавления всех динамических напряжений каденции более или менее мажорный или минорный результат звучания всего комплекса каденции. Наиболее высоким, в особенности принятым у романтиков, выражением этого развития каденций являются такие, где на месте субдоминанты стоит аккорд 2-й н. ст. *des-fas* (например, прелюдия Шопена № 20) самый минорный аккорд системы, либо же мажорный аккорд 2-й ступени *d-fis-a* (огромное количество образцов, например, у Грига).

Наконец, каденция положительного типа может быть понимаема и применяема, как разряд динамических напряжений любой силы насыщения. Здесь действует не столь закон единства тоники и доминанты, сколь закон противопоставления моментов гибридного разрастания и основных звуков. В этих случаях доминанта может опускаться вовсе, каденция же достигает своего эффекта.

В положительных каденциях действует закон, по которому завершающее действие их соответствует динамичности отрицательных моментов. Поэтому наименее завершающей будет представляться для современного мышления плагальная каденция.

В отрицательного типа каденциях, с первоначальной доминантой и с происходящей затем заменой доминанты другими моментами членящее действие прямо пропорционально динамичности напряжения той ступени, на которой построен заключительный гармонический комплекс. Отсюда возникновение отрицательной каденции на 6-й ступени  $a$  ( $3a$ , а далее на  $as-5\beta$ ) производило на современников такое действие, так членило форму, что ей дали название «прерванной». Такие каденции возможны с применением любых гармонических комплексов, динамически (хоть бы интуитивно) осознанных. Таким же образом из слабых моментов каденции могут быть исключены первичные, и вся каденция может быть построена из элементов любой ступени осознанной динамичности. Здесь ведут художественные соображения, но при этом надо представлять себе прообраз тех закономерностей, которые до сих пор явились и являются первичными во всем мире музыкальных форм, в особенности же в мелосе, ибо здесь действует логика напряжений единичных звуков, а моменты ладового равновесия подаются наиболее ярко именно звуками тонической зоны системы.

В микроструктуре формы, которая проходит во всех своих звеньях через сопоставление единства тоники и доминанты (во втором цикле развития в особенности ясно протекание этого процесса, ибо весь процесс интонирования явно совершается вокруг интонационных ячеек тоники и доминанты), наблюдается та же логика замен опор кристаллизующимися в процессе развития динамическими моментами. В логике строения мелких и крупных форм основное значение имеет тот закон (стр. 362), который действует во время оценки двух сторон основного единства системы и который поэтому требует конструировать форму путем совмещения в ней двух различных элементов, что и приводит, во-первых, к тому, что стройная форма даже вне действия ритма (см. ниже) понимается прежде всего и главным образом (в особенности же в учебном процессе) как применение множителя 2 к зерну формы и ко всем последующим звеньям в геометрической прогрессии (двухтакт, предложение, период и т. д.), а, во-вторых, к тому, что первичные взаимоотношения двух элементов вокруг оси равновесия, известные под именем симметрии и периодичности, представят собою внешний показатель строения отдельных частей формы и формы целых произведений, причем даже повторяемость первой части формы в конце произведения («экспозиция» и «реприза») в той или иной мере представит собою неизбежный закон формирования комплекса музыкального произведения. Это все относится к области архитектоники, где начинают действовать иные закономерности художественного порядка, исток которых все же ясен. Недооцененным в этом отношении является учение древних греков об архитектурных пропорциях (в применении к музыке) и, несомненно, прогрессивными являются устремления наших ученых Г. Кюса, Э. Розенова и др., пытавшихся проникнуть в закономерности стройной музыкальной формы и с этих позиций. Попытки эти должны иметь свое продолжение.

Однако, основное значение в формообразовании имеют именно закономерности тонально-ладовой организации системы, которые представляют собою объективно закономерности высшего порядка. Вне овладения ими нельзя было пытаться найти обоснования основных решающих моментов музыкального формообразования. Ведь поскольку теория в этом отношении часто оперирует категориями, заимствованными в основном из других областей (или же из области простейшего обывательского мышления — таковы, например, «сходства» и «различия», которые усердно подчас отыскиваются в музыкальной форме), т.-е., по существу говоря, аналогиями — она и не могла прийти здесь к подлинному знанию, ибо аналогии не могут быть материалом и методом научного исследования.

В современном музыкальном мышлении отмечаются процессы, которые как будто могли бы свидетельствовать, что старое единство тоники и доминанты начало разлагаться в искусстве. Для нас, однако, ясно, что «музыка», не оперирующая собственно музыкальными звуками, не является музыкой. Возникновение музыкальных звуков мыслимо только в пределах тонально-ладовой их организации. Рассмотрим те условия, которые могли бы в самом «лучшем случае» привести к разложению единства тоники и доминанты.

Еще при обосновании линейных коэффициентов (стр. 74) мелодического движения мы выяснили их «надтональность», которую мы характеризовали как извечность в музыкальном искусстве, развивающемся путем накопления квинтовых координат.

Вот, казалось бы, первая брешь в концепции строгой тональной организации музыки. Второй брешью могла бы оказаться линия гибридного расщепления звуков, при которой возникает энное количество гибридных гармонических комплексов, причем разражение основных тональных компонентов (например, увеличенного трезвучия, больших и малых трезвучий) приводит к появлению таких новообразований как ум. септаккорды, которые «существуют во всех тональностях» и, следовательно, «омни-тональны», равно как и «целотонные гаммы» и т. п. «феномены». Затем можно было бы считать, что «омнитональность» присуща всем явлениям музыки в их корне, ибо, например, любое большое трезвучие может «трактоваться» как принадлежащее нескольким тональностям.

Отвечу на эти соображения. Самое понятие линейного коэффициента не могло быть вскрыто вне тональной строгой организации единичной тональной системы, поэтому при всей своей всеобщности он имеет тональную природу и не опровергает концепции тональной системы. Затем все и всяческие гармонические комплексы вторичного порядка представляют собою естественное гибридное разражение строго тональных комплексов. Хотя в каждой тональной системе «есть» все три «совершенно одинаковые» ум. септаккорда, но эта одинаковость ошибочна: во всех тональных системах их триада различна, что прекрасно представлял себе любой классик и что находило свое внешнее выражение в орфографии. Даже внутрисистемная тональная системка увеличенных трезвучий не может функционировать, если во всем она не подражает основной тональной системе, в которой она и черпает основания для своего утверждения и дифференциации по составляющим. Если в ходе эволюции музыкального языка и теории музыки их тональное понимание было утеряно — тем было хуже для искусства. Этот пробел мы ликвидируем. Мы видим тональное происхождение всяких «внетональных» выдающихся произведений, как «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, 7-я соната, «Прометей», «Поэма экстаза» Скрябина и т. д. (далее рассмотрим «Фауст» Листа — вступление, «внетональные» фрагменты «Весны священной» Стравинского). Ибо в основе всех и всяческих гибридных разражений ткани, если она м у з ы к а л ь н а, лежит строго тональная организация системы. Таким образом, вне тональности эти образования немыслимы. Они тональны.

Даже в том случае, если композитор руководствуется лишь логикой квинтовых координаций и не «приходит» к тонике, избегает доминанту, то все же он пишет музыку тональную, ибо здесь действуют те же закономерности, которые в мировом искусстве приводят с неизбежностью к тональной организации квинтовых комплексов. Это — лишь частный случай игнорирования закономерностей, которые все же сильнее воли композитора и мстят тем, что при их значительном игнорировании музыка перестает быть таковой, впадая в атональность, при менее же значительном она все же внехудожественна и утомительна. Все же и здесь композитор должен прибегать к аналогиям из мира тональности, изобретая особые «тоники», как центры, вокруг которых совершается музыкальное движение, как членения формы, логика которых все же коренится т о л ь к о в тональной организации системы и т. д. Вместо подлинных элементов системы, здесь широко используются их суррогаты, почему мы должны дать название «суррогатных» всем таким стилистическим поискам, включая и «омнитональные» изыскания импрессионизма. Свою эту сущность эти модернистические стили «оправдали», быстро изживая себя, приедаясь и превращаясь в анахронизм, иногда при жизни авторов соответствующей музыки. Их появление свидетельствует о временных периодах декаданса в музыкальном искусстве.

Повторяю: прежде, чем старое единство тоники и доминанты изживет себя, пройдет еще много столетий, во время которых музыка будет проходить путь в четвертом цикле развития. Старое единство тоники и доминанты является основным и единственным генератором развития системы вплоть до ее развития до 22 звуков в октаве. Ведь и 15-звучная система романтиков, по-существу, есть интонационно развитая простейшая мажорная пентатоника, для которой остается в силе в основном та же логика художественного развития, что и для простейшей пентатоники.

Переходим к вопросу о ритме, в той мере, какая необходима по теме настоящей главы. Самым лучшим из всех встреченных мною определений ритма я считаю принадлежащее Аристоксену: «Если видимое нашим глазом или воспринимаемое нашим чувством движение — такого рода, что наполняемое им время (или пространство) может быть разделено в каком-нибудь определенном, легко узнаваемом порядке

на единичные мелкие доли (или части, отделы), то это мы называем ритмом». Здесь даны основные признаки, но не дано обоснования возникновения этой категории.

В этом предстоит разобраться с точки зрения вскрытия диалектики движения. Известно, что, например, равномерное течение ударов маятника не может быть представлено человеком как вполне равномерное по силе: воспринимающее сознание расчленяет эти удары на группы по два удара, из которых один представляется более сильным, другой — слабым. Этому не могли найти объяснения, а, между тем, не может быть иначе в силу того, что мышление тоже движение, с одной стороны, а, с другой стороны, — движение неотделимо от равновесия и дифференцируется в смене движения и равновесия. Мышление в силу этого вносит моменты равновесия в движение, но они не существуют в действительности, а в данном случае неизбежно вносятся бессознательно. Если абстрагировать течение музыкальных наименьших длительностей от высоты и лада, то в силу перцепции неминуемо будет внесена в это движение та же группировка с выделением сильных моментов (аналог равновесия) и слабых. Это и служит в развитом музыкальном искусстве с непрерывным потоком звуков в развитых формах основой возникновения простейших тактовых делений.

Поскольку ритмический распорядок вносится в течение длительностей нашим восприятием, постольку при известном напряжении внимания мы можем легко добиваться иного представления о членении длительностей на группы, нежели попарное. Наиболее простым после этого деления будет деление на группы по три длительности. Происхождение ритмов, кратных названному, скорее всего имеет корни в метрической организации такта. Поэтому следующим по сложности мы признаем деление на группы по 5, по 7, по 11 (встречается у Римского-Корсакова, например) длительностей.

Здесь возникает еще несколько моментов. Первый это — внутренняя организация тактовых делений, которая относится к области метрической организации, аналогичной делениям стопы в стихосложении. И ритм и метр представляют собою категории «надмузыкальные» в том смысле, что они являются *н а п р а в л я ю щ и м и* в формообразовании, звуконаполняющий материал представляет собою *о б р а з у ю щ у ю* в этом процессе. Случай, при котором музыкальные длительности в процессе формирования музыкальной ткани в точности совпадают с теми воображаемыми длительностями, которые подвергаются ритмическому упорядочиванию и метрической организации, такой случай идеален, но представляет собою редчайшее исключение, ибо звуконаполнение состоит, как правило, из звуков разнообразных длительностей: возможны мельчайшие дробления одной доли метра, возможны выдержанные тоны, покрывающие несколько ритмических ячеек. Ни то ни другое явление не ликвидирует явлений ритма и метра. С этой точки зрения в известном смысле правильно нащупано понятие «пульсации» ритма. Существует никак не раскрытое понятие моторности ритма. Здесь решает вопрос о распределении в ритме моментов движения и равновесия. В принципе моторность ритма возрастает по мере прибавления долей движения в ритмической ячейке. Таким образом, наименее моторны в принципе ритмы с основанием 2 (и кратные им), более моторны ритмы с основанием 3 (и кратные им), далее идут ритмы с основанием 5, 7, 11. Звуконаполнение может подчеркивать эту моторность или ослаблять ее. Несомненно, танец в ритме «2» более моторен, чем хорал при ритме «7». Речь идет о принципиальной сущности этих категорий. Моторность ритма «7» блестяще доказана сметающей все на своем пути стремительностью 3-й части 7-й сонаты Сергея Прокофьева, где дан почти идеальный случай совпадения ритма и звуконаполнения и где дана во всей своей действенности именно «работа ритма». Не явится, ли таким образом, например, так называемый «неправильный» ритм сам по себе одним из средств, который уместно привлечь художнику для живописания душевного смятения героя, расстройства чувств и т. п.? Безусловно явится. «Неправильность» ритма, изменение его оснований, лучше всего соответствует невозможности сосредоточиться на формировании звукового потока, поэтому она сама по себе сигнализирует о нарушении психических отправлений и потере непосредственности жизнеощущения. Примеры соответствующего приема в музыкально-драматической литературе неисчислимы. Сущность этого приема кроется именно во вскрываемой нами природе ритма музыкального.

Следовательно, возникает два вида равновесия, оказывающего основное влияние на формообразование: ритмическое и ладовое, представляющие собою совершенно

различные категории. Моменты формирования обусловлены совпадением моментов равновесия того и иного рода. Отсюда членящий момент первичной каденции, приходящийся на сильное время. Мы, в основном, должны говорить о **ф о р м о в а н и и** ткани музыкального произведения под воздействием закономерностей ритмического порядка, как о процессе перманентном, с одной стороны. С другой же стороны — о **ф о р м и р о в а н и и** путем звуконаполнения формы и фактического применения формирующих моментов ладового порядка, как о процессе избирательном, однократном.

Соединение моментов первичного ритмического равновесия в группы высших порядков — вполне естественный процесс, происходящий из лежащего в природе всякого искусства принципа упорядочивания материала произведения. Здесь первичный момент ритмического членения лишь усложняется, оказывая свое принципиальное воздействие на все течение процесса формообразования. Природа формования и формирования, таким образом, ведет к одной цели.

В заключение не могу пройти мимо того факта, что древние греки словом «космос» («kosmos») первоначально обозначали порядок, красоту, гармонию, присущую произведениям искусства (различая в то же время тот общий порядок «taxis», который технически лежит в их основе). Лишь в п о с л е д с т в и и это понятие было распространено греками на всю сумму мировых явлений, и это слово приобрело свое общеизвестное значение. Этим они хотели подчеркнуть, что явлениям космическим присуща та высшая целесообразность, порядок и стройность, которую они находили в произведениях искусства. Продукты гениального мышления древних греков часто вскрывают перед нами такие моменты в соотношениях вещей и процессов, которые глубоко соответствуют их природе. Поэтому уместно обратиться к космическому движению, которое также (и прежде всего) дифференцируется в сменах движения и равновесия, и которое, в свою очередь, должно содействовать формообразованию в природе. Здесь надо привести выдержку из одной неопубликованной работы д-ра технических наук архитектора Б. П. Михайлова, по которой автор счел нужным проконсультироваться с пишущим эти строки, публикующим ныне этот фрагмент с разрешения автора:

«Образы красоты в природе в своей основе всегда являются нам, как многообразие, связанное единством ритмического строя устойчивых законов природы. Даже там, где мы имеем уже застывшие сложившиеся формы минерального мира, геология и минералогия повествуют нам о **р и т м и ч е с к о м д в и ж е н и и**, некогда совершавшемся под влиянием противоборства стихийных сил. Структура материи являет образ того подвижного равновесия, которое вызвало данное сочетание элементов целого. Если стихийные силы были в момент образования минерала в кипении борьбы, то структура его запечатлела образ этого, нередко хаотического противоборства. Однако, в самых хаотических образованиях преобладание одной из сил дает определенное наклонение, взаимодействие сил определяет ритмичность столкновений. Эта определенная направленность и ритм движения рождает красоту единого в многообразии. Если же в момент образования минерала стихийные силы находились в устойчивом равновесии, то формы его принимают строго геометрический характер. В тишине и покое образуются строго кристаллические формы, сочетание элементов материи которых строго следовало устойчивому сочетанию стихийных сил. Таким образом, понятие красоты является общим понятием, включающим и понятие гармонии как частный случай, как завершающее образование, как единство, к которому приводит развитие данной системы живых сил развивающегося мира. Однако, в силу закона развития, силы, временно уравновесившиеся и создавшие более или менее длительное единство, изменяются. Результатом этого является преодоление гармонии и новое движение, включающее более широкий комплекс элементов и начинающее новую более высокую фазу развития».

В этих мыслях много верного. Главное, это — вопрос о той роли, которую играют моменты равновесия в формообразовании в процессах живой природы. Это — не только аналогия, но и параллель, проливающая свет на ту более широкую область, в которой содержатся вопросы, рассматриваемые нами применительно к специфическим закономерностям формообразования в музыке. Законы формообразования в музыке во многом сходны с законами, действующими в других областях. Важно уметь выделить то особенное, что присуще музыке и составляет ее природу, как ос-

нового материала искусства. Это особенное вскрыто нами в виде ладовой организации периодической тональной системы. Таким образом, музыкальное мышление не может конструировать формы, игнорируя ладовые закономерности, которые являются главным условием момента звуконаполнения при формировании произведения.

Вне лада немислимо искусство с его категориями прекрасного. Вне лада любые ритмические схемы, членения, любой метрический распорядок мертвы. Обращение к ритму вне лада в развитом музыкальном искусстве представляет бессмыслицу, ибо «видит» только отвлеченное существование направляющей без образующей. Ритм можно уподобить своего рода временной канве, на которой художник вышивает красками музыкальных звуков, красками лада. Возможно представить и раздельное от лада существование ритма, но еще не дающее прекрасного, красоты в искусстве, которая рождается как «прекраснейшая гармония из столкновения различного» (Гераклит). Таков ритм, например, совершающихся под звуки бубнов и колотушек танцев у некоторых первобытных народов. После появления на этой ритмической основе зерна, раздвоенного ядра тональной системы появляется возможность создавать образы прекрасного, причем выявляется первичность именно лада, тональности, закономерной организации шкалы музыкальных звуков. Ритм, как упорядочивание непрерывного потока равных длительностей, нельзя даже глубоко изучать вне лада, его можно только классифицировать. Метризация ритма в принципе также может мыслиться вне музыкальной основы. Любое комбинирование частей длительности, вне музыки, вне ладового, т.-е. музыкального звуконаполнения, создавать образы прекрасного неспособно. Вот почему современное музыкальное мышление, как и во все времена, может и должно правильно функционировать только в рамках тональной системы. Важно при этом учитывать весь предшествующий путь развития музыки и понимать, в чем заключается диалектика развития субстрата музыкального искусства, что отживает в этом процессе, что современно и не исчерпано, что ново в принципе, куда развивается и какими путями идет музыкальное искусство, стремящееся к тому, чтобы соответствовать развивающимся потребностям музыкального выражения, как формы идеологии.

Морфология музыкального искусства, базирующаяся в основном на закономерностях тональной системы и на ритме в широком смысле этого слова, немислима вне тонально-ладовой основы. Выхолощенные формальные схемы в искусстве неприемлемы. Музыкальная форма закономерно развивалась наряду с развитием тональной системы. Может встретиться одинаковый в принципе ритм у Монтеверди и Мусоргского, но эта музыка будет всегда разная — и именно прежде всего вследствие иного диапазона развития тональной системы.

Поэтому неприемлемы выхолощенные формальные схемы, стремящиеся свести закономерности музыкального искусства к метру и ритму (при этом даже подчас не представляя их сущности). Это — бесплодное занятие — будь то в применении к творчеству, будь то в применении к попыткам анализа музыкальных форм. Питательный прилив исследовательского пыла обеспечен при этом упомянутыми в начале главы воззрениями на тональную организацию как на только стилистически-эстетический принцип. Не понимая музыкальных закономерностей, «можно» изобретать множество стилей, меряя каждый из них специально изобретенным на этот случай «аршином». Отсюда только шаг к признанию атональности «частным случаем ладовой организации» и на деле — к окончательному отказу от тональности. Путь этот пагубен, в особенности же в музыкальной теории и при возможности отравлять этими «воззрениями» музыкальное мышление молодых современных музыкантов. При этом недалеко до положения, при котором музыкальная наука придет к тому состоянию, о котором говорил еще Вальтер Скотт в одном из своих романов, когда он касался характеристики византийской науки. Позволю в заключение процитировать его отнюдь не из полемических соображений, а для того, чтобы сигнализировать об опасностях, подстерегающих современное музыкальное мышление при обращении к выхолощенным схемам метроритма и игнорировании той ладовой стороны, которой я счел нужным уделить столько места в настоящей работе и которая является решающей для современного музыкального мышления:

«Эти люди, — говорит Вальтер Скотт, — знают столько разных выражений для того, чтобы сказать одно и то же, что с трудом понимаешь, что они, в конце концов, на самом деле думают. Мы, наоборот, всегда выражаемся одинаковым образом, и

слов наших уж никак нельзя истолковать иначе... Учителя этой праздной науки создали себе ремесло из своего умения заменять мысли набором пустых слов. А так как они никогда не могут прийти к соглашению насчет точного смысла самих слов, то их споры никогда не приводят к определенному заключению. Оно и невозможно, так как у них нет общего языка. Их теории, как они их называют, построены на песке, ветра и воды достаточно, чтобы снести их». Действительно, не были ли мы свидетелями того факта, что в 1939—1941 гг. на трех теоретических кафедрах Московской консерватории настолько много было изобретено терминов каждым из руководителей кафедры и именно в области анализа форм, что ученики одного профессора не были в состоянии понимать лекций другого профессора? Надо надеяться, что все же некоторое оздоровление наступило.

При определении музыкального ритма мы должны учитывать общее определение ритма, как подчиненного известной правильности чередования отдельных элементов в явлениях или процессах. При определении будем исходить из обоснованной нами природы элементарного (первичного) музыкального ритма. Должен предпослать определению существенную оговорку. Существует музыкальный ритм двух родов: один из них архаический (обычно — силлабический), в становлении которого играет роль представление о звуковом потоке как о сумме групп музыкальных звуков, второй же — исторически более новый — возникает на основе принципа деления представляемого данным звукового потока на отдельные группы длительностей (вне звуконаполнения). Определим тут только ритм второго рода, отсылая читателя по вопросу о различиях обоих родов ритма к стр. 421. Мы определяем элементарный музыкальный ритм, как вносимое нашим восприятием в непрерывный поток одинаковых временных длительностей регулярное и составляющее «канву» для звуконаполнения чередование отдельных групп упомянутых длительностей. Группы эти образуются путем придания одной из нескольких следующих друг за другом длительностей значения основной (что выражается в придании большей силы путем акцента тому звуку, который падает на основную длительность в процессе звуконаполнения), причем остальные длительности в данной группе находятся в подчиненном положении к основной. Возникновение потока длительностей в принципе мыслится абстрагированным от звуконаполнения, впредь до которого существует только схема элементарного ритма. Совпадения реальных звуков при звуконаполнении схемы элементарного ритма с каждой входящей в ее состав длительностью означают лишь конкретизацию этого ритма. Основанием для объединения количества длительностей в группы служат простые числа и их производные. Несовпадения реальных звуков и длительностей схемы элементарного ритма создают явления вторичного (не совпадающего со схемой) ритма, образующегося в силу метрического, агогического и интонационного подчеркивания отдельных звуков и их групп. Вопросы метра см. на стр. 420.

---

## ВВЕДЕНИЕ В МОДУЛЯЦИОННЫЕ ПЛАНЫ КРУПНОЙ ФОРМЫ

По причинам, которые станут ясными из следующей главы, я не говорю здесь о той ветви современных направлений музыкального мышления, которые, по словам их представителей «покончили с тональностью». В этой музыке нет тональности; следовательно, нет модуляции, и тем самым не может стоять вопрос, поставленный в заглавии настоящей главы.

Все разнообразие модуляционных планов в современной крупной форме не представляет собой явления, не имеющего своей истории. Генезис этого явления во всем многообразии его проявлений подготовлен развитием музыки в рамках тональной системы, и, таким образом, его логика направляется закономерностями развития тональной системы. Для того, чтобы разобраться в логичности любого модуляционного плана, дать его художественную, логическую, эстетическую оценку, необходимо проследить развитие этой стороны музыкального искусства в зависимости от ее развития в рамках системы с тех пор, как модуляция в далекие тональности была затруднена, точнее — когда в музыкальном мышлении при его работе в пределах данной тональной сферы не возникали в представлениях художника отдаленные тональные сферы. Причиной этого могло быть только то, что каждое мышление развивается в данных его эпохой условиях и что надо говорить при обращении к вопросу о развитии модуляционных планов крупной формы — главным образом, о пределах синхронного развития тональной системы. Например, мы теперь, зная о возникновении в пределах строгой системы *C* трезвучия на 7-й ст. *h-d-fis*, можем представить себе тональную сферу *h-moll*, как родственную *C-dur*'у. Если не знать хотя бы о наличии такого трезвучия, то уж и подавно его тональная сфера представится чуждой для данного *C-dur*. Если до 5-го круга не возникало доминантового трезвучия, то твердо осознанной доминантовой тонально-ладовой сферы не возникало, как в какой-то мере параллельной главной тональной сфере. До тех пор раздвоение тонального центра действовало в простейшем формообразовании в силу проявления уже указанных закономерностей, но новая доминантовая сфера могла восприниматься лишь как одна из сторон (полюсов) главной сферы. Невозможно в это время представить себе модуляцию в строй мажорной второй ступени, возникающей только в шестом круге и т. д. Это — только общие предварительные соображения. Однако, столь же общи были, в основном, соображения и традиционной теории, которая исходила из достаточно узкого семизвучного осознания тональности и считала родственными по очень простому признаку только определенные тональности. Этим признаком считается обычно возможность построить то или иное трезвучие из семи звуков главной тональности; если это удастся, то можно модулировать в ту мажорную либо минорную тональность, тоникой которой соответственно является основной тон построенного трезвучия. Такие тональности называются тональностями первой степени родства, и здесь, по существу говоря, ошибок нет. Однако, когда теоретики переходят за пределы этой сферы, начинается большая разногласица; ведет здесь только эмпиризм, либо то или иное «основное положение» — обычно предвзятое и бездоказательное. Для того, чтобы разобраться в этом вопросе, надо принять во внимание две его стороны. Во-первых, необходимо рассмотреть вопрос о том, какие тональные сферы возникают в музыкальном мышлении, находящемся в пределах дан-

ной тональной системы, т.-е. подчиненном строгим одиннадцати квинтовым координациям. Однако, ныне музыкальное мышление передовых представителей искусства перешагивает за эти границы; поэтому, во-вторых, мы должны рассмотреть этот вопрос в историческом плане для того, чтобы проследить динамику роста возможных тональных напластований в пределах становления данной музыкальной формы. Я говорю здесь о предельных возможностях в тот или иной момент, а не об избирательной работе, которая может миновать те или иные из этих возможностей в зависимости от художественных целей.

Основа первичного модуляционного плана заключена в раздвоении тонального центра: в этом заключается только что вскрытое морфологическое его значение. По мере развития тональной системы такое же значение начнут иметь следующие по кругам развития звуки тональной системы. Однако, при исследовании старейших образцов небольшой формы мы должны иметь в виду несомненно более раннее (еще в третьем круге) возникновение трезвучий 2 и 4 ступени, почему можно встретить ранние образцы формы с ясно выраженной тенденцией субдоминантового развития. Так или иначе, все линии процесса ведут к возникновению на первых ступенях развития формы отклонения в сферы 5, 4 и 2 ступеней. Такова логика развития на первый взгляд. Недаром же традиционная теория отводит паритетное значение трезвучию и септаккорду 2 ступени, с одной стороны, а, с другой — трезвучию 4 ступени, называя их оба субдоминантовыми. В дальнейшем развитии формы, как я сказал, должно обнаруживаться морфологическое значение ступеней все более и более отдаленных от центра тональной системы.

Развитие музыкальной формы в ее наиболее ответственном внутримзыкальном моменте — модуляционном плане — целиком связано со структурой тональной системы, вообще, а в каждый данный момент — со степенью ее развития в композиции.

Надо четко различать два периода в развитии модуляции в крупной форме. Из истории музыки каждому музыканту известно, что до реформы Баха по темперации клавишных инструментов модуляции в отдаленные тональности были затруднены, вращаясь до этой реформы в кругу доминантовой и субдоминантовой тональностей по-преимуществу. После темперации они сделались доступны. Это детерминировано невозможностью правильной настройки ряда более 12 звуков, расположенных по квинтам. Поэтому исследование такого ряда, при том условии, что мы представили бы себе, что в распоряжении композитора большей шкалы звуков не имеется, представит двоякий интерес.

Во-первых, мы восстановим воочию положение, существовавшее некогда в творчестве каждого отдельного композитора и обусловившее отмеченную в истории затрудненность модуляции. Его надо понять во всем объеме, а не только по прописям истории. Во-вторых, если мы тут будем говорить о клавишном нетемперированном настроенном по чистым квинтам инструменте, то при этом надо ясно представить себе то обстоятельство, что данная настройка является овещением самой сущности квинтовых координаций музыкального мышления, сущность которых в их комплексе нам ясна. Поэтому мы говорим об этой настройке, подразумевая под нею не только действительное историческое положение вещей, но и доведенную до реальной осязаемости систему координаций 12-ступенного музыкального мышления, т.-е. мышления в пределах микрокосма 12-звучной системы, из которого не дано пока что выхода в иные тональные сферы.

Для моего современника, которому темперация предоставляет неограниченные, казалось бы, просторы для модуляции в пределах отдельного произведения, просто трудно, если не недоступно, перенестись мыслью на несколько веков назад и поставить себя на место композитора, обладающего хотя и 12-звучным клавесином, но неравномерно темперированным. До Баха не было энгармонизмов в нашем понимании этого слова; нынешние энгармонизмы тогда еще являлись разными звуками, не взаимозаменяемыми, причем совмещения их на одном инструменте не могло возникать. Модуляции в далекие тональности не только затруднены: они просто невозможны. Если, скажем, в данной настройке 12-ти квинт имеется *gis*, то тональность, в которой имеется звук *as*, недостижима. При этом недостижимость ее принципиальна: она выпадает из поля мышления композитора.

Как мы ясно показали, в результате поглощения системы древних ладов мажором и минором, центральной тональностью оказался именно *C-dur*, бывший перед своей

трансформацией ионийским ладом. Обычай стариннейшей транспозиции ладов на кварту вниз и на квинту вверх (*tuoni finti, transportati, fikti*) не только предопределил появление модуляции в ближайшие тональности, но и был вызван заложенными в природе системы закономерностями. Это — следствие раздвоения тонального центра, предшественник модуляции, точнее — прамодуляция.

Главная тональность *c* (точнее — система *C*) входит исторически, в результате процесса исторического развития, в коллизию с другой системой; а именно — системой *D*, ибо главный первый лад средневековья — дорийский — развивался в системе *D*, что, как нам известно, вызвало первые альтерации именно этой системы, т.-е. звуки *b*, *es*, *fis*, *cis*, *gis*. Этим была предопределена, как наиболее распространенная, именно эта система настройки, в пределах которой ведь отлично находился и вполне правильный «белоклавишный» *C-dur*. Я веду рассуждения применительно к одной какой-либо настройке, пусть они и не всюду совпадали, но общий ход мирового процесса должен был дать указанную коллизию между двумя системами и вызвать преимущественно данный тип настройки как наиболее множественный. Но даже если здесь учитывать возможности какой-либо индивидуально оформленной настройки, то возможности модуляционного порядка в финальном результате у них совершенно адекватны. Ибо это — максимум выразительных средств, данных художнику его эпохой.

Мы и поведем рассуждения применительно к наиболее распространенной настройке в системе *D*. Эта настройка включает в себя возможность правильно исполнять тональности (в их диатонике) мажорные *B*, *F*, *C*, *G*, *D*, *A* и минорные *g*, *d*, *a*. При этом здесь возможно исполнять минор во всех его трех традиционных формах, хотя две из них и были зарегистрированы несколько позже.

Как же воспринимаются эти тональности с точки зрения нового главного лада музыки, пришедшего на смену всем предыдущим, т. е. с точки зрения *C-dur'a*? Как я показал, в результате поглощения плагальных ладов, в этой тональности исторически отложились доминанта и субдоминанта, что предопределило появление не только генетически обусловленной модуляции в тональность доминанты, но и в тональность субдоминанты. Но данной настройкой эта возможность не исключена; однако, круг возможных модуляций строго ограничен. Суммируем их, разложив перечисленные тональности на группы в аспекте центральной тональности *C*. Со стороны бемолей здесь находятся две мажорные тональности *B* и *F*, при этом с их параллельными минорами *d* и *g*. Самая основная тональность имеет параллельную (*a-moll*). Со стороны диэзов есть три мажора: *G*, *D*, *A*. Доминантовая тональность не имеет параллельной и мало способна к развитию.

Надо отметить любопытное явление. В системе *C*, как таковой, нет ни одной повышенной ступени, кроме четвертой. Данное же положение приводит к появлению большого числа повышенных ступеней. Каждая из трех тональностей диэзной — доминантовой — стороны последовательно вводит повышенные ступени. Первая (*G*) — 4-ю в. ст. *fis*, вторая (*D*) — 1-ю в. ст. *cis*, третья (*A*) — 5-ю в. ст. *gis* (все по отношению к системе *C*).

Композитор при данной настройке волен был избрать любую из имеющихся в ее пределах тональностей в качестве основной.

Если в качестве основной будет избрана тональность *F-dur*, то в стороне бемолей будет всего одна тональность *B-dur*, а в стороне диэзов четыре: *C*, *G*, *D* и *A-dur*. Тоническая, субдоминантовая и доминантовая тональности обладают параллельными. Отметим, что четвертая тональность в стороне диэзов (*A-dur*) вводит 2-ю в. ст. по отношению к тонике основной тональности *F* (*gis* в *A-dur'e*).

Избирая здесь в качестве главной тональности *B-dur*, композитор обедняет модуляционный план, ибо здесь нет субдоминантовой тональности (*Es-dur*). Однако, как легко видит читатель, в стороне диэзов здесь находится пять тональностей, причем в пятой из них вводится 6-я в. ст. к основной тонике (*gis* к *b*).

Пойдем в сторону диэзов. Изберем в качестве основной тональности *G-dur*. Обращаем внимание прежде всего на то, что сама эта тональность обеднена отсутствием параллельной. В стороне бемолей лежат три тональности *C*, *F* и *B-dur*, каждая из которых имеет свою параллельную. Обе тональности в стороне диэзов — *D* (доминанта) и *A-dur* — не имеют параллельных. Возможности *G-dur'a* ограничены.

Еще беднее *D-dur*, и еще беднее *A-dur*. Они и их субдоминантовые тональности не имеют параллельных, причем у *A-dur* нет модуляции в доминанту. У *A-dur* в стороне бемолей лежат пять тональностей, вводящих по отношению к звуку *a* шкалу пониженных ступеней, причем в *B-dur*'е возникает *es* — 5-я н. ст. к звуку *a*.

Отмечу, что все теоретические возможности модуляций в пределах еще не темперированной системы в принципе вводят предощущение 17 различных динамически звуков: от 6 в. ст. до 5 н. ст. Таким образом, здесь, на предпредыдущей ступени развития, мы различаем эмбрион одной из будущих — отдаленных ступеней развития.

Какая же тональность при этой настройке оптимальна? Таковой, безусловно, является *F-dur*, который рассматривается в пределах настройки системы *D*. Вся его «триада» имеет параллельные тональности. Иными словами, тоника оптимальной мажорной тональности находится на м. терцию выше тоники системы данной настройки. Таким образом, если и а до (а так и было в истории), чтобы оптимальной была тональность *C*, то надо избрать настройку системы *A*. Итак, обязательной и традиционной оказалась настройка системы *A* с 1 бемолем и 4 диезами. Это предопределило ряд явлений. Исторически детерминировано на этой основе богатое развитие системы параллельного минора, затем мажора классиков с его 2 в. ст. Развитие при этом с а м о й системы *C*, с ее 2-й н. ст. приведет к синтезу с элементами системы *A* и появлению 15-звучной шкалы романтиков. Исторически в этой настройке возникает орфография хроматической гаммы при ее движении вверх<sup>1</sup>.

Итак, каркас модуляционных планов до темперации из *C-dur* при всех условиях не выходит за пределы:  $d-F(C-a) e-G + DAE$ . В тех редких случаях, когда избирается другая близкая точка, то возникает еще модуляция: *G* допускает модуляции в субдоминанту от субдоминанты (доминанта обеднена), *F* же — модуляцию в доминанту от доминанты (субдоминанта обеднена). Отсюда же черпаются тональности побочных тем.

В оптимальном случае (закон в добаховской музыке) существуют только модуляции в тональности доминанты и субдоминанты с их параллельными и в параллельный минор. В стороне диезов лежат еще 3 тональности, которые составляют привлекательную сферу модуляционного развития. Первый из них *D-dur* еще достаточно эмбрионален и лишь впоследствии разовьется в самостоятельную подсферу побочных партий сонаты. Отметим, что эти дальние мажоры представляют многозначительное совпадение по тоникам с параллельными минорами основной триады тональностей. Они должны восприниматься композитором той поры, лишь как простая смена миноров на мажор. Это и предопределяет данный прием и в ту, и в позднейшую пору.

---

<sup>1</sup> Отметим здесь, что мы в главе 30-й показали двойные истоки процесса превращения средневековых ладов в мажор и минор (эти два истока — ладово-динамический и практически-исторический), причем протекание процессов полностью совпало и привело к единому результату. Подобно этому в данном случае реред нами в принципе такое же закономерное соотношение двух процессов, их полное совпадение. Еще в «Основах» я подошел в теории «эксладов» к вскрытию первого круга сущности процесса перенесения тонального центра, точнее избрания в практике сочинения иной, нежели строго гармоническая, системы квинтовых координаций. Но полных объяснений этого явления еще не было дано, ибо мы находились на подступах к проблеме. Ныне вопрос окончательно решен по двум направлениям: ладово-генетическому интонационному и практически-историческому.

Теория эксладов вполне действительна для музыкального мышления, заключенного в строгую систему 11-ти квинтовых координаций без наслоений. Отсюда ее действительность для того периода развития искусства, когда в памяти поколений еще были живы старые лады, на смену коим пришли мажор и минор. С этой точки зрения я не буду менять своего анализа фуг Бах в ладовом аспекте. Но, поскольку Бах стоит на водоразделе двух эпох, возможен ладовый анализ и с перспективной (для него) точки зрения, причем можно усматривать в отдельных случаях ростки некоторых наслоений в стороне мажорного либо минорного развития системы. Обязательность одной, строгой системы координаций в качестве исходной основы мышления как раз вскрывается хотя бы в учении о модулировании, изложенном в предыдущей главе.

Процессы, приходящие к возникновению системы с мажорными наслоениями, как процесс ладово-генетический, полностью совпадают с процессом выбора оптимальной системы координаций в практике развития искусства. Здесь, при переходе ко вскрытию дальнейших «кругов» сущности явлений, мы обнаруживаем поразительно закономерную смену явлений, покоящуюся на слиянии в одно русло многообразных практических — интонационных и гармонических — процессов развития средств выражения. Так создается единая основа познания предмета.

Этот прием, столь распространенный в течение долгих десятилетий, получает исчерпывающее историческое объяснение, равно как и смена в конце пьесы минорного именно трезвучия на мажорное (а не мажорного на минорное!), вытекающая отсюда. Теоретическая сущность явления, вскрытая нами, со своей стороны остается в силе.

В принципе, следовательно, модуляции заключены в тесный круг лишь доминантовой и субдоминантовой тональностей с параллельными минорами всей триады. Также возможны модуляции в мажоры, одноименные параллельным минорам. Все это и находит свое отражение в глухих замечаниях в литературе, что в старинной музыке модуляции не выходили за пределы доминанты и субдоминанты. Они не могли выйти!

Любопытно, что здесь по-новому вскрывается значение прогрессивной, казалось бы, на первый взгляд, догадки Геварта-Катуара о кредитональном отклонении. Здесь как будто намечалось некоторое прозрение, хотя и очень однобокое, в сущность 12-звучной системы (оно было ограничено недопущением звуков *des, fis*). Однако, эта концепция, в сущности, представляет собой попытку внесения известного регресса не только в музыкальную науку, но и в музыкальное мышление художника. Давая схему кредитональных отклонений, она вызывает к жизни только давно похороненный добаховский каркас модуляционного плана.

Оптимальной минорной тональностью является в данной настройке *a-moll*. Все остальные тональности остаются теми же, что и для *C-dur*'а. Но их значение по отношению к исходной тональности и употребимость здесь иные. Доминантовая тональность *C-dur*'а тут мало применима потому, что для данного уровня мышления ее основной звук *g* противоречит звуку *gis*, который почитается основным звуком *a-moll*. Поэтому же малопримем и *e-moll*, который обязательно будет заменяться *E-dur*'ом. Распространение получит *d-moll*, а *D-dur* будет представляться имеющим какой-то «ладовый» (дорийский) характер и будет отрицаться как недавно пройденная ступень развития. В ходу будут мажорные перемены *a-moll*'я на *A-dur* и *C-dur*; первый — как полное изменение ладовой окраски, второй — как параллельный мажор. Наконец, *F-dur* будет употребляться как «средняя» тональность между *d-moll* и *a-moll* в силу совпадения каждой терции его тонического трезвучия с одной из терций трезвучий этих тональностей.

Какова же логика дальнейшего развития планов после темперации?

Данная традиционная схема, происходящая из существа правильно познанной тональной системы, должна цепко удерживаться, невзирая на открывшуюся безграничную свободу модуляции. Эта свобода должна пониматься теми передовыми композиторами, которые знакомятся с возможностями равномерной темперации, как свобода перенесения данного традиционного модуляционного каркаса на любой известный музыкальный звук, избираемый в качестве тоники музыкального сочинения.

Первое и основное следствие такого перенесения будет заключаться в двух приемах, обусловленных внедрившимся уже приемом смен одноименных тональностей. Эти приемы заключаются в перемене мажора на одноименный минор, — и обратно. В эту сторону прежде всего должна направиться мысль композитора. Речь идет о перенесении каркаса *a-moll*'ного плана в *c-moll* (на м. терцию вверх) и *C-dur*'ного в *A-dur* (на м. терцию вниз).

Будучи перенесена в *c-moll*, *a-moll*'ная схема должна захватить следующий круг тональностей:

*f-moll (As-dur) + c-moll (Es-dur) + g-moll (B-dur) + F-dur, C-dur, G-dur.*

Как мы видим, в круг модуляционной разработки уже включаются в большом изобилии бемольные тональности, которые до тех пор не наблюдаются в отношении к центральным *a* и *c* иначе, нежели эпизодически. В соединении со схемой модуляций (внедрившейся по традиции в разработки основного *C-dur*), которая часто должна вводиться в одно и то же произведение (в качестве другой стороны той же системы интуитивно) — здесь происходит дополнение как бы законсервированной было сферы *C* — следующими тональностями: *f-moll* (которая впоследствии внедрится в *C-dur* как «минорная субдоминанта»), *As-dur* (эта тональность даст основу романтическим «цепочкам» модуляций по б. терциям: *C, As, E-dur* — далекий мажорный полюс каркаса модуляционных планов *C-dur*'а).

Далее обогащение бемольной сферы идет по линии введения *Es-dur*'а, *B-dur*'а. Поскольку и в *C-dur* и в *c-moll* одинаковая доминантовая тональность *G-dur*, по-

стольку *g-moll*, как типическое явление, оттесняется. *F-dur* должен вводиться только при ясной перемене *c-moll*'ной сферы на *C-dur*'ную.

Таким образом, соединение обеих сфер — и мажорной и минорной — на одной тонике *c* в принципе вводит в модуляционный план мажорные тональности от  $+4$  диэза до  $+4$  бемоля и минорные от  $+4$  бемоля до  $+1$  диэз.

Мажорный каркас традиционных модуляционных планов, примененный композитором к основной точке доклассического тонального минорного центра — *a*, теоретически объемлет следующий круг тональностей: *D-h(A-fis) E-cis*, а также три более далекие тональности *H, Fis* и *Cis-dur*.

В соединении с основной схемой *a-moll* (который все же должен пониматься как некое производное от *G-dur*'а, а, следовательно, и все эти новые краски должны восприниматься в качестве преемственных от *C-dur*'а) — здесь происходят следующие новые явления. Три более далекие тональности диэзной стороны, которые содержатся в основном каркасе модуляционного плана *C-dur*'а (*D, A* и *E-dur*'ы) здесь делаются центральными, представляют собою главную «триаду». Если они в *C-dur*'е не имели параллельных, то здесь они обогащены параллельными. При этом «тритонная» тональность *fis-moll* делается достижимой, равно как и *h-moll* (как малое трезвучие 2-й ст., понимаемое как заменитель субдоминанты). Из трех минорных тональностей менее употребительна будет *cis-moll* — ответвление мажорной доминанты, но все же она принципиально допустима. Мажорные одноименные отдаленные по схеме заместители этих тональностей (*H, Fis, Cis*) в принципе должны применяться робко, первое время не будучи вовсе допущены. Таким образом, обогащение основной сферы *C-dur*'а путем мажоризирования параллельного минора происходит за счет добавления мажорных тональностей до  $+7$  диэзов и минорных до  $+4$  бемолей. Универсальным для обоих приемов замещения одноименных сфер будет модулирование в диэзные и бемольные тональности в пределах от  $+4$  бемолей до  $+4$  диэзов.

Если мы рассмотрим, какую звуковую сферу занимают диатоники всех этих модуляционных смещений, универсальных для данной основной тональности, то мы увидим, что картина весьма многознаменательна (диатоники по ключевым знакам). Эти тональности для *C-dur* будут: мажорные от *As-dur* до *E-dur* и минорные от *f-moll* до *cis-moll*. Звуковая шкала устанавливается, исходя из наиболее минорного звука *As-dur*'а или *f-moll*'я, т.-е. звука *des*, и из наиболее диэзного звука *E-dur*'а и *cis-moll*'я, т.-е. звука *dis*. Здесь мы видим до предела развитые границы романтической 15-звучной системы, включающей также развитые 12-звучные системы *A* и *C*. Таким образом, именно и с т о р и ч е с к и образуется в практике музыкального творчества романтическая звуковая шкала музыки Листа, Чайковского, Грига и др., догматически закрепленная, в лице двух правописаний хроматической гаммы, сообщенных нам гениальными русскими музыкантами — Чайковским и Римским-Корсаковым.

Шкала эта означает принципиальное закрепление накопившихся в эволюции искусства элементов нового, элементов расширения тональной системы, перехода музыкального мышления и музыки в четвертый цикл развития. С течением времени по логике развития эти элементы в качестве комплекса должны обнаружить свою необходимость.

Следует отметить, что интонационное развитие основы системы — мажорное — целиком «вписывается» в эту систему. Минорное развитие подготавливается восприятием всего произошедшего обогащения с точки зрения тоники *a*, поскольку изложение разворачивается в сфере параллельного минора. Здесь звук *es* будет являться 5-й н. ступенью, звук *as* — 1-й н. ступенью, звук *des* — 4-й н. ступенью. Дальше представления самого глубокого музыкального мышления в XIX — начале XX века не будут развиваться. Здесь уже в орбиту мышления вводится 18 звуков, чем подготавливается «энгармонический ключ» следующей стадии развития (см. сл. главу). Именно этими границами обусловлено появление звука *des* в *a-moll*'е у Яворского, которое было интуитивно допущено им, как музыкантом, и неверно обосновано, как теоретиком.

Легко видеть, что модуляции в сферу развитой доминанты (на 1 диэз вправо) вводят потенциально пятый диэз — *aïs* — по отношению к *C*, а модуляция в сферу развитой субдоминанты вводит пятый бемоль *ges* по отношению к основной тональной сфере *C*. Таким образом, и здесь видны очертания 17-звучной системы.

Иными словами, внутреннее развитие 17-звучной системы в пределах 12-ступенной темперации, не сумевшее пока что освободиться из плена последней, приводит в *C-dur*'ных (*c-moll*'ных) произведениях к появлению в качестве одного из последних слов современного модуляционного плана крепчайших модуляций в побочную сферу *Des-dur* и *H-dur*, которые будут выступать в качестве новейшего завоевания в модуляционных планах экспозиции сонатной формы (упомянутый на стр. 368 *H-dur* в симфониях Шехтера и Шостаковича, яркий *Des* в 1-м ф.-п. концерте Сергея Прокофьева).

Таким образом, *C-dur*'ная композиция новейшего времени закономерно — исторически и генетически вводит (при 17-звучном в принципе охвате системы квинтовых координаций) в основной план сочинения все тональности, за исключением *Ces-dur* и *Cis-dur* и параллельных им. На краю возможностей лежат тональности *Ges-dur* и *Fis-dur*, находящиеся в тритонном соотношении с тоникой. Их диатонические гаммы не входят в сферу основной тональности, но сюда входят их основные трезвучия. Нелишним будет заметить, что отсутствие звуков *cis* и *ces* в модуляционных схемах оберегает опорность тоники и ее незыблемость, не вводя отношений отталкивания к звуку *c*. В широком смысле тональность *C* поистине универсальна, ибо сопредельные сферы *F* и *G* дают возможность достижения всех употребительных в современной музыке тональностей в порядке закономерного составления модуляционных планов.

Избрание в качестве основной любой диезной тональности дает полную свободу модулирования в сторону бемолей, но отодвигает диезную сферу в сторону неупотребительных тональностей. Возьмем два примера, один из которых иллюстрирует данное положение диезных тональностей, а другой — «зеркальное» положение бемольных. Тональность *E-dur* развивает бемольную сферу вплоть до *F-dur*'а. Две тональности на +4 и +5 диезов, *Dis-dur* и *Gis-dur* с их параллельными неупотребительны, их придется алогично заменять *Es* и *As-dur*'ом. Не будем развивать пример, все ясно. Возьмем с другой стороны тональность *As-dur*. В сторону диезов она органически развивается вплоть до *C-dur*. В стороне же бемолей шаги на +4 и +5 бемолей приводят в сферу неупотребительных тональностей *Fes* и *Heses-dur*, которые совершенно алогично пришлось бы заменять тональностями *E-dur* и *A-dur*. Не углубляя примеров, подчеркнем, что такими неудобствами обладают соответственно все основные тональности диезной и бемольной стороны.

Становится вполне понятным, что тональностью наиболее универсальной в отношении модуляции явится именно *C-dur*. Совершенно детерминированным и безусловно очень глубоким показателем именно этих интуитивных оснований художественного порядка является частый *C-dur* в сочинениях Прокофьева. Можно с полной уверенностью утверждать, что *C-dur* будет сферой величайших свершений в музыкальном искусстве. Пусть даже он не сразу показан в крупной форме, пусть появляется сопоставление различных тональных сфер — конечный *C-dur* во многих произведениях обусловлен широтой их модуляционного плана, стремящегося к наибольшему охвату красок различных тональных систем в процессе изложения.

Должен подчеркнуть: я не хочу защищать того узкого положения, что логика строения модуляционных планов должна ограничиться только указанными пределами. Отступления могут быть в художественных целях сколько угодно далеки, ибо все регулируется относительностью мажорных и минорных сфер, которая в лице учения о динамических напряжениях звуков системы ныне достаточно ясно познана. Здесь я рассматривал предмет в его истории и в обусловленности такого, а не иного генерального строения планов далекого и недалекого прошлого, а также преемственного настоящего. Современное музыкальное мышление ломает эти границы. В особенности здесь примечательны «энгармонические» совмещения тональностей, призванные часто играть роль двух сфер — сугубо минорной и сугубо мажорной. Этих моментов ни в коем случае нельзя унифицировать, ибо у крупных художников эти сферы в музыкальном, сокровенном от взора дилетанта плане строго различны и полярны. Их взаимодействие часто служит истоком необычайных по силе драматургически-колористических коллизий. Возможны в принципе и «заэнгармонические» броски в «побочные» тональные сферы. Это все должно иметь свое художественное оправдание.

Здесь я не преследую цели создать систематическое учение о планах в современной форме. Наблюдений и обобщений, правда, имеется достаточно, чтобы это

учение создать. Размеры книги заставляют ограничиться этим исторически-генетическим введением в вопрос, что даст толчок самостоятельному мышлению читателя, освещая эту проблему в ее первичной сущности.

Должен отметить, с этой стороны, в заключение, что логика развития плана в основном направляется с о с т а в н о с т ь ю основной системы. Подобно тому как по обе стороны от тонального центра находятся постепенно усиливающиеся по своей мажорности и минорности звуки, так же и в более крупном аспекте это основное положение музыкальной эстетики может быть (и должно быть!) распространено на целые тональные сферы, возникающие вокруг этих звуков, взятых в качестве тоник системы. Первичные закономерности, взаимодействия между звуками тональной системы могут переноситься на взаимодействия тональных систем. Например, необычайно органичным в системах *F* и *C* будет последование (как участок последования) тональностей *h-moll*, *Des-dur* и *C-dur*, ибо здесь в больших масштабах воспроизводится закономерность разрешения ум. терции в унисон *C*<sup>1</sup>. Последование тональностей *h*, *es*, *d*, *c* в системе *G* хорошо тем, что оно воспроизводит логику разрешения ум. кварты в б. секунду. Таким образом, иногда последовательность тональностей может быть определена даже микроструктурой самой главной темы, если понимать ее звуки, как тональные сферы предстоящей разработки. Рецептов я здесь дать не собираюсь. Основные закономерности и взаимодействия в отношении музыкального мышления вскрыты, теперь есть материал для мыслительной работы и оценки результатов. Искусство многообразно, далее изучения взаимодействий ничего познаваемого нет. Но теперь огромное их богатство и универсальное понимание дает нам в руки возможность решать любые задачи по составлению модуляционных планов, находя столько мотивировок, сколько существует возможностей сопоставлять все вскрытые закономерности в процессе их универсального взаимодействия, будучи в состоянии при этом оценить любое решение с самых широких — и в первую очередь художественных — точек зрения.

---

<sup>1</sup> В одной из 24 прелюдий Д. Кабалевского, ор. 38 (№ 18) применено классическое для современного музыкального мышления сопоставление тональных сфер в отношении ув. терции (*As-dur* и *cis-moll*), что апеллирует к тонализации звука *g*, который и возникает после этого (однако автор тут же использует его как доминанту для отклонения в систему *C*). Я лишен возможности привести этот интересный пример, ибо прелюдии закончены после написания этой книги.

## ЧЕТВЕРТЫЙ ЦИКЛ РАЗВИТИЯ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В предыдущем изложении мы стремились расположить в перспективе все данные современному композитору средства музыкального выражения. Установив ряд циклов в развитии языка музыки (1-й — предистория музыки, 2-й — «пентатонно-гексахордовый», 3-й — 12-звучный «диатонически-хроматический»), мы здесь вплотную подходим к 4-му циклу.

При завершении каждого предыдущего цикла развития в его недрах появляются ростки нового цикла. Нам теперь легко представить себе сущность этих элементов нового в пределах каждого предшествующего цикла развития, а также форму их обнаружения и дальнейшего закрепления. Бесконечное в принципе развитие направляется законом грубого и тонкого интонационного расщепления музыкального звука. Проявляются ростки нового в интонационном процессе; будучи молодыми, они, как я уже говорил, неразъемны с основным звуком, являясь «вспомогательной нотой» около него. Далее новый звук отъединяется от своей основы, входя в интервальные отношения с прежде появившимися звуками, начало полной зрелости нового звука ознаменовывается тем, что он становится участником новых гармоний. В самом гармоническом созревании, что касается вполне обозримого третьего цикла развития, наблюдается несколько этапов: здесь — появление звука в гармониях: ранее под покровом задержаний, в качестве некоего «продукта голосоведения», затем участие его в гармониях терцового склада, позже — в гармониях иного склада, причем в этом складе действует ранее конструктивный признак, далее отмечаемый. Сказанное предполагает для нас необходимость в настоящей заключительной главе рассмотреть прежде всего те тенденции музыкального мышления, которые обусловлены как окончательным созреванием третьего цикла развития, так и неумением некоторых композиторов выйти за пределы «системы 12 полутонов». Затем мы рассмотрим вопрос о четвертом цикле развития, причем отметим уже ясно обнаружившиеся ростки этого цикла в пределах предыдущего — третьего — цикла развития, достаточно ясные.

Нам необходимо исчерпывающе разобраться в тенденциях современного музыкального мышления, которые уже вызвали к жизни те или иные стилевые конкретные творческие выявления или же могут вызвать какие-либо им подобные. Задача эта огромна в своей сущности, ибо каждая творческая индивидуальность избирает из всего обширного строя закономерностей только какие-либо определенные, строя на них свое «звукосозерцание». Поэтому индуктивный метод потребовал бы от нас громадного исследования на творческом материале отдельных мастеров с тем, чтобы в процессе исследования отметить все эти особенности и сделать выводы на основе всего этого материала. Однако, не имея основных отправных точек, мы превратили бы такое исследование в беспочвенное накопление чисто эмпирических наблюдений в области музыкального языка отдельных композиторов, — причем отличительным свойством такой работы была бы ее нескончаемость. Если мы, вне вскрытия общих тенденций развития мышления, возьмем в орбиту нашего внимания кого-либо из современных композиторов, то эта нескончаемость определится уже одним обстоятельством, что каждое новое произведение этого

автора даст новую пищу нашему исследованию, по-новому заставит нас «переоценивать» сделанное и т. д. Но заниматься с этой точки зрения музыкальным языком какого-либо отдельного, хотя бы и особо выдающегося, автора — означало бы заранее обусловленную элиминацию каких бы то ни было выводов, которые могли бы претендовать на подлинное научное значение в проблеме современного музыкального мышления, ибо для таких выводов (если бы они были на таком пути возможны) необходимо до громадных пределов расширять область исследования привлечением всех современных авторов, чьи произведения имеют объективный интерес. Кроме того, становиться на такой путь — значило бы с неизбежностью обрекать себя на то отставание от развития музыкального искусства, которое сделалось для всей теории музыки обычным явлением (в силу этой своей общности, правда, переставшим считаться зазорным). Действительно, если здесь уже было бы невозможно «угнаться» за творчеством отдельного автора, то и подавно вся остальная музыка тем временем создаст новые достижения, уйдет вперед и оставит исследователя-эмпирика-«индуктивиста» далеко позади в его, заранее обреченном на всяческий неуспех бесперспективном исследовании. В то же время вскрытие общих тенденций развития, системы и его противоречий сделает всякую индуктивную работу необычайно полезной и при этом совершенно необходимой, ибо такое исследование одно только и способно пролить полный свет на изучаемую область. Но для этого, повторяю, надо иметь полное представление об упомянутых тенденциях развития, причем рассматривать их необходимо в свете действия определенных закономерностей объективного порядка, влияющих на развитие музыкального мышления.

Опыт такого рассмотрения мы предпринимаем в настоящей главе, завершающей весь труд. Те примеры, которые мы здесь рассматриваем, не претендуют на полноту, но они в процессе рассмотрения проясняют сущность проблемы, а самое рассмотрение вооружает нас методом познания закономерностей современного музыкального мышления. Кроме того, мы рассматриваем тенденции его развития и те сдвиги, которые обеспечат его прогресс.

### Э л е м е н т ы   ч е т в е р т о г о   ц и к л а   р а з в и т и я в   с о в р е м е н н о й   м у з ы к е

Элементы четвертого цикла появляются в недрах третьего цикла немедленно после темперации 12-звучной системы. Темперация является в ходе развития с к а - ч к о м, где накопившиеся элементы третьего цикла, постепенно превращаясь из «случайных» в необходимые, потребовали в ходе развития музыкального мышления своей универсализации, иными словами — 12-звучная система, как норматив, как уровень музыкального мышления, обнаружила свою зрелость. Однако, тем самым развитие выразительных средств не могло приостановиться, ибо никакая темперация не является самоцелью, а лишь частным случаем приведения шкалы музыкальных звуков в систематический вид с некоторыми энгармоническими допущениями, смысл которых нам ясен из главы 23. Приостановить действия закона интонационного обогащения никакая темперация не в состоянии. История развития в 5-м и 6-м круге, как мы уже говорили, сводится к тонкому расщеплению тоники и доминанты — звуков 1-го круга. Появление в динамической формуле системы мышления двух звуков 6-го круга и приводит пространство октавы к «полутоновому» заполнению, после чего при определенной степени созревания системы делается необходимой темперация. Как мы уже видели, процесс дозревания 12-звучной системы продолжается и под покровом темперации, что находит свое выражение в усложнении музыкального языка, хотя бы использующего только элементы самой 12-звучной системы без наслоений. Наряду с тем, после темперации в системе начинают появляться наслоения, ранее незаметные, далее постепенно внедряющиеся, а затем становящиеся обыденными и совершенно необходимыми. Что это за наслоения, как они появляются, что было известно до сих пор о них и четко ли различала мысль исследователей основные элементы и наслоения, как влияло применение наслоений на усложнение музыкального языка в композиции — эти вопросы мы кратко суммируем здесь, хотя полагаю, что читатель достаточно подготовлен предшествующим изложением, чтобы ответить на некоторые из них.

Сообразно своей природе ростки нового, представляющие собою гибриды тонкого расщепления, появляются в практике музыки в виде украшающих вспомогательных звуков («вспомогательные ноты») около основных существенных звуков музыкального изложения. Нам очень хорошо известно средневековое «колорирование» звуков путем так называемых «floges». Интересно и чрезвычайно характерно то обстоятельство, что «floges» возникали прежде всего в практике исполнения в виде так называемых прикрашивающих нот, введение которых в фактуру приписывалось обычно исполнительской манере музыканта (и, в действительности, относилось к этой «манере», точнее же говоря — вызывалось стремлением к повышению выразительности). При этом возникали разнообразные формы и количественного и качественного обогащения исполняемой музыки. До сих пор, например, китайские музыканты исполняют сплошь и рядом свои произведения настолько более «цветисто» и пышно, нежели написанный оригинал, что последний может в виде «нот» дать лишь весьма слабое представление о том, как звучит данное произведение в живом исполнении.

В практику мирового музыкального процесса могли включаться только те «floges», которые были уже отнюдь не делом какой-либо исполнительской индивидуальности, как таковой, но усваивались средой и делались общим достоянием. Иными словами, в бесписьменном искусстве появление ростков нового не могло твердо закрепляться. Не исключены случаи, однако, когда тот или иной «колорированный» вариант известного произведения мог быть усвоен даровитым композитором и, таким образом, закрепиться. (Не говорю здесь о композиторских интонационных первоизобретениях как таковых, — здесь лежала и лежит столбовая дорога мирового развития искусства).

Семизвучный круг мышления с его представлениями о якобы принципиальной взаимозаменяемости одноименных «альтерированных» звуков делал свое дело в продвижении этого процесса. В силу этих представлений появлялись не только вспомогательные «floges», но и так называемые хроматические проходящие ноты. Однако в обычных случаях все же и здесь главную роль играет и играл переход повышенной хроматической ноты в верхний диатонический полутон, приходящийся на ударяемый, т.е. сильный момент музыкального изложения (а также пониженной хроматической ноты в нижний диатонический полутон). Таким образом, и здесь была неизбежна генетическая интонация тонкого расщепления. Поэтому в фактуре сочинений XIX века возникновение новых принципиально гармоний с наслоениями должно было представляться продуктом действия хроматических проходящих нот, уснащающих изложение, что и отразилось, например, в приведенном нами ранее определении Чайковским ряда новых гармоний, как «стереотипных» сочетаний, образовавшихся вследствие неумеренного употребления хроматических проходящих нот.

Итак, после того, как закрепляется интонационное расщепление звуков 1-го круга, по логике развития музыкального мышления в процессе мирового развития искусства тонкому расщеплению должны постепенно подвергнуться звуки дальнейших кругов. По выясненным нами причинам (совпадение диатонических шкал мажора и параллельного минора) преимущественным явилось мажорное расщепление основных звуков, т.е. выделение альфными звуками тонких дизизных гибридов внизу от себя. Таким образом, прежде всего должен был появиться в *C-dur* звук *cis* около звука 2-го круга — *d*. Далее появляется звук *gis*, выделяемый звуком 3-го круга *a*, и, наконец, звук *dis*, выделяемый звуком 4-го круга — *e*. Как я уже говорил, здесь оканчивается в XIX в. процесс становления мажорного развития шкалы основных звуков. Особенную роль получает в новейшей музыке XIX столетия именно последний из этих звуков, представляющий интонацию расщепления нормативного звука мажорной терции, находящийся с ней в постоянной генетической связи и служащий средством ее интонационного оживления, подобного тому, какое применялось ранее в гармониях ум. септаккорда и мелодиях с использованием ум. септимы для оживления триады хоральных гармоний в сочинениях Баха, Бетховена и других классиков.

Параллельно этому должно было идти и минорное развитие бетных звуков. Надо отметить, что процесс этот в рамках развития музыкального мышления был двояким. В основном мы должны говорить о минорном развитии шестизвучной основы тональной системы, что и приводит к появлению 5-й н. ступени *ges*, как минорного гибрида звука *f* (2-го круга), далее 1-й н. ступени *ses*, как минорного гибрида

звука *b* (3-го круга) и 4-й н. ступени *fes*, как минорного гибрида звука *es* (4-го круга). Это развитие не синхронно мажорному, а несколько запаздывает, и гармонии, например, со звуком *fes* (терция «минорного» трезвучия второй пониженной ступени) представляют собою основные минорные моменты сочинений самых последних дней. Таков основной процесс, как бы противостоящий процессу мажорного развития основы системы и так же, как и тот, заканчивающийся на интонационном расщеплении звука 4-го круга. Итак, это — основной процесс. Но ведь в том и в другом случае развитие в результате приводит к выявлению только 12-звучной шкалы, хотя бы каждая из них порознь и представляла продукт одностороннего и не схожего развития. В сумме эти обе шкалы дают комплекс из 18 звуков (где, кстати сказать, уже проявляется будущий энгармонический ключ 17-звучной темперации). Но ведь еще традиционные экспериментальные теоретические наблюдения и выработанные на их основе правила твердо зарегистрировали употребление 15 «нот» в пределах октавы. Например, Чайковский не только сообщает, как это делали другие, правила орфографии хроматической гаммы, но и утверждает, что следование этим правилам обязательно для музыкального мышления. Здесь я должен это немедленно подчеркнуть в виду важности момента. Соответствующее указание Чайковского («Руководство», стр. 110) сопровождается примером (см. пример № 289), кото-



рый исключает какие бы то ни было сомнения в том, что мыслился 15-звучный комплекс е д и н о в р е м е н н о, а не в виде двух порознь взятых «правописаний».

Я сказал, что процесс появления наслоений был двояким. Действительно, в строго научном понимании процесса мы должны рассматривать систему, гармонически развитую в пределах полных шести кругов, как основную, а наслоения — как звуки, возникающие вновь по отношению к уже имеющимся. В то же время в некоторых случаях, в силу большой распространенности в свое время именно мажорной шкалы, в которой наиболее минорным звуком был *f—2β*, наслоения могли возникать именно в ее пределах и, главным образом, в силу потребности фактуры в скрытых гармониях определенной весомости. Действительно, 12-звучный мажор классиков с его альтерациями *fis cis, gis, dis, b* слишком безмятежен, в нем нет ни одного бетного звука хотя бы средней напряженности.

Поэтому здесь бетные звуки возникают, как наслоения по отношению к односторонне развитому мажору. И в том, и в другом случае процесс приводит к возникновению 15-звучной системы. Как раз вторая линия развития поясняет нам, почему в мажоре «минорное» субдоминантовое трезвучие появляется исторически сравнительно поздно, невзирая на то, что в нем содержится относительно давно появившийся звук 5-го круга.

Говоря об орфографии хроматической гаммы, я отмечал также и то, что комплекс из 15 звуков представляет собою мажорную пентатонику, у которой все 5 звуков подверглись тонкому интонационному расщеплению. Таким образом, мысль в середине XIX века, в сущности говоря, не проникла еще в возможности интонационного расщепления звуков 5-го круга: становление 12-звучного мажора и 12-звучного минора достигнуто расщеплением и в том и в другом случае звуков 4-го круга. Следовательно, надо отметить, что орфография хроматической гаммы соответствует достижению процесса тонкого интонирования до звуков 4-го круга включительно. Однако, процесс не может остановиться на этом. Закон интонационного расщепления должен распространиться далее на звуки 5-го круга, а далее и на звуки 6-го круга. Четыре

столетия понадобилось для того, чтобы та 8-ми звуковая шкала четырех кругов развития, которая отразилась в клавиатуре органов XV века, предстала перед нашим взором полностью расщепленная в интонационном процессе примерно к концу XIX века.

Но мы видим, что 17-звучного комплекса еще нет, а он умозрительно выводится из суммирования расширенных мажора и минора. Искусство же в своих установлениях знает только 15-звучную шкалу, являющуюся результатом тонкого интонационного расщепления мажорной пентатоники, а также, как сказано, и 15-звучную шкалу с тремя минорными наслоениями (результат развития минорной пентатоники).

Семь звуков любой натуральной гаммы, полностью интонационно расщепленные, вводят в систему 17 различных музыкальных звуков. Из всех семизвучных ладов ранее других такое интонационное расщепление распространяется на мажор, ибо этот лад в мировом искусстве ряда столетий является основным. Таково интонационное происхождение 17-звучной системы, которая представит собою, как мы покажем, первую стадию четвертого цикла развития. Интонационное расщепление всех 12 звуков полной современной системы вводит в действие комплекс из 22 различных звуков, причем этот комплекс представит собою вторую стадию четвертого цикла развития. В эмбриональном виде обе стадии существуют в музыкальной практике народов земного шара — первая в практике народов Аравии, Ирана, Азербайджана, вторая — в практике народов Индии. Дальше мы коснемся этого вопроса. В настоящем разделе для нас представляет интерес отражение не только ростков нового в практике мирового искусства, но и предчувствия 4-го цикла развития, поскольку работа музыкального мышления европейских музыкантов прежде приходила к этим неизведанным областям. Оговариваюсь, что я нарочито здесь не касаюсь в принципе абсолютно вздорных попыток проникнуть в область дальнейшего расширения шкалы выразительных средств, предпринимавшихся с позиций теории натурального звукоряда с его полной путаницей в энгармониках, а также попытки механического расширения шкалы путем деления полутона 12-ступенной темперации. Их исчерпывающая критика дана в соответствующих разделах «Основ гармонического языка», к которым отсылаю читателя. Сюда, таким образом, входят работы и попытки русских и советских музыкантов: Э. К. Розенова, А. М. Аврамова, Г. М. Римского-Корсакова и западноевропейских музыкантов Ф. Бузони, А. Хаба и мн. др. Это все — научные неудачи, корни которых ясны читателю. Я говорю о тех попытках, которые, быть может, и были несовершенны, но исходили из ясно ощущаемых потребностей музыкального выражения и в сумме своей могут быть охарактеризованы именно как предчувствие надвигающейся революции. Я не собираюсь делать здесь исторического обзора, однако должен указать на ряд основных фактов, которые замалчивались обычно историками музыки. Еще на заре становления 12-звучной системы отмечаются попытки обосновать 17-звучную систему. Продосцимус де-Бельдомандис (ум. 1425 г.) разрабатывает эту систему. В XV веке строятся 17-звучные органы «portativ», Арнольд Шлик свидетельствует о публичных импровизациях на этих инструментах. Такие музыканты, как Николо Вичентино (Италия, XVI век), Салинас (Испания) работают над проблемами расширения тональной системы. Французский композитор Котле (1570) мечтает о системе с третями тонов (то же, что и 17-звучная система!). Несомненно, это все — того же рода устремления, которые ранее приводят на Востоке к обоснованию аналогичной системы. На некоторое время эти попытки исчезают после 12-звучной темперации, ибо потребности искусства удовлетворяются ею, вследствие приобретаемой абсолютной универсальности средств музыкального выражения. В недрах этой системы начинается появление и умножение ростков нового, которое приводит к расшатыванию 12-звучной системы. По мере их обнаружения то там, то сям отмечаются стремления к расширению тональной системы, имеющие уже совершенно иную принципиальную подоплеку. Противоречия развития в рамках современной системы (о них мы скажем ниже) не могут не вызвать этих попыток. Практически они все производятся не с тех позиций, ибо не вскрыты самые основы становления и развития системы музыкального мышления и тональной системы. Это все, главным образом, либо «четвертитонничество», либо умозрения на основе «натурального звукоряда». Теоретическая мысль также работает в этом направлении, причем следует отметить 17-звучные и 31-звучные (ошибка!)

ряды «нот», предлагаемые, например, у нас последователем Геварта и Римана — Г. А. Катуаром. Все эти попытки не имеют своего продолжения, оно исключено вследствие неверной и неясной самим их авторам основы. Однако, они симптоматичны как предощущение каких-то необходимых и серьезных сдвигов в искусстве. Известно, что ряд композиторов, стоящих на совершенно различных творческих позициях, либо высказывались в пользу расширения системы (Сен-Санс), либо тяготились несовершенством современной системы (Скрябин), причем такие высказывания исходили из ощущаемых практически потребностей развития системы, минуя какие бы то ни было теоретические моменты.

Особенно примечательно то, что все эти ощущения рационально никак не связаны с действительно происходящим процессом интонационного развития в недрах современной системы. Достаточно отметить, что ни один из авторов учебников гармонии не задумался даже над тем, что многие из «альтерированных» гармоний совершенно различны по своей природе. Например, так называемый «аккорд с пониженной квинтой» *des* принадлежит к 6-му кругу основной системы, «аккорд с повышенной квинтой» *dis* рожден наслоением мажорного развития системы. Один из них принадлежит к третьему, другой — к четвертому циклу развития. Однако и для Чайковского и для Римского-Корсакова и для др. авторов эти гармонические средства лежат на одной плоскости их современности, как «альтерированные» гармонии. Одно это обстоятельство показывает, что работа по определению ростков нового в достаточно емком мире современных средств выражения представляет собою совершенно новую задачу. Однако, теперь она не составит большого труда. Рассмотрение проведем в нескольких планах.

Прежде всего для нас важен принципиальный вопрос. Каковы те причины, которые вызвали к жизни ростки 4-го цикла развития? Эти причины заключаются в поисках более выразительных средств, в стремлении к усилению их разнообразия. Это не был процесс поисков новизны ради нее самой, ибо в искусстве это исключается принципиально. Вопрос заключается в **п о т е н ц и а л ь н о й** интенсификации выразительной мощи звуков каждого последующего круга развития по сравнению со звуками предыдущего круга. Подчеркну еще раз, что те числовые измерители, которые приданы нами коэффициентам мажорности и минорности, оказались не только эстетическими категориями, установленными хотя и с неопровержимостью, но «недоказуемо» с точки зрения словесно-понятийных категорий, поскольку они касаются области глубоко музыкальной, невыразимой словами. Они в процессе изучения развития искусства предстали перед нами уже неопровержимо в виде чисто исторических категорий; цифра при коэффициенте в пределах шести кругов развития показывает с абсолютной точностью соответственный круг развития. При этом завоевание каждого круга развития представляет в пределах каждой данной музыкальной культуры, в особенности же в мировом музыкальном процессе, путь одинаковой сложности. Процесс завоевания звуков каждого круга подчас длится тысячелетиями, как это, безусловно, в жизни каждой музыкальной культуры было со звуками 1-го круга развития. Теперь коэффициенты при альфа и бета являются не только эстетическими категориями, но эстетико-историческими и в то же время вполне объективными, абсолютно реальными категориями.

В этой объективности кроется для 12-звучной системы координаций и объяснение чисто эстетической природы напряжений звуков в системе, той их градации, вследствие которой и в музыкальном творящем мышлении и в восприятии относительная напряженность звука, включенного в тональную систему квинтовых координаций, соответствует его исторической молодости.

Изучая циклическое развитие музыки, мы с неоспоримостью установили, что развитие музыкального мышления в своей сущности совершается на основе накопления квинтовых соотношений звуков в процессе интонационного развития их комплекса. Природа музыкального мышления в этом отношении вполне совпадает с природой мышления вообще, которое развивается синхронно развитию, усложнению и обогащению воспринимающей способности человека, его нервной системы, его памяти и способности накапливать все большее и большее количество понятий, слов, образов и способности их выражать. Вот почему всякое усложнение системы квинтовых соотношений всегда было в мировом музыкальном процессе сопряжено с актом добавочного усилия воли, напряжения ума, мышления, ибо каждый новый звук добы-

вается в мучительном процессе совершенствования и развития уже имеющейся и «готовой» системы координаций. Ведь в каждый предшествующий период система эта была совершенно достаточной, в качестве комплекса средств музыкального выражения, для выполнения любой специфической задачи, стоявшей перед музыкальным искусством как формой общественного сознания. Например, звук диатонического полутона, при завершении второго цикла развития, представляет по отношению к пентатонике, как пятая квинтовая координация, — трудность именно комплексного порядка, а не только интонационного (последняя при этом представляется лишь специфическим затруднением процесса интонирования, как такового). То же относится и к ладам, «неполнородным» по нашей терминологии, где некоторые звуки представляют собою продукт стихийного предположения более сложных и предстоящих в ходе органического развития интонационных процессов, при которых эти звуки где-то в будущем обаятельны — появляются именно в системе сплошных квинтовых координаций, хотя в самих неполнородных ладах звуковые отношения и не все сплошь закреплены квинтовыми координациями. Здесь также любой шестизвучный лад, даже избегающий в своих творческих проявлениях реальной интонации полутона, является более сложным, нежели пентатоника, уже в силу того, что его комплекс количественно более высок.

Итак, добавочное напряжение, требуемое для выявления нового звука в уже отстоявшейся системе координаций, для его включения в комплекс вместе со всеми добавочными вносимыми им в комплекс взаимодействиями, — причем напряжение, все время возрастающее по мере появления в системе все новых и новых звуков, — это добавочное напряжение реактивно отражается в восприятии слушателя музыки в качестве большей меры напряженности, которой обладает этот звук, а эта напряженность и соответствует потенциальной выразительности данного звука в системе квинтовых координаций. Заметим при этом, что каждый новый звук, входя в систему, теряет свою «единичность», ибо он входит в большое количество интервальных, гармонических, интонационных взаимодействий со всеми звуками, данными ранее его появления, а также тем самым вызывает новые взаимодействия, у «старых» звуков, вооружая их новыми в качественном смысле взаимодействиями и, следовательно, раздвигая сферу их применения и воздействия. Именно исходя отсюда, мы отыскивали первое понятие о напряженности звука, учитывая универсальные взаимодействия музыкальных звуков в тональной периодической системе (гл. 7). Упомянутая реактивность напряженности акта, вызывающего к жизни новый звук в комплексе координаций, не случайна, но неизбежна в силу той специфики организации музыкального мышления, о которой я уже говорил в другой связи. Поскольку его организация в своей подоплеке совпадает с историческим ходом его развития по линии усложнения («слои» или «пласты» музыкального мышления), постольку действительная градация этих напряжений ясна слушателю даже при восприятии музыки «на плоскости», т.е. вне приведения ее в связь с какими-либо историческими категориями, вне их. В этой «реактивности» напряжений сказывается также то основное свойство специфики музыки, как «чистого» искусства, в силу которого композитор — его подсознание, его интуиция, его мышление — облачая музыкальные образы в специфическую «иероглифическую» форму выражения, вызывает этим внесловесным и, казалось бы, непонятным путем в подсознании слушателя, в его воспринимающем сознании те чувства, образы, мысли, которые композитор сам вкладывает в свое сочинение и которые составляют содержание данного музыкального произведения. И это же, кстати говоря, объясняет нам и безобразность той музыки, которая в основе своей лишена напряженности, лишена отношений, вытекающих из системы квинтовых координаций.

В последующих за 12-звучной системой кругах развития — в организованной и вполне закрепленной в творческом музыкальном сознании системе квинтовых координаций, которую и представляет собою 12-звучная система, самое это закрепление подготавливает закономерное дальнейшее выявление координаций, облегчая этот процесс. Так ведь исторически было и в математическом мышлении: наибольшие трудности связаны с вычлениением единицы из множества и дальнейших простых чисел. Далее развитие достигает такой степени, где дальнейшие действия с числами, невзирая на их абсолютное возрастание, делаются относительно все более

и более легкими. Этим, полагаю, объясняется столь относительно быстрое исторически появление и внедрение трех наслоений в системе, приведшее к 15-звучной системе в XIX веке. Это же обусловит, надо полагать, сравнительную легкость протекания 4-го цикла развития, сравнительно сократит период времени, потребный для его становления и внедрения. .

Должен подчеркнуть, что для концепции напряжений в отношении их выразительной — эстетической природы остается законом та условность этого понятия, которая оговорена мною в отношении феномена тяготений, физическая подоплека которых вскрыта мною в главе 4-й. Подобно тому, как представления о тяготениях проявляются в нашем воспринимающем сознании под влиянием нашей способности к перенесению движения и возникающей вследствие этого способности наделять «силами» отношения простейших расстояний приближения и удаления в музыкальном движении, — подобно этому обстоит вопрос и с динамическими напряжениями звуков. Тяготения в указанном смысле, как я говорил, ощущаются только развитым музыкальным восприятием. Простейшим показателем такого эстетического восприятия является различие слушателем мажорности или минорности лада, музыкального отрывка, его данного в этих понятиях колорита, ибо различие несходственности каких-либо явлений представляет собою, объективно говоря, одну из низших форм познания. Мажорность и минорность является лишь другим специфически музыкальным — эстетическим, но однозначным, выражением для понятия напряжений. Итак, подобно тяготениям, напряженность звуков может также ощущаться только развитым музыкальным восприятием, как отражение действительно существующих расстояний определенного звука в цепи квинтовых координаций от тонального ее центра — иного в каждом данном случае. При этом, как я уже говорил, немusical субъект никаких напряжений (не говоря уж об их относительности) не ощутит. Восприятие этих напряжений является категорией, находящейся в прямо пропорциональной зависимости от музыкальности субъекта, от его музыкального мышления, музыкального восприятия (ср. по этому поводу замечание К. Маркса, приведенное мною на стр. 52).

И вот здесь именно я должен подчеркнуть и другую сторону вопроса, которая является решающей в проблеме музыкального мышления вообще, а, тем самым, — и в проблеме современного музыкального мышления. Абстрагируя процесс от вызывающих его причин общего порядка, мы видим, что он сводится к накоплению интервальных квинтовых координаций, которые являются, таким образом, единственным регулирующим моментом в многосложном процессе интонирования. Единичная «центральная» квинтовая координация является при всех условиях тем эстетическим стержнем, который «омузыкаливает» отдельные звуки и их комплексы, вовлекаемые в музыкальное изложение в сфере действия данного центрального квинтового отношения, которое в современном искусстве играет функциональную роль тоники и доминанты. Развитие музыки в его наиболее отвлеченном, но вполне научном, смысле сводится к усложнению, вызываемому упомянутым историческим накоплением квинтовых координаций и заключающемуся в появлении новых и новых звуковых взаимодействий в пределах, завоеванных музыкальным мышлением. Таким образом, мы вскрываем, что развитие музыки подчиняется воздействию объективных законов, данные о которых являются данными, имеющими силу, значение объективных истин. С этой точки зрения мы рассматриваем в настоящем разделе вопрос о ростках 4-го цикла развития, понимая их, прежде всего, как новые, сверх 6 кругов развития, квинтовые координации.

В предыдущем изложении мы отметили некоторые моменты 4-го цикла развития, что было необходимо сделать в целях сравнительного изучения. Например, мы рассмотрели вопрос о трех ум. септаккордах, появляющихся в системе в связи с наслоениями: *cis-c-g-b*, *gis-h-d-f*, *dis-fis-a-c*. Также нам пришлось коснуться и вопроса о трех увеличенных трезвучиях *c-e-gis*, *f-a-cis*, *g-h-dis*. Также мы упомянули и увеличенный септаккорд *as-c-e-gis*, который даёт основу для интонационного разращения в нонаккорд с дважды увеличенным унисоном. Ув. септаккорд не был обоснован теорией до сих пор, мысль конструировала то его нижнюю, то его верхнюю трехзвучную часть. При этом мышление великих композиторов точно различало эти аккорды, о чем свидетельствует хотя бы вступление к симфонии Листа «Фауст».

Однако, мы до данного раздела оставили вопрос о так называемых «альтерированных» гармониях. Мы уже приводили определение этого рода гармоний Чайковским. Мы говорили, в силу каких причин происходит «альтерирование». Но мы еще не дали окончательных указаний читателю по вопросу о том, какие тенденции в классификации (точнее — в попытках классификации) этих гармоний отразились в трудах теоретиков и педагогов. Главной была одна тенденция: свалить в одну кучу все гармонии, которые отклоняются своим звуковым составом от строго диатонических. Таким образом, в одних и тех же разделах оказались и такие гармонии, которые генерируются в недрах строгой тональной системы, и такие, которые относятся, по существу своему, к наслонениям. Среди этих последних мы обязаны различать те гармонии, которые являются гармониями мажорного 12-звучного происхождения (характеристические признаки — звуки *cis*, *gis*, *dis*), с одной стороны, а с другой — те, которые генерируются в недрах 15-звучной системы романтиков (15-звучная система мажорного развития). Есть еще третий род гармоний, которые происходят из 12-звучного минора, а также 15-звучной системы минорного развития с тремя звуками минорных наслонений *ges*, *ces*, *fes*, впервые обозначенной этим трудом.

Это относится к строго органическим тональным гармониям. Гармонии четвертого рода, которые возникают то тут, то там в современных сочинениях и не укладываются в перечисленные признаки, в свою очередь, бывают двух родов. Если они имеют строго музыкальное происхождение, возникая под воздействием закона интонационного тонкого расщепления музыкальных звуков, то в нынешней стадии развития искусства невозможно появление таких гармоний, которые бы выходили за рамки 22-звучной системы, представляющей собою комплекс, рожденный интонированием всех 12 звуков строгой тональной 12-звучной системы. Гармонии второго рода представляют собою результат небрежного отношения к орфографии или же незнания задиатонической области. Этого рода гармонии нас здесь не интересуют.

Гармонии мажорного происхождения 4-го цикла развития черпают свое основание в 12-звучном мажоре. Чрезвычайно характерно, что из трех ступеней — принципиально новых — *cis*, *gis*, *dis* — в теории особо отмечается только третья из них, а именно 2-я в. ступень *dis*. Это объясняется той особой ролью, которую играет эта ступень как «вводная» к терции мажорного тонического трезвучия. Редко можно встретить в руководствах (но сколько угодно в сочинениях) гармонии с *cis* и *gis*. Таков, например, ум. септаккорд *cis-e-g-b*, предлагаемый в учебнике Л. Рудольфа, таковы два из трех ув. трезвучий, предлагаемых П. Чайковским: *c-e-gis*, *f-a-cis* (*g-h-dis*). Должен обратить особое внимание на трактовку этих трезвучий Чайковским. Хотя он допускает различные разрешения этих трезвучий, но все же рекомендует считать каждое из них соответственно доминантовым трезвучием соответствующей мажорной тональности; таким образом, здесь исчезает понимание различной природы трех звуков наслонений, как 1-й, 5-й и 2-й повышенных ступеней данной тональности, а каждый из этих повышенных звуков трактуется как 2-я в. ступень соответствующей тональности, в которую рекомендуется направить модуляцию. Автор говорит: «Чаще всего увеличенное трезвучие рассматривается как доминанта следующего трезвучия, а потому увеличенное трезвучие на тонике появляется большею частью перед субдоминантой, увеличенное трезвучие на доминанте — перед тоникой; увеличенное же трезвучие на субдоминанте, понятое в этом смысле, производит модуляцию в лад, лежащий секундой ниже» («Руководство», стр. 112). Иными словами говоря, здесь звук *gis* рассматривается как 2-я в. ст. тональности *F-dur*, а звук *cis* — как 2-я в. ступень тональности *B-dur*.

Наибольшее значение в теории, да и в практическом сочинении определенной поры получает септаккорд *g-h-dis-f*, так называемая «интенсивная доминанта», где, действительно, ум. терция *dis-f*, состоящая из обоих тонких гибридов терции тонического трезвучия, создает явно ощутимое тяготение к этому звуку терции. Особо надо отметить и большое трезвучие на 3-й ступени, трактуемое в романтический период не в качестве только доминанты *a-moll*‘я, но и как одна из родственных *C-dur*‘у сфер. Причиной того, что это трезвучие столь ярко проявилось среди большого количества принципиально возможных в орбите действия наслонений, является трафарет построения модуляционного плана романтиков по большим терциям, что, как нам известно, представляет собою вполне органический прием, ибо три больших тер-

ции тонических трезвучий *As*, *C* и *E-dur* дают в сумме основной увеличенный септ-аккорд системы.

Суммируя вопрос о гармониях этого рода, мы должны сказать, что все аккорды с данными тремя повышенными ступенями представляют собою именно ростки нового, расширяющего рамки 12-звучной системы и темперации, целиком относясь к 4-му циклу развития и исторически возникая позже тех гармоний «одинакового» (на фортепиано!) состава, где, вместо повышенных звуков, ранее находились пониженные. Внимательное изучение литературы покажет это любому из читателей, который захотел бы проверить динамику возникновения этих гармонических средств в мировом музыкальном процессе. При этом теория зарегистрировала весьма немногое из того, что вносят эти ростки в фактуру музыкальных произведений, ограничившись, главным образом, теми гармониями, в состав которых входит 2-я в. ступень. Надо отметить для сравнительного изучения, что в мажоре нормальном и новейшем совпадают только те гармонии, которые состоят из звуков, заключенных в цепи квинтовых координаций девяти звуков: от *b* до *fis*, т.-е. 1 ув. трезвучие, 3 ум. трезвучий и ни одного ум. септаккорда; трезвучий и септаккордов, короче говоря, на три меньше каждого вида, чем имеется в нормальном мажоре. Весь раздел септаккордов с ум. терцией (*dis-f*) в 12-звучном мажоре совершенно иной: здесь проявляются тяготения не в унисоны тоники и доминанты, а в унисоны терции и сексты мажорной гаммы.

15-звучная система романтиков содержит три звука наслосений (*cis*, *gis*, *dis*) наряду с их энгармоническими прототипами *es*, *as* и *des*. Поскольку из дизезных наслосений осознается обычно, главным образом, звук *dis*, то в эволюции осознания гармоний мы видим совершенно ясную и детерминированную ходом развития системы картину. А именно совершенно не возникает гармоний, содержащих одновременно *es* и *dis*, ибо в современной системе оба эти звука звучат одинаково. Остается два интервала *dis-as* и *des-dis*, из которых первый содержит меньшее число квинтовых координаций и должен появиться ранее второго. Действительно, учебники XIX и начала XX века сплошь дают только первый из этих интервалов. Например, альтерированные гармонии в учебнике Н. Соловьева, имеющие «случайные знаки» обоих видов, т. е. дизезы и бемоли, все сплошь содержат интервал *dis-as*, этот интервал приведен также и в «Учении об аккордах» М. Ипполитова-Иванова, как допустимый в тональной гармонии, этот же интервал содержится в так называемой «гармонической» «двойной системе» Яворского (эти простейшие тонкие гибриды звуков *e* и *g*, по Яворскому, разрешаются в малую терцию якобы под воздействием тритона, приплюсованного к каждому из «альтерированных» звуков). Чайковский настолько не склонен допустить более сложного интервала дважды увеличенной прима, что допускает отклонения от правил орфографии хроматической гаммы, если в двух голосах должны встретиться звуки *des* и *dis*; к интервалу *dis-as* он относится вполне терпимо. В музыке возникает аккорд Дебюсси, содержащий уже оба крайние звука системы *des-dis*, теоретики двадцатых годов XX века приходят к осознанию допустимости этого интервала, причем, например, Г. Катуар называет его «последним достоянием» в области гармонии. Все явления в музыкальном языке и мышлении имеют свою историю, ныне стало возможным превратить историю всех этих явлений в науку и изучать их систематически.

Как мы уже говорили, минорное развитие системы дает три звука, не существующих в строгой системе, это — *ges*, *ces*, *fes*. Они все проходит незамеченными теорией, если не считать того факта, что в миноре Яворский, например, настолько категорически оспаривал 4-й от тоники «полутон» именно в его бемольном энгармоническом значении (например, в *a-moll*'е, по Яворскому, должен быть именно *des*, а не *cis*), что совершенно отрицал основной звук 3-й повышенной ступени в миноре, т.-е. так называемую пикардийскую терцию классической музыки. Исторически Яворский был в одном отношении прав: к его времени в практике искусства уже созрело это наслоение. Но, в точном смысле слова, Яворский был антиисторичен, ибо принял наслоение за основу процесса. Эти наслоения разделяют судьбу мажорных в том смысле, что музыканты обращают свое внимание, главным образом, на третий из гибридов, т.-е. на 4-ю пониженную ступень, являющуюся гибридом звука терции минорного трезвучия. Она проникает в музыку в трезвучии на 2-й н. ступени с пониженной терцией. Ниже мы покажем

еже на примере 2-й части ф.-п. концерта А. Хачатуряна. Кроме того, покажем 15-звучную систему с минорными наслоениями в «Весне Священной» Стравинского.

Наконец, совершенно несдерживаемый простор для возникновения ростков нового представляют интонационные процессы тонкого расщепления, обращаемые ко всему мелодико-гармоническому миру явлений современной музыки. В принципе возможно тонкое расщепление любого музыкального звука, тут действует ничем не сдерживаемое, кроме основных закономерностей музыкального развития, музыкальное мышление<sup>1</sup>. Основные закономерности удерживают мышление в рамках появления отдельных сторон 22-звучной системы, этот процесс базируется и на том, что «обыгрывание» первичных тональных элементов как бы уводит в сторону и заставляет забывать о тональной организации всей шкалы квинтовых координаций. Соответствующие замечания будут мною сделаны в следующем разделе.

Мы обсуждали вопрос о ростках нового в гармоническом плане. Однако, мы нарочито нарушили строй изложения. Первичным моментом в этой проблеме является вопрос о мелодически-интонационных появлениях элементов 4-го цикла развития. В начале раздела мы об этом говорили, но потом отклонились в сторону гармонии, ибо именно эта сторона до сих пор только и отмечалась музыкальной наукой, и потому, что феномен «альтерации» привел к возникновению ряда элементов 4-го цикла именно в гармоническом плане. Скажем теперь несколько слов об интонациях.

Простейшие интонации рассмотрим в пределах 15-звучной системы мажорного развития. 1) Звук *cis* создает, прежде всего, принципиально новую интонацию м. секунды по отношению к звуку *d*, что приводит в более крупном плане к появлению *D-dur*, а, следовательно, и к развитию доминантовой сферы у доминантовых побочных партий в сонатной форме. Все более простые по количеству квинтовых координаций интонации содействуют также отклонениям в простейший *D-dur*. «Тритон» *g-cis* имеет совершенно обратный смысл «триту»<sup>2</sup>, появление которого сопряжено с появлением самой мрачной интонации *des-c*. Хроматический полутон *c-cis* апеллирует к возникновению малой терции *h-d* и при строго 12-звучном уровне мышления вызывает модуляцию в *G-dur*. При расширении в мышлении запаса квинтовых координаций модуляция становится не обязательной. Ум. кварта *cis-f* по новому утверждает опорность секунды *d-e*. В строгой системе ув. секунда *b-cis* апеллировала к возникновению, прежде всего, *d-moll* 'я. Здесь интерес этой интонации сосредоточивается на том, что в данной ув. секунде пропущенной является 1-я я ч е й к а системы, почему ход к ней содержит момент неизведанной в прежнем стиле неожиданности. Также принципиально нова ум. терция *cis-es*, апеллирующая к замыканию на звуке 2-й ступени, что не является такой абсолютной каденцией, как в строгой системе, где появление ум. терции апеллировало к появлению одного из звуков первого круга — тоники либо доминанты. В интонационное существо новой ув. терции *as-cis* мышление никак не проникло, тут всегда уже возникала при надобности такого хода — чистая кварта *gis-cis*, причем — в порядке «выправления орфографической несообразности». Абсолютно новым принципиально должен был бы явиться ход на коммуну *cis-des*, т.-е. в нашей системе — энгармоническая замена, однако, эта возможность по причине непонимания энгармонизма не была использована в немодулирующей системе, и этот ход до конца остался в качестве одного из показателей «энгармонической модуляции».

Столь же принципиально новыми являются интонации с участием звуков *gis* и *dis*. За недостатком места мы не можем их рассматривать подробно, отметим лишь несколько моментов, представляющих особый интерес. Особое значение, поскольку звук *gis* является гибридом звука *a*, должна получить тонкая интонация *gis-a*, которая ранее апеллировала к модуляции в *a-moll*, а также интонация из обоих гибридов звука *a*, т.-е. интонационный ход *gis-b*. Пример такой интонации мы приведем при рассмотрении фрагмента «Здравицы» Прокофьева. Вся сумма интонаций с участием звука *dis* получает особое значение в связи с большой проявленностью в современном мышлении 2-й повышенной ступени. Особенно же следует подчеркнуть

<sup>1</sup> Примеры такого интонирования дает 3-й квартет Н. Чемберджи (вариация I). К сожалению, я ознакомился с этим интересным произведением лишь в 1945 г. и лишен возможности привести пример.

такие интонации, как ув. секунда по отношению к тонике, которая, например, положена Прокофьевым в основание своеобразного «органного» баса в 3-й части 7-й ф.-п. сонаты. Также интересна генетическая интонация *dis-e*, сопровождающая наиболее старые выявления этого нового тогда гибрида, а также интонация из обоих гибридов звука *e* (поскольку в настоящее время понятия, как я говорил, сместились и более основной считается интонация *f-e*, а не обратная), т.-е. ход *dis-f*. Возникает также два новых энгармонизма *gis-as* и *dis-es*, затем два совершенно новых неизведанных ранее интервала дважды ум. квинты, которые можно встретить (особенно, как я указывал, *dis-as*) лишь в гармоническом плане, ибо мелодически ход еще более труден, чем ход на ув. терцию. Наконец, здание системы венчает возможность интонации дв. ув. примы *des-dis*, которая встречается только в гармоническом плане.

Все эти ростки 4-го цикла развития, отвечая потребностям обогащения средств музыкального выражения, в действительности привели к появлению в музыкальном языке новых, неизведанных в третьем цикле развития интонаций и гармоний, расширяя выразительные возможности музыки, выявляя острый динамизм в изложении, повышая красочность и силу воздействия музыки. Комплекс третьего цикла развития оказался недостаточным перед лицом требований, предъявленных музыкальному искусству великим переломом, произошедшим в искусстве на заре XIX века и вызвавшим к жизни реализм и романтизм. Внимательное исследование выявляет (на основе познанных законов развития музыкального мышления, опирающегося в основном на закономерности развития тональной системы, как комплекса квинтовых координаций), что существо сдвигов, произошедших синхронно в музыкальном языке, сводится к появлению элементов 4-го цикла развития. Это развитие шло в XIX веке поистине гигантскими шагами, что ясно из того факта, что каждый новый шаг в развитии системы по кругам добывался столетиями, если не говорить о первых шагах, потребовавших тысячелетий. Становление же 15-звучной системы с ее тремя новыми шагами, еще к середине XIX века, затем развитие свободного интонирования в пределах, сдерживаемых закономерностями 22-звучной системы (поскольку возможно интонационное расщепление любого из звуков 12-звучной системы) представляют собою необычайный феномен в истории музыкального искусства. Однако, мы с несомненностью отмечаем, что это развитие как бы приостановлено. Достижения романтиков не поняты, вернее забыты: действительно, великие музыканты суммировали их и преподавали — пусть в виде догмы «правописания хроматической гаммы». Многие педагоги свели их к «догме», выполнение которой «необязательно». Удобство орфографического начертания сплошь и рядом является единственной философией «постижения» музыкальных закономерностей, причем на наших глазах безнаказанно педагогика подчас делает шаг назад к уровню XVIII века, сводя дело постижения законов музыкального выражения к комплексу «диатонических» — семи-звучных — координаций, по существу элиминируя всю область хроматики и завершая изучение тритоном, который объявляется абсолютным диссонансом (объективно при этом з а к р ы в а ю щ и м всю область хроматики). Педагогические труды, основывающиеся на этом педантическом уровне, который принят в немецкой музыкальной науке и педагогике, провозгласившей примат семизвучного мажора, эти труды до 1941 г. часто возводились в образец. До сих пор в периодической печати не появилось ни слова к р и т и к и по отношению к этим работам и отразившимся в них тенденциям. Эти труды пытаются оказывать воздействие на формирование музыкального мышления молодых композиторов, с одной стороны, а, с другой, сами являются порождением композиторской практики последнего периода. При этом симптоматично, что они, в большинстве своем, претендуют на то, чтобы представлять в какой-то мере современное музыкальное мышление, удовлетворять его запросам и соответствовать его уровню. Разберемся в том, какая же «современность» подразумевается при этом, какие тенденции в развитии современного музыкального мышления отражают все эти труды, в чем заключаются корни этой несомненной деградации и каковы синхронные им тенденции в развитии музыкального мышления в практике искусства.

#### Противоречия в развитии современного музыкального мышления.

Из всего огромного количества первичных интервальных координаций отобранным оказалось квартовое единство тонов, кладущееся в основу цепи координаций

мышления и создающее при накоплении этих координаций перерывы постепенности в виде различных стадий развития системы средств музыкального выражения. Как я подчеркивал, данные о развитии системы в любых ее стадиях, заключающиеся в закономерностях, приводящих к накоплению этих координаций и, в свою очередь, вытекающих из них, приобретают значение объективных истин. Основное противоречие современного развития музыкального мышления заключается в следующем. Наша 12-ступенная темперация, представляющая универсальное овеществление созревшей в свое время 12-звучной системы, не отражает реально более протяженного комплекса квинтовых координаций, причем всякий новый элемент, появляющийся в мышлении сверх 12-ти, существует в творческом воображении художника лишь умозрительно, для его же выявления в реальном звучании применяется один из звуков основной системы координаций. Ростки нового, появляющиеся в фактуре музыкальных произведений в силу гениальных прозрений выдающихся композиторов-мыслителей, обычно либо бывают непоняты современниками и последующими поколениями, либо слепо регистрируются в чисто орфографическом плане и, в лучшем случае, делаются объектом механического подражания, которому отсталыми в своей массе педагогами обычно не придается принципиального значения. Достаточно сказать, например, о том, что математически точное и еще достаточно робкое применение Листом комплекса закономерностей 15-звучной системы *C* было рекламируемо западными формалистами и их отечественными последователями в качестве... «атонального фрагмента».

Таким образом, в недрах современной темперации чудесные ростки нового начинают задыхаться. Справедливость требует отметить, что ряд талантливых композиторов современности преодолевает эти границы, и из-под их пера выходят произведения, свидетельствующие, что процесс развития не остановился. Однако, проверка фактуры этих произведений показывает, что сплошь и рядом налицо и у этих композиторов отсутствие представления о музыкальной сущности вызываемых ими к жизни мелодических и гармонических моментов изложения, что они находятся под сильным и всепоглощающим влиянием «фортепианного» мышления, ибо фортепиано с его клавиатурой и возможностями импровизации является подчас удобным и главным эстетическим мерилom. Милые небрежности орфографии превращаются в тормоз развития даже очень талантливой фактуры, иными словами говоря, нежные ростки нового задыхаются в мутных волнах идущих им навстречу тенденций «развития», подготовленных ложными воззрениями, распространенными в предыдущий период развития искусства, непониманием основных закономерностей музыкального искусства даже 3-го цикла развития и узостью 12-ступенной темперации для музыкального мышления, раздвинувшего свои границы.

Музыкальный материал, вызываемый к жизни системой квинтовых координаций, по самой своей природе таков, что тональная организация его неизбежна. В нем организуется такая же «иерархия» элементов по их функциональному значению, какая неизбежна в любом процессе, любой вещи, любом организме в мире конкретных явлений. Вот почему при любом разращении системы квинтовых координаций не нарушится значение тоники и доминанты, а также всех остальных элементов системы вторичных кругов развития. Речь идет здесь о дополнительных слоях сверхвыразительных элементов, впрочем таких же простых в своей относительности к современной системе средств музыкального выражения, какими являются, например, диатонический полутон и тритон по отношению к пентатонике. Система познания и овладения всеми возможными на нынешней стадии развития искусства элементами заключается, грубо говоря, в овладении диатоникой (эта задача решена музыкальной наукой и искусством по отношению к одному из видов диатоники — мажорной, впрочем без верного и точного объяснения и понимания ее возникновения), — это прежде всего. Затем следует овладение пятью элементами задиатоническими, известными под названием хроматизмов. Эта задача никак не была решена впредь до обоснования нами 12-звучной системы. Это уже — пояс средств повышенной потенциальной выразительности. Звуковые средства партитуры, скажем, Люлли с ее строгим диатонизмом ни при каких способах метроритмического ожигления не способны сравниться по выразительности с хроматическим языком партитуры Вагнера (даже изложенной средствами струнного оркестра). Однако, законом остается для хроматического пояса музыкальной шкалы следу-

ющее положение: свою выразительность он может сохранять в музыкальном изложении только при условии соблюдения той «иерархии» в логике мышления, которая присуща его природе. Далее следует пояс пяти ультрахроматизмов, которые пока спорадически умозрительно проявились в сочинениях особо одаренных композиторов. Это — уже 4-й цикл развития, его первая стадия. Наконец, далее идет пояс из пяти сверхвыразительных дубльультрахроматизмов — включение его в орбиту действительных средств музыкального искусства будет означать переход его ко второй стадии 4-го цикла развития. Все эти стадии в той или иной мере своего развития существуют на земном шаре, как результат развития творческой практики. Европейское искусство неудержимо идет по этому пути развития, и все эти стадии в его движении неотвратимы и неизбежны. Должен отметить, что 17-звучная стадия, правда, достаточно эмбриональная, существует, как факт, которого нельзя отвести, в практике народов Азербайджана, Аравии, Ирана. 22-звучная стадия в столь же эмбриональном виде существует в практике народов Индии.

Я не собираюсь ни призывать развивать искусство этих народов по пути их эмбриональных достижений, ни призывать европейское искусство следовать по пути искусства этих народов только потому, что оно существует. Я не говорю и не думаю о каких-либо «экспериментах». Европейское искусство идет своим путем, ближайшее будущее средств музыкального выражения вполне ясно. Здесь важны несколько иные моменты. Прежде всего, важно то, что концепция циклического развития объясняет в с е в искусстве этих народов, дает им письменность и возможность сберечь те достижения бесписьменного искусства, которые еще могут быть зафиксированы<sup>1</sup>. Надо помнить о возможности потерь этих достижений и их безусловную ценность. Для европейского же искусства, перед новым его шагом, важно собрать п о д л и н н ы е продукты человеческого народного гения, имеющие значение драгоценностей уникального порядка. В развитии наших знаний и для ликвидации односторонности современного, в том числе особенно германского, музыкознания, важна устанавливаемая нами преемственность стадияльного развития тональной системы на всем земном шаре независимо от национальной и расовой принадлежности творцов музыкальных систем; важно мировое действие законов развития музыкального мышления и тех данных о его развитии, которые приобретают с нынешнего времени силу объективности. Нам пока трудно судить о том, насколько современные поколения музыкантов в этих странах владеют достижениями своих предков. Если судить по Азербайджану, то мало было сделано для того, чтобы эти достижения были сохранены. В том случае, если сохранились такие музыканты, то письменность будет для них великим благом, ибо 2-я стадия развития в 4-м цикле с пользой ассимилирует эти достижения.

Противоречия развития в пределах 12-ступенной темперации и заключаются в борьбе музыкального мышления, приходящего к 4-му циклу развития, с ее несовершенствами, с одной стороны, а, с другой стороны, в абсолютизировании 12-ступенной темперации, как таковой, и в силу этого потере достижений даже второй ступени третьего цикла и к переходу на пройденные позиции диатонизма в различных его, но загрязненных разложением хроматики, вариантах. Существо первой — прогрессивной — линии развития нам уже ясно. Разберемся немного пристальнее во второй линии — линии регресса.

Теоретически она была подготовлена, прежде всего, теориями натурального звукоряда, оказавшимися не в состоянии уразуметь природу хотя бы единичного хроматического полутона и, таким образом, зачеркнувшими весь первый хроматический пояс. Ошибки теории оказались питательной средой для того, чтобы появились «теории», предложившие признать полутон нашей темперации в качестве «синтеза» между «пифагорейской» (действительной!) величиной диатонического полутона и той, большей хроматического, которая мерещилась теоретикам «натуралистам». Отождествление хроматического и диатонического полутона, — а, следовательно, ликвидация возможности приблизиться к пониманию динамизма музыки, — явилось основой атонального разложения музыкального мышления. Камнем преткновения, таким образом, явился энгармонизм. Характеристической данной разложения музыкального мышления является отождествление энгармонических значений звуков,

<sup>1</sup> См. «Основы гармонического языка», стр. 760 и сл., 847 и сл.

и, наоборот, характеристическим признаком прогрессивных тенденций мышления является различие энгармонических их значений. Дальнейшее развитие системы происходит путем реального раскрытия различных значений энгармонических звуков. Предтечей атонализма и формализма в нашей музыкальной науке явился Яворский с его беспринципной заменой различных по существу энгармонических (в нашей темперации) звуков.

Что же может далее явиться уделом такой «музыки», в которой исчезает различие между диатоническим и хроматическим полутоном?

Все «скопище полутонов» представляется при этом во всех случаях лишенным какого-либо естественного функционального центра, не говоря уж о какой-либо иерархии их. Поскольку исчезает тональный центр и отношения, вытекающие из системы квинтовых координаций, постольку исчезает динамизм, а тем самым музыкальный звук. Система звучащего материала превращается в набор акустических звуковысотных раздражителей, не могущих быть использованными в высоких целях музыкальной эстетики и искусства, как формы идеологии. «Аэмоциональность», и только она одна, может являться философией такого, с позволения сказать, искусства. Однако, ведь должно что-то остаться? Остается кинематизм, как таковой, но абсолютно выхолощенный, и простейшие линейные коэффициенты. Ухо, знающее хотя бы простейшие музыкальные произведения, способно улавливать последования таких выхолощенных звуков и наделять их только простейшими линейными коэффициентами. Тем самым, в распоряжении восприятия остается тот набор линейных коэффициентов, комплекс которых рожден простейшей диатоникой. Таким образом, именно диатоника, но уже не в ее стройном виде, а в виде хаоса диатонических элементов, является уровнем, потолком и философией такого «современного» музыкального мышления. Остается еще возможность глазной оценки нот такой музыки с точки зрения кривизны линий на нотоносце, а также разного рода метроритмические дробления в недрах подобной ахиней. Теоретики, стоящие на позициях формализма (я бы дал этому направлению название технологическое «некрофонизма», либо социальное — «фономаразма»), даже если они не отваживаются открыто признаться в этих «убеждениях», все же ярко и ясно распознаются по тому признаку, что они занимаются «анализом музыкальных произведений» лишь с точки зрения метроритма и линейности. При этом «метроритм» сводится к изучению хвостиков нот и членению их на группы, главным образом по совершенно обывательским признакам сходства, различия, периодичности возникновения и временной протяженности, а изучение линейности сводится к «изучению» кривых линий, образованных головками нот, если их скопировать под копирную бумагу и срисовать. Эта музыкальная наука для глухих невольно вызывает в памяти образ Свифтовского слепого художника. Конец таков, как начало. Совер, основатель науки музыкальной акустики, был глух от рождения и не представлял себе звука в его реальном звучании.

Для теоретика-формалиста безразлично звуконаполнение «линии»: если хотя бы приблизительно сохранен «рисунок» (в вышеприведенном значении) того или иного фрагмента и если сохранены метроритмические условия, то «безразлично», какие звуки будут участвовать в такой «музыке»: критерии и способ анализа, а также результат оценки не будут изменены. Достаточно упомянуть здесь о таком факте: 26 декабря 1940 г. я публично на научном собрании в Москве пытался доказать теоретику Л. Мазелю, что подлинное звучание начала 5-й симфонии Бетховена не адекватно и не идентично по музыке следующему отрывку (пример 290). Теоретик заявил, что попытка исказить тему 5-й симфонии неудачна, ибо сохранены линия и метроритм.

Следует задать вопрос: если признаком разложения музыкального мышления в современном музыкальном искусстве является потеря различий между энгармоническими значениями «одного и того же» звука, то какими условиями это подготавливается главным образом, при каком стадийном развитии музыкального мышления возникает представление о принципиальной взаимозаменяемости звука и его «альтерации»? Ответ ясен: последнее обстоятельство вызывается семизвучным уровнем мышления. Первое же происходит также из-за непонимания природы хроматизма, уравнивания значений диатонического и хроматического полутонов; это также связано с тем, что музыкальное мышление «семизвучника» прочно сидит в



границах диатонизма, и хроматический полутон для него не существует и не может существовать.

Попутно с тенденциями формализма в теории, т.-е., по существу говоря, антинаучного направления, в нашей и зап.-европейской педагогической практике была поднята мутная волна дрессировки учащихся теоретических и композиторских факультетов в диатонизме. Стоит только посмотреть пронизанные римановым звуко-воззрением учебники, чтобы увидеть, что центральную позицию всего этого «дела» занимает учение об эллипсисе и об «ожидаемых» созвучиях. Критике его я отвел большое место в «Основах гармонического языка». Здесь я не занимаюсь ни критикой, ни полемикой, но лишь привожу факты, которые проясняют положение и существо вопроса. Должен отметить, что это «учение» в его отечественной интерпретации всем острием направлено на разложение мышления в пределах хотя бы 12-звучной системы. Ученик (а впоследствии теоретик и композитор) приучается с силой условного рефлекса усматривать в каждом «повышенном» звуке вводный тон, а в пониженном звуке (обычно верхний звук ум. квинты) 4-ю ступень новой тональности. Таким образом, любая система разлагается на соответствующее число отдельных диатоник. Здесь совершалось систематическое искоренение современного музыкального мышления, хладнокровная и методическая его архаизация и унификация под стандартный образец мажора, принятого в немецкой теории в качестве альфы и омеги ладового мышления. И все эти манипуляции и вивисекции (т.-е. фактическое выхолащивание музыкального мышления композиторского молодняка) производились по прописям немецкой музыкальной науки путем заведомого перенесения продуктов мышления именно немецкого теоретика Римана в нашу педагогику: т.-е. перенесения и методов и существа дела. Так обстояло дело в 30-е годы — до 1941 г. включительно.

При этом работы русских мыслителей глоссовались в силу того, что они принадлежали к традиционной школе, которая якобы не была научной. Мною доказано то положение, что все труды этой школы, в особенности же работы Чайковского и Римского-Корсакова, не содержат ни одного положения, которое не было научным в своей подлинности. Дело заключалось только в недостаточной зрелости науки и в необходимости развивать ее достижения. Однако, в порядке априорности, все эти достижения чернились и зачеркивались. Причем это отнюдь не проходило «незамеченным», но прорабатывалось в порядке диссертационном, на коллоквиумах и, таким образом, освящалось соответствующими научными советами. В премированном издании работы Б. Тюлина читаем в установочном разделе: «В... догматизме повинна не только так называемая традиционная школа, прочно укоренившаяся в западно-европейских консерваториях с начала XIX века и перекочевавшая в русские консерватории, но и школа Римана, несмотря на все ее подлинно научные достижения. Что же касается «традиционной школы» (к которой относится и учебник П. А.

Римского-Корсакова), то в ней этот разрыв еще и усугубляется... отсутствием ссылок на какие-либо теоретические положения, которые можно было бы принять или отвергнуть. По существу, традиционная школа лишена научного основания — она п с е в д о н а у ч н а». Легко понять, что здесь противопоставлены немецкое и русское музыковедение:

Школа Римана:

Римский Корсаков и др.

Догматизм + подлинные научные достижения

Догматизм + псевдонаучность  
(подчеркнуто в подлиннике)

По выводе за скобки общего тем и другим догматизма остается лишь противопоставление подлинной научности немецкого музыковедения и псевдонаучности русского (в скобках же говоря, попытка очернить русское музыковедение, как якобы отраженный свет западной мысли явно неудачна: Ленин указывает, что тяга шестидесятников к западно-европейскому просвещению была прогрессивна, в работах Чайковского — 1868 г. — и в несколько более поздней работе Лядова — Римского-Корсакова мы имеем гениальные самобытные образцы разработки положений общемировой науки о гармонии). В некоторых работах учебник Чайковского явно недооценивался в ущерб выхвалению Римана, причем оценки добывались путем неверного цитирования и низведения учебника Чайковского чуть ли не до степени дворянски-дилетантского опуса. Я не буду заострять здесь полемических моментов, ставить вопросы общего порядка. Многие детально рассмотрено в «Основах», критика настолько беспристрастна и верна, что на нее 5 лет нет и не может даже быть вразумительных ответов, отвергающих хотя бы одно положение. Для меня важны здесь факты, которые показывают победное шествие воинствующего диатонизма, разложения музыкального мышления при помощи тупейшего прусского стандарта.

И вот именно носители подобных воззрений пытаются выдавать свой уровень за тот именно, на котором находится современное музыкальное мышление. Не случайно Тюлин, например, касается вопросов политональности, красочности письма, которая-де представляет принципиально новое явление, не укладывающееся в рамки ладовых критериев. Все это — явления одного порядка.

Ни одна из теорий, основывающихся на натуральном звукоряде, не пришла к объяснению хотя бы мажора. Таким образом, даже мажорная гамма не представляет собою продукта д о с т о в е р н о г о з н а н и я. Вот почему одно из «направлений современного мышления» — политонализм — базируется, по прокламациям его носителей, на в е р е в мажорную диатонику и мажорное трезвучие. Политонализм — одно из порождений супердиатонизма. Абсолютное отрицание тональной иерархии в системе музыкального мышления, т.-е. так называемая атональность (атонализм) — имеет ли она какие-либо другие корни, кроме того же диатонизма? Казалось бы, что здесь нечто иное: не просто семь звуков, а целых двенадцать паритетных полутонов.

Однако, общность подоплеки выявляется немедленно хотя бы из того, что при атоналистском «синтезе» значений полутонов достоверными категориями остаются только те клавиши, при помощи которых извлекается *C-dur*'ная гамма. Промежуточные клавиши весьма неопределенны. Я уже говорил, что в такой музыке ухо способно выделить и оценить только те простейшие линейные коэффициенты, которые в сумме присущи д и а т о н и к е. О б л о м к и д и а т о н и к и в с у м б у р е г р я з и! Попытки построить здание из груды обломков материала, при абсолютном незнании его природы. Вот что представляет собою музыкальное мышление атоналистов и его объективные средства. Кроме диатоники, в п р и н ц и п е здесь также ничего не дано.

Итак, уделом такой «музыки» остается, прежде всего, исчезновение музыкального звука, как такового. Скопище акустически полноценных элементов представляет собою мертвенную аморфную массу звуковых раздражителей внемузыкального порядка, где иногда на слух проявляются в виде линейных коэффициентов фрагментарные включения квазимузыкальных звуков, представляющих собою обломки крушения диатонической шкалы. Обломки примитива в сумбуре — в атональности и сочетание двух примитивов, вместе создающих сумбур и взаимно омерзляющих друг друга — в политональности. Исчезновение всей подлинно хроматической интервальной динамической шкалы сопровождается смертью первичного интонирования гибридов высшего порядка, т.-е. отбрасывается и становится недостижимым

тот процесс, который начался в XV веке и к которому, как я говорил, сводится весь музыкальный прогресс последних трех с лишним столетий: процесс интонационного расщепления тоники и доминанты и процесс созревания этих интонаций, далее перекидывающийся на расщепление звуков более высокого порядка. Таким образом, надо говорить не об алогичности, а о мертвенности интонационной сферы таких сочинений. Вследствие сведения обломков динамизма к простейшей шкале динамизма интервалов диатоники, такая музыка производит неизменно на музыкантов впечатление «белой», «бесцветной», она, по природе своей, аэмоциональна (если предъявлять к музыке требования раскрывать внутренний мир человека) и бессмысленна (если предъявлять к музыкальному искусству требования раскрывать обстановку, окружающую человека). Возможность наполнить каким-либо содержанием такую звуковысотную бедственную неразбериху, основные элементы которой мертвы и бессмысленны, равно как и любые группы элементов, — такая возможность исключена. Мне могут сказать: позвольте, есть же форма в такой музыке, — следовательно, должно быть и содержание. Отвечу: формы нет, а есть только подобие ее оболочки, скорлупы, притом только глазного порядка. Дело «композитора» оканчивается написанием нот, а далее в действие входит правило, что музыканты, которым прикажут, все могут сыграть. При писании таких нот соблюдается декорум: рассчитывается время на заполнение отдельных членений «ткани», а также просматривается кривизна линий, причем наиболее взыскательные авторы стремятся к «логичности» смены «рисунка» линии, проще же и точнее говоря, — той кривой линии (и ее отрезков), на которой располагаются головки нот. На том дело и могло бы окончиться. Однако, эти «направления» имеют свою опору в лице упомянутых «теоретиков», имеющих своей узкой профессией анализ форм на основе линейности и метроритма. Круг замыкается, и действующая в нем круговая порука дорого обходится музыкальной культуре и ее прогрессу, ее молодым кадрам и общему уровню развития подлинно музыкального творчества и музыкознания.

Таким образом, интервалы и интонации высшего порядка в такой музыке могут встречаться только в порядке орфографической описки, или, что еще хуже, в порядке уснащения бездарной пачкотни «страховидными» альтерациями; для «патирования «специалистов» и др. лиц, волею обстоятельств соприкасающихся с музыкальным искусством. Напрасные потуги: лишь изредка будет выделен ухом при исполнении простейший линейный коэффициент, орфография не спасет бессмыслицы.

Диагностическими признаками для распознавания теоретических установок, укрепляющих разложение музыкального мышления в педагогике, являются следующие: принципиальное (беспринципное!) приравнивание энгармонических значений звуков друг другу при обязательном представлении о шкале темперации как о «синтезе» значений диатонических полутонов по теориям натурального и квинтового звукоряда; представление о тритоне, как об абсолютном диссонансе, иногда при сведении этого интервала к «шестиполутоновому» отношению; представление об «альтерированных гармониях», как о безликом видоизменении диатонических гармонических прототипов; выхолащивание ладового подхода к оценке явлений музыкального языка и замене его «линеаризмом» вплоть до развития этого понятия в сторону внедрения дальнейших категорий геометрического порядка (точки, плоскости, объемы, и т.п.). Категории метроритма обходятся вследствие непонятности и остаются в удел «высшей музыкальной науке» именно в указанном мною разрезе.

Критерии художественного исчезают, и «музыкальная композиция» иногда делается прибежищем малодаровитых, немusических людей, подчас приходящих к этим «занятиям» от простого пианизма, поскольку изучается «искусство» нотописания. Некоторая доля «технизма» — и композитор готов. Наготове также теоретики, готовые с серьезными минами провизоров заниматься микроанализами испачканной для мусора истории нотной бумаги.

«Линеаризм» порождает целую «науку» об уступах, извивах, ниспадениях, восхождениях, волнах ниспадающих, восходящих, повторяющихся, заносах и т.п. «категориях», являющихся по сути дела немудреным описанием кривизны «наблюдаемых» линий, причем для этого занятия достаточно круга понятий и лексикона полуграмотного человека (а также и определенной дозы самоуверенности — выражаясь мягко). Занятия «метроритмом» требуют знания арифметики в пределах

первых двух правил и несколько пробудившейся мыслительной способности в пределах различения сходных и несходных явлений («суммирование», «сходства», «различия», «симметрия», «периодичность» и т. п. невысокого полета понятия, уныло заполняющие некоторые теоретические «опусы»). Все это в особенности слывет за музыкальную науку, если при этом «опус» сдабривается словечками «напевность», «выразительность», «скрытый», «мнимый» (для показания прозорливости теоретика, который «улавливает» «нечто» под кажущейся поверхностью явлений), «нагнетание энергии», «эмоциональный тонус», и т. п. набившие оскомину словесные выверты.

Для того, чтобы картина упадка музыкального и теоретического мышления в сфере действия отрицательных сторон развития была полной, необходимо сказать несколько слов о тех способах приспособленчества и вползания в музыкальное искусство, которые применяются носителями ядовитого разложения. Это, прежде всего, так называемые «композиционные приемы», которыми прикрываются деятели подобных направлений.

Здесь я не буду придавать серьезного значения этой мимикрии или говорить о ней с серьезным видом. За чистую монету это принять нельзя. Тенденции «новаторства» при выявленной сущности «направлений» можно определить, даже и не обращаясь к их «платформам» и «творческим программам». Они всегда и при всех условиях могут только свестись ко всякого рода «изыскам», апатирующим своей «новизной» и «дерзостью» с претензиями на «необычность», «оригинальность», «революционность» и даже... «прогрессивное развитие старых приемов». Но всегда из всякого такого приема торчат белые швы для оправдания творческого бессилия, бессилия музыкального мышления. При этом всякое из таких направлений, всякая «платформа», всякий «изыск» претендует словесно на то, что он выражает именно потребности современного музыкального мышления, отражает его уровень и является характеристичным для него.

Что остается в хаосе звучаний, в хаосе квазиформ квазимузыки, съехавшей «со всех катушек»? Весьма спасительным приемом будет изобретение опознавательного сооружения в виде какой-либо «фигуры», которая будет настойчиво появляться в кипении звуковысотной галиматии. Мелос исчезает вместе с воцарением аморфного полутона, поэтому данная фигура излагается также в «мелодическом» плане, причем это может сопровождаться и объяснениями приема вроде того, мол, что это представляет собою нечто подобное «главной функции» изложения, а поскольку «таковые» некогда усложнились в своем звуковом составе, то их стало удобнее излагать в мелодическом плане («по горизонтали», скажет такой «музыкант»). «Прогрессивные» нормы будут конструироваться путем изобретения «контрапункта гармоний» (ибо обычный контрапункт лежит вне пределов умения и понимания), «красочных» гармоний, которые будто бы появляются в целях «колористических» и недоступны «поэтому» анализу и пониманию с ладовых точек зрения. Это изобретается для оправдания появления гармонических комплексов ни к селу, ни к городу в силу неумения справиться с фактурой. Дело в том, что красочностью в подлинно музыкальном значении этого понятия обладают лишь звуки и их комплексы, обладающие динамическими коэффициентами, т.-е. только те, которые имеют ладовый генезис. Спору нет: неожиданный взрыв звучаний может ударить по нервам слушателя, но при всех условиях внесладовый комплекс имеет лишь значение внемusicalного звукового раздражителя, могущего воздействовать только на элементарное ощущение. По апелляции к таким «красочным» моментам мы легко узнаем формалиста именно данного толка, т.-е. «некрофониста». В той же плоскости «изобретательства» лежат «гармонии-тембры» или подражание звуковому составу тембров путем бессмысленного набора звуков, соответствующих обертонам, включающимся в данный тембр в его физической подоплеке. «Изыски» вроде «приделки» единообразных аккордовых конструкций снизу к каждому из звуков какой-либо подчас простоватой мелодии: звучит грузно, грозно и непонятно, «свидетельствуя о солидной гармонической технике». Сюда же отнесем и способы «осовременивания» пошленьких подчас тем и мелодий путем замены интервалов больших и малых секунд на их обращения: получается чрезвычайно изломанное, но «оригинальное» «мелодическое» образование, могущее служить прекрасным лейт-опознавательным знаком в «симфоническом развитии». Всего не перечесть! Все это легко изобретать, и многое из того, что я сказал, несомненно, значится в «приемах», способах, «обоснованиях» «некротворчества»,

причем цена этого всего заранее известна. Не стоит на этом более задерживаться. Все это претендует на то, чтобы представлять собою «современное музыкальное мышление», такова была и «оборотная сторона медали» так называемого «современчества» в СССР, представляющего ныне одну из юмористических страниц недавнего прошлого. Все это не входит в проблему современного музыкального мышления, ибо диатонизм является тут, в этих «изысках», единственной рациональной и подсознательной основой, тот диатонизм, который рожден XVI веком и архаизирован в XIX веке.

Но тут имеется и совпадение поистине изумительное. Противоречия двух линий развития: вперед к расширению системы координаций и назад к диатонизму (вернее, к его обломкам, к его разбитому корыту в сумбуре некрофонических «направлений») исходят, как я ясно показываю, из противоречия развития системы протяженных координаций в недрах 12-ступенной темперации, казалось бы, вне тех общих жизненных основ развития искусства, как формы идеологии, которые, в конечном счете, являются его главной и единственной философией. Однако это не так. Фономаразм, как социальный двойник музыкального некрофонизма, представляет собою по синхронности своего возникновения и функцию общественного регресса и разложения европейской реакции 2-й половины XIX века, когда начинают вызревать его ростки, дающие полный «расцвет» в эпоху империализма с его идейным оскудением.

Достаточно только внимательно посмотреть переписку Чайковского с Тансеевым, чтобы ясно представить себе, о каком оскудении я говорю. Сетования великого музыканта и мыслителя направлены на осуждение оскудения идеалов искусства, измельчания его задач и средств выражения. В свою очередь, и Тансеев, посетивший Западную Европу, наблюдает те же явления и прибавляет в одном из своих писем Чайковскому: «Каковы люди, такова и музыка».

Именно движение романтизма и реализма потребовало от музыки интенсификации выразительных средств, что, в основном, и привело к появлению ясно обозначившихся ростков 4-го цикла развития. Композиторы обратились к богатейшим потенциальным возможностям, скрытым в недрах тональной системы и основывающегося на ней музыкального мышления. Именно расширение шкалы хроматизмов на основе тщательного и глубочайшего различения энгармонических значений тонов обогатило выразительный язык музыки наряду с тем, что были до конца использованы задиадонические ресурсы 12-звучной системы. Следование в мышлении закономерностям тональной организации вело к четкой плавке форм и давало возможности того выявления ладовых контрастов, которое создавало дополнительные ресурсы сверхвыразительности. В особенности обогатился мелос благодаря появлению качественного интонационного обогащения музыкальной ткани наряду с поисками вытекающего отсюда гармонического и ритмического обогащения. Это был процесс подлинного, живого развития, в котором появлялись ценности непреходящего значения. Однако в этом обогащении таились и свои опасности, ибо любая положительная сторона может быть обращена в отрицательную, извращена.

В связи с общим упадком тонуса западно-европейской жизни примерно с середины XIX в. наметился упадок и в музыкальном искусстве. Появилась постепенно погоня за чисто внешним использованием средств выражения, из искусства стало выхолащиваться живое содержание, в мелосе стало придаваться значение не ладовому содержанию, а орнаментации мелодии и ее «рисунку», в гармонии начало появляться стремление к рафинированным звучностям ради них самих. Отказ от ладовых контрастов тонально организованной шкалы безошибочнее всего вел к этим целям. Забвение этих законов не могло не вызывать гневного реагирования выдающихся умов: таково выражение Чайковского «пакостные хроматизмы», направленное против неумеренно неоправданного, чисто внешнего употребления этой шкалы выразительных средств, которая безотказно может быть использована — и при этом односторонне — в целях создания «эффектов» ложного пафоса, фальшиво-приподнятого стиля изложения и т. п. Это — при оставлении в рамках тональной организации фактуры (примеры в изобилии у Вагнера). Неумеренное применение этих средств обращает их против высших целей искусства. Отход от ладовых контрастов предполагает использование отдаленных от тонального центра квинтовых координаций. Я уже говорил о суррогатных стилях. Надо еще раз подчеркнуть

следующее. Каждый ум. септаккорд (на фортепиано!) может принадлежать любой тональной системе; однако, нет внетонального ум. септаккорда. Звуковой его состав определяется его орфографией, а место в системе — динамизмом составляющих звуков. Возьмем ум. септаккорд во внетональном плане. Соотносительность напряжений и линейных коэффициентов между звуками м. терций при всех условиях сохранится. Это — всегда тональный комплекс, но вторичного порядка. Раз он тонален, то возможна логика интонационного расщепления звуков и сообщение ему суррогатной роли некоего центра изложения. Таким же может быть применение ув. трезвучия и целотонной гаммы, которая несет в себе даже при потере связи с тональным центром накопление четных линейных коэффициентов, причем это — единственный вид «геометрически»-равномерного последования звуков, где накопление линейных коэффициентов само по себе выводит за пределы супердиатонических отношений вследствие равномерного накопления пяти «двоек». Но в этой равномерности четных напряжений залог того, что «целотонщина» необычайно скоро приедается и является мало жизненной, ей свойственна некоторая «гомункулезность», внешняя рафинированность и статическая аморфность. И все же целотонщина музыкальна по своей природе. Ибо музыкальным по природе является всякий участок звуковой ткани, в котором сохранены взаимодействия, вытекающие из квинтовой организации звуковой шкалы. Совсем просто обстоит дело, когда здесь только диатонические интервалы, в более же сложных случаях важно тщательное различие диатонических и хроматических полутонов и логика интонирования. Благодаря тем закономерностям, которые обеспечивают неизменяемость линейных коэффициентов, относительность альфных и бетных напряжений в такой ткани сохраняется даже в том случае, если тональный центр завуалирован и не показан вовсе. Наличием альфной и бетной окраски обуславливается и протекание процесса сплавления коэффициентов в скрытую гармонию, высвобождения излишнего напряжения. Однако, протекание этих процессов несколько затенено, оно расплывчато, неопределенно и, я сказал бы, — импрессионистично. И именно то направление, которое носит название импрессионизма, использует эти приемы изложения, не теряя связи с м у з ы к а л ь н ы м звуком, прежде всего. Музыка эта придерживается статического плана переливов музыкальной ткани, цель ее — любование возникающими «светотенями» звучаний, всегда несколько неопределенных и не поддающихся точным динамическим оценкам. Избираются при этом ладообразования (и квазиладообразования), по возможности не напоминающие привычных схем мажора и минора: отсюда и стремление к целотонщине. Свой музыкальный смысл в этой музыке существует.

Уже здесь проявляется главная тенденция искусства этой поры: отказ от чувства, от реализма, от естественности и полноты бытия, и погоня, взамен всего этого, за ощущениями, при этом наиболее элементарного, низменного порядка. Именно для этой «музыки» и достаточно полноценных акустических раздражителей. Лишь кинематизм, наряду со всеми указанными качествами (при объявлении часто аэмоциональности основой такого «искусства»), является уделом такой музыки. Эффекты здесь достигаются, главным образом, путем применения экстравагантных способов звукоизвлечения, применения звуковысотных контрастов, погони за шумовыми эффектами, за громкостью звучаний. Ощущение (с большой буквы) — вот бог этого, с позволения сказать, искусства, и натурализм есть естественная и единственная сфера его применения в синтезе с другими его видами. Пусть иногда «служители» этой «современной музыки» именуют себя экспрессионистами, они — торговцы оптом и вразнос дешевой экспрессией кинематизма септимовых, октавных и пр. скачков, они — «творцы» «музыки» точек, линий, объемов, замешанной на истошном крике, шуме, сумбуре. Это — низкопробная галиматья с претензией на представительство от имени современного музыкального мышления.

Должен упомянуть, однако, о подлинно прогрессивном явлении, которое может быть смешиваемо с политональностью. Говорю здесь об одновременном разращении двух различных тональных трезвучий, каждое из которых может быть принято за тоническое трезвучие иной тональности. В том случае, если для исходных трезвучий мыслится или может мыслиться общий тональный центр, звуки объединяемых образований не теряют своей музыкальной природы, и такая квазиполитональность, представляющая, по сути дела, особый прием тонального изложения, имеет

право на существование. В пределах только третьего цикла, например, в системе *C* может быть объединено изложение в *As-dur* и в *e-moll*, в 17-звучной еще более далекие, как *Des-dur* и *h-moll* и т. д. Логика же подобных совмещений направляется их объединением в рамках 2-й стадии 4-го цикла развития, т.-е. 22-звучной системой. Здесь большое поле для благодарной творческой работы, поскольку прием этот в своих целях и в пределах задач высокого искусства может быть закономерно использован.

Поскольку исчерпывающе ясны супердиатонические корни некрофонизма, ясно, что отказ любого из представителей этого направления от атональности, политональности и т. п. и переход на позиции ладового мышления не сулит для него ничего иного, кроме грубого примитива и эпигонства, ибо задиатоническая область для него должна остаться тайной за семью печатями: один тот факт, что он мог удовлетворяться в той или иной мере вскрытым уровнем, свидетельствует, что уровень его мышления **а р х а и ч е н**, сколь бы ни были «современны» прежние его потуги. Такова диалектика «новаторства» фономаразма.

Этот уровень «музыкального мышления» даже в самых «современных» его проявлениях определяется как винегрет из примитива диатонизма в его наихудшем — обертоновом — варианте, и из сумбура атональности с ее «скопищем» аморфных полутонов. Нивелировка музыкального мышления путем сведения его к распознаванию семи категорий диатоники, внедрение семизвучного уровня мышления, приучают видеть во всем мире задиатонических явлений безликие «альтерации» «основной шкалы» (притом *C-dur*'ной) в лучшем случае. Здесь совпадает вред, наносимый «функционально-диатонической» школьной дрессировкой, и установки фономаразма.

Итак, становятся ясны двойственные мутные истоки некрофонизма и фономаразма, заключающиеся, с одной стороны, в специфически музыкальных причинах разложения музыкального мышления в рамках современной темперации, а, с другой, в идейном и моральном оскудении порождающей его среды. Эти явления совпадают.

Музыкальное мышление, сводимое к оперированию арифметическими категориями, выхолощенное, **в ы н у ж д е н н о**е обратиться ко всяческим разновидностям конструктивизма — гармонического, формального, мелодического — потеряло достижения последних столетий, и продукты этого мышления никакой объективной ценности не имеют. Школа, в которой обнаружился отказ от достижений традиционного направления, пусть в форме догм, но все же собравшего и пронесшего через десятилетия ценнейшие основы логики музыкального мышления, — эта школа дает пытливому учащемуся камень архаического диатонизма, взамен хлеба подлинного знания, соответствующего современным достижениям искусства. По окончании школы многие даже даровитые композиторы попадают в положение поистине драматическое: сообщенные им **р а ц и о н а л ь н ы**е навыки до смешного узки и архаичны, в их пределах сочинять нельзя, чтобы не превратиться в ходячий анахронизм. Задиатоническая область творчества остается в удел «интуиции», как таковой, — этим словечком современные преподаватели сплошь и рядом обозначают свое незнание и неумение ответить запросам учащихся. Беда, однако, в том, что в с я задиатоническая область большинству современных преподавателей представляется «скопищем полутонов», равно аморфных, равно безликих. Это и удобно, ибо упрощает тяжелый труд преподавания.

Всему этому регрессу противостоит линия прогрессивного развития музыкального мышления и выразительных средств искусства. Она заключается в точном понимании, прежде всего, динамических напряжений звуков, рождающихся в квинтовых координациях тонов и превращающихся в музыкальные звуки вследствие связанности с этими координациями. Понимание это не оскудевает вне зависимости от того, какое количество координаций охватывается мышлением. Таким образом, ни в лице диатонического полутона, ни в лице хроматического полутона, ни в лице «энгармонизма» и еще более высокого порядка интервалов не возникает тупого, по сути дела, отождествления с **л у ч а й н о** совпадающих в данной темперации различных полутонов и различных по существу «энгармонических» звуков. Истинное, подлинное музыкальное мышление свободно от этих наивных, безграмотных и грубейших ошибок. Случайности темперации и организация клавиатуры фортепиано не создают порогов в понимании закономерностей музыкального порядка, присущих системе квин-

товых координаций, фортепиано никогда не «мыслит» вместо талантливого композитора. Потребности музыкального выражения, вызванные прогрессивными устремлениями человеческого духа, более столетия тому назад уже привели к перенапряжению выразительных средств 12-звучной с и с т е м ы координаций. Современная темперация, которая явилась некогда внешним выражением созревшей 12-звучной системы, оказалась недостаточной для потребностей искусства, и в ее недрах начался и в определенной степени укрепилось развитие более широкой системы координаций, осуществляемое на основе тщательного умозрительного различения различных значений энгармонических звуков. В этой умозрительности и крылась беда, приведшая к отбрасыванию этих различий некрофонистами. Для безусловного развития эти различия должны быть реально выявлены, ибо ростки нового не могут свободно развиваться и накапливаться, задыхаясь в недрах современной темперации.

Таким образом, все и всяческие проявления некрофонизма, что касается их специфически музыкальной стороны, являются функцией разложения музыкального мышления, опирающегося на современную темперацию, более того — на развитую в 12-звучных пределах систему квинтовых координаций. Каждое явление человеческой истории имеет сумму условий, подготовивших его возникновение (самый момент возникновения), развитие, расцвет, закат и его конец. Современная темперация — явление, органически возникшее. И она оказывается подверженной действию того же закона, по которому каждый организм начинает умирать в момент своего рождения. Внимательный анализ всегда может выделить смертельное зерно в каждом таком органическом явлении: в 12-ступенной темперации суммой условий, подготовивших её, явились потребности искусства, обнаружившего тяготение к созданию крупных форм и потребовавшего таких условий, при которых была бы обеспечена универсальная свобода модуляции — этого рычага строительства крупной формы. Ибо в этом отношении иерархию тональностей, зависящих от главной, во всех случаях надо уподобить иерархии звуков системы, зависящих от тонального центра, получающих от него музыкальную свою жизнь и создающих мелодические музыкальные построения. Эта универсализация оказалась достижимой вследствие того, что в монотональном плане 12-звучная система координаций оказалась достигшей зрелости в развитии творчества. Эти условия были прогрессивны. Самая реформа также была прогрессивна, но именно в момент ее рождения допущенный компромисс (уменьшение величины квинты на 2 цента, в силу чего уравниваются величины диатонического и хроматического полутона, а также совпадает с каждым звуком, взятым в качестве первого, тринадцатый звук цепи квинт) оказался, точнее — б ы л, ее смертельным зерном. Тщательное различение в недрах темперации всех принципиально несовпадающих звуков, дальнейшее развитие системы квинтовых координаций на основе закона интонационного развития, громадные успехи искусства вследствие свободы м о д у л я ц и и — это все прогрессивные тенденции развития. Основное противоречие этой линии развития, противопоставление ей регресса и разложения и свелось в основном — должно было свестись — к фетишизации, возведению в абсолют временных компромиссных условий, действительных т о л ь к о для д а н н о й темперации, как ограниченного исторического явления, тех условий, которые даже самим творцам этой темперации представлялись слишком тяжелой эстетически платой за те достижения, которые на ряд столетий приобрело искусство. Так, например, по свидетельству Кирнбергера, известно, что И. С. Бах считал большую терцию своей темперации слишком узкой. Но Баху, повидимому, было ясно и другое: акустические моменты при темперации созревшей системы координаций н е и м е ю т р о в н о н и к а к о г о з н а ч е н и я, человек, нуждающийся в универсализации системы, примет любые акустические значения интервалов этой темперации. Этот закон блистательно доказан на опыте 5-, 7-, 12-ступенных темпераций, то же, очевидно, доказывает и темперация китайского шенга с ее «фальшивой» для европейцев квинтой. Именно потому, что в р е м е н н ы е, по существу своему с м е р т е л ь н ы е для темперации условия (равенство полутонов обоих видов и «энгармонических» звуков) возводятся некоторыми направлениями и музыкантами в абсолют, — я даю им наименование н е к р о ф о н и с т о в, ибо то, что смертельно для темперации, — тем более смертельно для музыки.

Итак, ясны истоки двух линий развития мышления, не сливающиеся, не вытекающие друг из друга, находящиеся в непримиримом противоречии. Каждая из них

к нашему времени заходит в тупик: линия развития доходит до мыслимой вершины развития в условиях современной темперации, линия разложения доходит также до своей «высшей» точки, до подлинного абсурда. И то и другое означает конец, смерть 12-ступенной темперации, наступление стадии ее исторического завершения. Вспомним, какой трудности шаг представил переход в мировом искусстве от второго к третьему циклу развития. Там не было энгармонизма в его каком бы то ни было выражении. Однако, выход в следующую стадию тормозился полным освоением тонкой интонации, которая в пределах 2-го цикла еще представляет собою результат механического соседства двух интонационных ячеек. И выход к 4-му циклу развития тормозился пониманием интонационного существа энгармонизма, отсутствием его реального раскрытия в качестве двух реально различных звуков. отождествление их было временным условным моментом в 3-м цикле развития: каждый из ростков 4-го цикла развития в недрах современной темперации апеллировал к раскрытию энгармонизма. Оно устранил отмеченные нами противоречия, выводил музыкальное мышление из кризиса, вызванного ими. Выход этот лежит через расширение тональной системы, т.е. через реальный переход к 4-му циклу развития, который не является уже «новостью» для искусства, вплотную подошедшего к этой границе, ибо логика развития такова, что все эти, ранее незаметные, накопления постепенно всадили, сделались прочными завоеваниями искусства и подготовили этот скачок. Такова логика развития и такова сила вскрытых фактов.

#### Достижения современного музыкального мышления. Опыт рассмотрения.

Рассмотрим несколько образцов современной музыки. Опыт рассмотрения будет совершенно нов, ибо мы в данной работе впервые прилагаем познанные закономерности к действительным продуктам музыкального мышления.

Должен предпослать несколько замечаний. Современная музыкальная литература в ее ценных образцах очень обширна. Мы сумеем коснуться всего какого-нибудь десятка примеров. Нам необходимо на деле ознакомиться с тем, что несет в себе как созревание 12-звучной системы координаций, так и наметившееся в искусстве расширение этой системы. Мы уже рассматривали одну из ветвей современного музыкального мышления, проследив ее от генезиса до выявления ее в приемах и языке 7-й сонаты Скрябина. Ныне все типические явления доступны подобному охвату и вскрытию, ибо, как выяснено, в музыкальном языке нет ничего случайного, и все его особенности (и весь язык музыки в сумме) определяются системой квинтовых координаций, в которой образуются вполне определенные стадии развития в пределах 4-х циклов. Эти стадии включают в себе, 5, 7, 12, 17 и 22 звука. Центральное место в развитии занимает именно современная, которая познается как периодический комплекс элементов. Законом остается в любой стадии развития, что все низшие стадии остаются включенными в более высокую стадию и в ее пределах сохраняют все свои потенциальные возможности и особенности, причем значение тонального центра ни в одной из них не ослабляется. Да это и понятно: каждая из них представляет собою только определенную степень интонационного расщепления звуков первичного квартового единства, модифицированного в современной системе в тонику и доминанту. Переход к любой высшей стадии оставляет нетронутыми все достижения предшествующей стадии развития, открывая наряду с тем новые широкие перспективы для творческих проявлений в искусстве. Вся музыка предыдущей стадии развития может звучать на инструментах, отвечающих потребностям последующей стадии развития. Основным условием для этого является то, чтобы орфография точно соответствовала сущности каждого звука. Поэтому в той музыке, которая совершенно естественно сохранится при переходе к 4-му циклу развития (где разделяются на два звука бывшие «энгармонизмы») — в этой музыке придется уточнить орфографию. Это не коснется целого ряда авторов, у которых эта сторона достоверна: здесь Бах, все классики, Шопен, Григ, Чайковский и другие великие композиторы. Однако, погрешности, вытекающие из соображений удобства исполнения, встречаются. Современная музыка представит большое поле работы вследствие забвения основ точного музыкального мышления, но приходится полагать, что выживет не столь уж многое, чтобы эта работа оказалась непо-

сильной. Много будет при переходе к 4-му циклу развития быстро архаизироваться — в особенности из музыки, написанной в «суррогатных» стилях. Именно в рассмотрении в пределах настоящего раздела я покажу существо подобных орфографических исправлений в, казалось бы, до сих пор непонятной с ладовой (т.-е. с музыкальной) стороны музыки. Уступая пожеланию директора Московской консерватории В. Шебалина<sup>1</sup>, я даю три разбора отрывков из Стравинского. Во всей его музыке нет никаких ладовых загадок: есть другое — подчас, пожалуй, излишняя в искусстве прямолинейность в выполнении замыслов, граничащая с... примитивностью. Пусть не удивляется этой квалификации читатель: поскольку изобретен замысловатый, казалось бы, прием, постольку его уже легко почти механически применять, заполняя страницы партитуры почти без участия музыкального мышления по данному поводу. Ведь, например, на первый (и даже не на первый, сколько людей ломало голову над разгадкой!) взгляд, сколь сложна 7-я соната Скрябина. Кажется: сколько употреблено здесь работы мышления и вдохновения на эти несколько страниц. Но, уже зная существо языка и отразившегося при сочинении сонаты мышления, существо приема — не верным ли будет утверждение, что механицизм при создании этой сонаты был несомненен? Это — почти механическое применение изобретенного приема, несомненно по отношению к приему — примитивное. У того же Стравинского мы обнаружим большую изобретательность, но часто в основе будет лежать прием, направленный на то, чтобы в той или иной мере сохранить животворящую отправную тональную сферу: будь то в виде утяжеленной, или, быть может, простой тоники, либо какой-нибудь лейт-фигуры явно тонального смысла, либо возникновения явных интонационных образований безусловно тонального по природе смысла. При этом иногда орфография кристально правильна и ясна, что показывает действие настоящей интуиции и ясности для самого художника природы вызванного к жизни его мышлением материала. Иногда же нам придется показать этот материал в его подлинном виде, опыт чего приведен выше по отношению к сонате Скрябина, иными словами — придется раскрыть правильную орфографию, как выражение сущности материала, и рассматривать логику фактуры с точки зрения ее подлинного образа.

У одного и того же автора, таким образом, постоянно может встретиться правильная орфография и неправильная, которая показывает, что в момент создания музыкального произведения образы плавают у него в подсознательной сфере, не выходя на поверхность, доступную его «ratio», его познаниям в природе музыкального материала. Нет спору, что таким образом упускаются определенные возможности творческой переплавки этого материала. Это представляет собою безусловно мало приемлемый в принципе «дилетантизм по неволе», но, увы, неизбежный, ибо школа дает слишком мало для рационального постижения хотя бы достаточно узкого диапазона развития средств выражения в 3-м цикле развития. (Все же для классиков и для большинства великих композиторов-романтиков в этом смысле природа их музыкального материала была им до последних скрупулов ясна). Элементы «некротенденций» «современного» музыкального мышления, таким образом, засоряют фактуру. Они бессильны, правда, в пределах нынешних средств воспроизведения (в силу реального пока совпадения «энгармонизмов») исказить восприятие музыки, если ее вызвало к жизни подлинное вдохновение. Но эти же элементы способны засорить фактуру и сделать музыку неприемлемой, если в момент ее создания действовало мастерство «технизма» с долей хотя бы участия «глазных» критериев оценки языка сочинения.

Часто внешним выражением того обстоятельства, что тот или иной автор «покончил» с тональностью, служит отсутствие ключевых знаков в сочинении. По большей части, это относится к «некромузыке». Но иногда здесь случаются курьезы, показывающие, что яснейшее изложение яснейшей тональности именно для самого автора было неясным.

Интереснее всего эти явления в том случае, когда они относятся к системе *d*, занимающей с несомненностью центральное положение в системе употребительных то-

<sup>1</sup> Разумею его упрек в адрес теории, не сумевшей до сих пор раскрыть в ладовом отношении «Весну священную» Стравинского. (Выступление с докладом о мастерстве на пленуме Оргкомитета ССН в марте 1944 г.).

нальностей (это обусловлено тем, что период звука *d* входит отдельными своими фазами в те 12 тональностей, которые употребляются в виде мажоров и миноров). Так, например, Жорж Бизе в «Кармен» в своей теме рока, целиком восполняющей три ув. секунды *d-moll'*я (пример № 5) не поставил ключевых обозначений. Для него это уже не б ы л о т о н а л ь н о с т ь ю, он «вышел» за ее пределы, ибо по преподаваемым ему прописным истинам в любом миноре имеется только одна ув. секунда. Шостакович в начале 5-й симфонии ясно экспонировал основную ум. септиму того же *d-moll* с разрешениями тоники и доминанты, ведя дальнейшее изложение в том же *d-moll* (пусть читатель посмотрит пример № 139, где я несколько продлил изложение, чтобы показать, что здесь с той же неумолимостью, с какой в положенное время восходит солнце, — появляются увесистые звуки тоники и доминанты), но автор почему-то опустил ключевые обозначения. Повидимому, затруднения того же рода, что и у Бизе. Если небольшие неправильности встречены нами во 2-й сонате Сергея Прокофьева, то он все же с большой ясностью представляет, не в пример упомянутым композиторам, что он находится здесь в сфере *d-moll'*я.

Обращаясь только к немногим образцам, за недостатком места, из сочинений Мясковского и Прокофьева, должен подчеркнуть (что отмечено и в «Основах гармонического языка») классически ясное ощущение тонально-музыкальных свойств материала и постижение его существа. Обращаясь к произведениям Хачатуряна в одном из его сочинений, даю образец кристально ясного обращения композитора с фактурой во 2-й части этого произведения, чего нельзя сказать о первой части, где некая стихия вдохновения с неоспоримой очевидностью владела автором и не привела его к рациональному постижению сущности материала. Однако, раскрывая его сущность с позиций того подлинного мастерства, которого следовало бы желать здесь — мы видим, что здесь царит высшая закономерность музыкальной интуиции, как таковой.

Приведя здесь рассмотрение нескольких образцов современной музыки, я буду считать, что в тех пределах, в каких это было возможно в обобщающем труде, в соответствии с его устремлениями — задача в в е д е н и я в современное музыкальное мышление завершается, требуя лишь малого: обоснований средств 4-го цикла развития в е д и н с т в е н н о м их оформлении для дальнейшего развития музыкального искусства, как такового.

— Должен отметить в качестве последнего замечания, что некоторые пласты средств музыкального выражения исчерпаны в пределах третьего цикла развития: таков, например, диатонический мажор, обращение к ресурсам которого, будь то в чистом виде, будь то в виде обломков этого рода диатонизма в «современных» направлениях — всегда равно архаично и анахронично. Наряду с тем еще существуют неисчерпанные средства выражения, которых, в сущности говоря, не так уж много. Обращение к животворящим источникам народного мелоса всегда плодотворно, ибо он не знает «глазного» способа «творчества», и его обнаружения всегда подлинны. Равно подлинны и конгениальны ему творения тех композиторов, которые обращаются в своем творчестве к тем же ладовым истокам музыкального мышления, которые имеют ту же природу, что и народное творчество. В разброде, упадке и разладе некрофонических тенденций гениальные творческие индивидуальности, музыкальное мышление которых опирается на систему квинтовых координаций в ее подлинной природе, — высоко держат знамя искусства. Исторически обусловлен тот факт, что во время несомненно наметившегося упадка музыкального искусства выдвинулась именно плеяда русских композиторов, музыкантов того народа, который создал мелос высокой ценности. И на долю этих композиторов, творчество которых было крепко связано с музыкой их народа, которое явилось второй функцией аргумента музыкальности русского народа, выпала высокая честь быть преемниками лучших сторон мирового искусства, развивать его лучшие традиции, создавая на их основе с в о и традиции, настолько крепкие, что при их отбрасывании не может быть плодотворным развитие искусства вообще. Лучшие композиторы современности, опирающиеся на это наследие и развивающие его, вовлекающие в орбиту своего творчества еще не затронутые богатства народного мелоса, ведут искусство к новым победам, минуя трясины фономаразма. Однако это движение в рамках современной температуры не может не тормозиться в силу отмеченных противоречий. Оно будет и должно быть более мощным именно в рамках 4-го цикла развития, ко-

торый, наряду с тем, подчеркиваю вторично, сохраняет в себе в виде действительной возможности все пройденные ступени развития вплоть до пентатоники. На этом пути мы, ничего не теряя, обогащаемся.

Приступая к рассмотрению музыкальных фрагментов, начинаю со Стравинского. «Проблема Стравинского», как носителя нового в использовании средств выражения, тревожит воображение многих композиторов. Я взял те фрагменты, в тональную сущность и высшую целесообразность которых до сих пор не проникала мысль.

Берем «Вешние хороводы» — ту их часть, которая представляется любому из самых образованных, знающих, одаренных музыкантов современности. наполненной «внеладовыми», «красочными» «случайными сочетаниями» (пример № 293). (Было бы соблазнительно смотреть по партитуре, но это заняло бы слишком много места, поэтому ограничиваюсь во всех образцах только переложениями либо извлечениями).

Поэтому, например, в «Вешних хороводах» я сознательно опускаю сугубо диатонические моменты, хотя бы в них с точки зрения «голосоведения» и содержались моменты «экстравагантные». [Например, опускаю момент, когда параллельные терции с октавой в архаическом напеве, вынесенном в верхнюю строку в обычном виде, еще сопровождаются у находящегося посредине звука терции «привеском» в виде секунды — то малой, то большой, какая оказывается ближайшей по строению дорийского лада. Это — самое простое и элементарное гибридное разращение обычной гармонии, о котором в связи с сложностью задачи не надо говорить: оно находится ниже нашей точки зрения в связи со своей обыденностью в генетике явлений и не стоит особого внимания, — тем более, что в таких случаях старые нормы голосоведения в принципе пересматриваются, что является априористикой процесса].

Если бы музыка отрывка состояла только из нижней и верхней строчки, то с рассмотрением было бы очень нетрудно справиться, ибо перед нами только семи-звучной лад. Однако, две средние строки наполнены разнородными, казалось бы, гармониями, в строении, сочетании, музыкальном смысле которых будто бы никак невозможно разобраться, установить какой-нибудь принцип, их объединяющий. Представляется, что автор «почему-то» поставил в ключе пять бемолей: но что же здесь за тональность? — это может быть только *b-moll* или *Des-dur*. Прежде всего, должен поправить самого автора. Понимание, которым обладает Стравинский с о з н а т е л ь н о, не выходит за пределы школьного понимания современности. Изложение представляет собою несомненнейший дорийский лад в системе *Es*, автор же считает, что это вторая ступень тональности *Des*, а по школьным прописям лады именно и «представляют» собою те или другие формы «перевернутого» мажора. Итак, прежде всего надо исправить ключевое обозначение произведения и поставить 6 бемолей, как и полагается в *es-moll'*. Внимательное рассмотрение выявляет, что все звукодержание отрывка заключается между звуками *asas* и *a*, всего 15 звуков. Если интуиция композитора действовала верно, то какая же это будет тональная система? Это может быть либо система мажора с мажорными наслоениями (т.-е. система гармонического порядка с тремя звуками мажорных наслоений), зарегистрированная Чайковским, Римским-Корсаковым и др., и получившая в моих работах обоснование, как 15-звучная система романтиков. Либо это будет система, открытая и обоснованная мною, как система с тремя минорными наслоениями. В первом случае это была бы система *ges* с наслоениями 1 в. ст. — *g*, 5 в. ст. — *d*, 2 в. ст. — *a*. Во втором случае это была бы система *es* с минорными наслоениями 1 н. ст. — *eses*, 5 н. ст. — *heses*, 4 н. ст. — *asas*. В настоящем образце — второй случай в его идеальном виде: во всем отрывке нет ни одной орфографической ошибки, он принадлежит к системе, все закономерности которой нами познаны, и поэтому все здесь должно быть целесообразно и закономерно. Ведь не может быть случайным, чтобы вне рационального понимания существа используемых средств могла быть достигнута высшая целесообразность в том случае, если она не является сама для себя высшим оправданием, если здесь не действует музыкальное мышление в его подлинном выражении. Такие результаты в непостижимом рационально мире звуковых координат уникальны и свидетельствуют о стопроцентном проникновении в мир вызванного к жизни материала. Это тем более необычно, что оправданием всех этих гармоний является их конструкция: две малых терции с квартой наверху — вот что представят такие гармонии на взгляд композитора-пианиста, который при «надобности» наполнит

ими подчас фактуру сочинения, понимая при этом все эти звуки только с точки зрения их места на фортепиано. Поэтому всегда в такой «фактуре» мы встретим единообразие «конструкции», и на письме «одинаковые» аккорды будут написаны одинаково. Мы видели, что на различных ступенях системы при «равенстве» аккордов друг другу в энгармонических зонах любое сочетание модифицируется и приобретает иной п р и н ц и п и а л ь н о интервальный состав. Легко написать сплошную череду гармоний в диатонике: например, сектаккордов (однако, при этом то и дело будут возникать р а з н ы е по интервальному составу аккорды!). Но невозможно, взяв «одинаковую» (по расстояниям на клавиатуре) конструкцию, провести ее «хроматически» на письме так, чтобы при этом она всегда представляла одинаковое соотношение интервалов: малые терции на определенных точках системы превращаются в ув. секунды, большие терции — в ум. кварты, чистые кварты — в ув. терции, дважды ум. квинты и т. д. Шпалеры одинаковых интервалов показывают часто (если не всегда), что за композитора «мыслили» его руки за фортепиано, а подчас и... «самое фортепиано»...

Рассмотрим, прежде всего, систему гармоний этого склада в 15-звучной системе минорного развития. Особо выделим при этом те из них, которые присущи основной 12-звучной системе. Как мы увидим, дело не сведется к тому, что три новых звука дают три новых гармонии, — их становится свыше, чем вдвое больше. Причины этого феномена вскроются в процессе рассмотрения. При этом исследуем последовательность становления всех модификаций этого аккорда и отдадим себе полный отчет в динамической, т.-е. музыкальной, сущности каждого из них.

Здесь следуют два примера. В одном из них показываем для полной ясности 15-звучную систему *es* минорного развития, где отметим зону 12-звучной системы координаций, а также семизвучную диатонику строгого дорийского лада *es* (пример № 291).

Дорийский лад

№ 291

12-звучная система

Минорные наложения

№ 292

25 26

На втором примере (см. № 292) даем все возможные модификации данного типа, причем нумеруем их и открываем отдельную строку для модификации каждого вида; рассматриваем их по порядку следования звуков в цепи квинт, ориентируясь на базовый звук и начиная цепь с альфных звуков. Особое внимание отводим модификациям №№ 1, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 13, 22, 24, встречающимся в примере № 293.

[illegible]

8

Обращаю внимание читателя на следующий метод нумерации модификаций. Под номерами 1—12 помещены те из них, которые свойственны простой 12-звучной системе без всяких наслоений. В каждой строке помещено вслед за основными те три модификации, которые возникают в связи с наслоениями. Таким образом, только беглый взгляд обнаруживает, что возникает, кроме основных 12, гораздо большее количество дополнительных аккордов с наслоениями, причем появляется и абсолютно новая модификация с дважды уменьшенной квинтой, которая никак уже не могла существовать в простой системе. Я считаю абсолютно необходимым, чтобы в процессе чтения читатель внимательнейшим образом вдумался в этот нотный пример и тщательнейшим образом его изучил. Уже это одно раскроет перед ним такие новые перспективы гармонического обогащения, о которых доныне никто не мог иметь никакого представления. Но ведь они — эти перспективы — являются достоянием гениального мышления Стравинского; тайны этого мышления мы ныне постигаем, причем откроем все же в этом столь совершенном мышлении некоторые пробелы.

1-й т и п — 8 м о д и ф и к а ц и й. Это — аккорды уменьшенной октавы с ядром малой терции на расстоянии малой же терции от басового звука (классификация — в «Основах гармонического языка» стр. 552 и сл.). Модификации № 1—3 имеют каждая по отношению к супердиатонике один мажорный гибрид в басу (звуки гибридов дорийского лада написаны повсюду черными нотами, а звуки лада — белыми нотами). Следовательно, с узко ладовой точки зрения он должен рассматриваться лежащим на диатонический полутон выше. Модификация № 4 имеет минорный гибрид *ces*, который в узко ладовом плане мыслится как *b*, т.-е. эта модификация является в подоплеке основным видом ладового септаккорда на шестой ступени, характерной в данном ладе, т.-е. на наиболее мажорной «дорийской сексте». В модификациях №№ 5, 13, 14 минорными гибридами являются звуки альты и сопрано, поэтому в узко ладовом плане они читаются на м. секунду ниже и основа этих аккордов представляет собою квартаккорд из чистых кварт (обнаруживается при перенесении тенора на октаву выше). Модификация № 15 имеет вверху три минорных гибрида. При соотнесении к ладу в аккорде обнаруживаются звуки минорной пентатоники без 1-й ступени. Рассмотрим теперь эти модификации подробно, в плане чисто динамическом, так как предыдущие замечания являются ладово-генетическими и конструктивными.

№ 1. В этом аккорде все три верхних звука сплавляются в скрытую гармонию с показателем 3 (*c*—3*x*, *es*—1*β*, *as*—2*β*): таким образом, высвобождается в музыкально-ладовом отношении только 6*x*, присущие здесь звуку *a*, иными словами, этот аккорд представляет собою только утяжеленный звук *a*, и в этом заключается музыкальный смысл его употребления. Узколадовая дорийская модификация представляет собою аккорд, где *a* еще заменен основным звуком *b*, т.-е. абсолютно аморфное сочетание средней гармонической весомости, ибо здесь высвободится только напряжение этого звука, т.-е. 1*α*. Данная же модификация равноценна наиболее мажорному звуку системы.

№ 2. Малохарактерное сочетание, представляющее собою скрытую гармонию порядка 5 сплавившихся напряжений с высвобождающимися 2*x*, присущими звуку *f*—2-й ступени; не применено Стравинским.

№ 3. Сочетание той же степени напряженности, но с высвободившимся напряжением 2*β*, т.-е. напряжением 4-й ступени, не имеющейся реально в аккорде. Это сочетание интересно тем, что оболочка его ум. октавы состоит из двух гармонирующих друг с другом звуков мажорной и минорной терции тонического трезвучия, причем надо вспомнить, что все предыдущее развитие мирового искусства подвело к тому, что одновременное употребление этих двух терций стало характерным именно для современного музыкального мышления. Эта тенденция присутствует в громадной степени вообще во всей «Весне священной». Поэтому, повидимому, не применяя предыдущего малохарактерного сочетания № 2, автор не только с охотой, но сравнительно неумеренно прибегает к этому — № 3. Предыдущее же сочетание имеет оболочку из двух вводных тонов: архаического и нового. Двойная терция не нарушает архаических ладовых канонов, что мы знаем из диалектики развития в четвертом круге (причем образуется 8-звучный мажоро-минор, столь излюбленный народом в лучших образцах его творчества). Она никак не

нарушит налета архаики, нарочито (либо по вдохновению) соблюдаемого автором в этом произведении, невзирая на его архисовременность и полную зрелость всей той системы координаций, до которой поднялось и которой овладело мышление Стравинского (по этому поводу я буду иметь возможность все же показать, что пределы постижения Стравинским комплекса координаций несколько анахроничны с точки зрения хотя бы средств, предоставляемых музыкальному мышлению только 1-й стадией 4-го цикла развития музыкального мышления). Моменты архаизации фактуры Стравинским будут нами отмечены, поскольку мы ныне понимаем основные ведущие явления истории музыки. Употребление нового вводного тона в оболочке аккорда № 2, как несомненно неархаический момент, справедливо избегнуто автором с точки зрения его стилевых и художественных устремлений.

№ 4. Функциональное наполнение аккорда чрезвычайно интересно с точки зрения узко ладовой (а именно это, прежде всего, должно было тревожить творческое воображение автора). Три нижних звука представляют собою узколадовое ум. трезвучие, т.-е. наиболее острый для данного лада комплекс. Верхний звук всего аккорда противоречит дорийской сексте, являясь ее минорным «заместителем», стремясь, таким образом, погасить ладовый характер дорийской сексты. Если мы рассмотрим динамизм ум. трезвучия, то мы выясним, что там дорийской сексте  $c=3\beta$  противостоит терция тонического трезвучия — всего  $5\beta$  ( $es=1\beta$ ,  $ges=4\beta$ ). Прибавление  $ses=5\beta$  в данном случае у д в а и в а е т минорный противовес сексте. Общее высвобождающееся минорное напряжение имеет показатель 7, т.-е. превосходит имеющееся на единичном звуке системы. Здесь мы имеем, таким образом, внеладовое усиление ладовых минорных моментов трезвучия. С точки зрения лада, поскольку в основе строения аккордов Стравинского лежит именно у м е н ь ш е н н о е т р е з в у ч и е — этот аккорд является наиглавнейшим среди 26. Напоминаю, что он является «гибридным» видоизменением септаккорда, построенного на дорийской сексте. Отмечу, что это — о т к р ы т о ладовая модификация, наиболее яркая из всех возможных: открытость заключается в ее построении в качестве басового основания на характерной ладовой дорийской сексте. Однако, ниже мы увидим мощного конкурента ей в виде с к р ы т о ладовой модификации № 11, динамизм которой заключен в результировании процесса сплавления окрасок, — и эта скрыто ладовая модификация явится генеральной «паспортной» краской всего отрывка в средних строках примера № 293.

№ 5. Наиболее минорная основная модификация, ибо два верхние гибрида представляют собою оба наиболее минорные звука 12-звучной системы:  $ses=5\beta$  и  $fes=6\beta$ . Два нижние—ладовые — звука сплавляются в незначительную скрытую гармонию с показателем порядка двух. Это — последняя модификация данного типа в 12-звучной системе. Далее возникают еще три модификации с участием звуков наслоений — №№ 13, 14, 15. Рассматриваем их здесь<sup>1</sup>.

№ 13. Еще более минорный комплекс, нежели предыдущий. Здесь уже проявляются сверхвыразительные возможности расширенной системы, ибо такой степени насыщенности эта «конструкция» в 12-звучной системе не дает. В этом смысле от-

<sup>1</sup> В «Основах» мною принято в качестве гипотезы рассеяние напряжений за границами основной системы координаций. В применении к ней рассматриваются напряжения трех сверхминорных наслоений в системе  $es$  Стравинского. Они принимаются для  $heses$ ,  $eses$ ,  $asas$  соответственно 5, 4 и 3 бета. В том случае, если эти напряжения растут, то они соответственно будут равны 7, 8 и 9 бета, что изменит окрашенность соответствующих модификаций на 2, 4 и 6 бета в сторону интенсификации минорного ощущения. На наши выводы в данном случае это не оказывает влияния, ибо генетические и ладовые основы остаются незатронутыми этими соображениями. Однако, поскольку новыми работами вопрос решается в пользу возрастания напряжений, то, не нарушая текста изложения, я повсюду отдельными примечаниями дополню моменты исчисления напряжений у ряда неосновных модификаций, дабы показать неизбежность основ рассмотрения и избавить читателя от самостоятельного пересмотра этих моментов. Должен указать, что все модификации с наслоениями сверхминорны и в целом не представили органических красок для пасторального колорита «субминорного» дорийского лада. Таким образом, избранная автором модификация № 13 должна иметь не 13, а 15 бета, что не нарушает ее двойной сверхминорности, лишь несколько усугубляя ее, и не влияет на момент избрания по динамическим признакам. Модификации №№ 14 и 15 лежат за порогом приемлемости в обоих случаях, ибо, вместо 14, они имеют соответственно 20 и 24 бета. Как увидим ниже, скоропреходящие блики сверхминорности оказываются приемлемыми, а на выбор № 13 из трех влияют более веские причины (см. далее вопрос о пропуске автором восьми модификаций на звуках 1 и 4 ступеней).

личается от своего «энгармонического» «аналога» в 12-звучной системе (обязательно см. ниже раскрытие аккорда № 6). Автор, несомненно, чувствует эти различия, ибо при разных обстоятельствах употребляет и № 13 и № 6. Динамизм аккорда  $=a_1 + 13\beta$ .

№ 14, 15 — аккорды с двумя звуками наслоений каждый. Динамизм первого из них  $14\beta$ , второго таков же. Стравинским оставлены втуне.

На этом исчерпывается данная «конструкция» аккордов. На доминанте уже возникает аккорд № 6 — это септаккорд с ув. терцией, в принципе очень динамический. В 12-звучной системе всего один такой аккорд, в 15-звучной прибавляется еще три (№№ 16, 17, 18). Рассмотрим их.

№ 6. Основа в виде двух нижних звуков — ладовая, общий динамизм  $a_7 + 2\beta$ . Уже встречавшийся результат высвобождения 2-й ступени, но здесь весомость гармонии очень высока; таким образом, эта модификация — более высокого порядка, нежели № 3. Единственная модификация терцовой структуры в 12-звучии.

Следующие три модификации опущены Стравинским. Бегло посмотрим их: № 16 по динамизму  $=a_{p_5} + 5\beta$ , № 17  $=a_{p_4} + 7\beta$ , № 18  $=a_{p_3} + 9\beta^1$ .

Далее на тонике возникает модификация иного типа, поскольку здесь в 12-звучной системе одна из м. терций превращается в ув. секунду. Таким образом, в 12-звучной системе здесь три модификации (№№ 7, 8, 9) и еще три — со звуками наслоений (№№ 19, 20, 21). Верхний и нижний звуки здесь уже дают не ум. октаву, а б. септиму.

№ 7, дин. хар.  $=a_{p_5} + 6a$ , в отношении общего результата звучания в этой системе аналог № 1, но с большим показателем весомости. Пропущен автором.

№ 8. Дин. хар.  $a_{p_7} + 2a$ . Аналог № 2, пропущенного автором, № 8 также пропущен. Повидимому, выявление этого динамизма не входило в задачу автора.

№ 9 — применен автором. Третий аккорд с высвобождающимся напряжением второй ступени —  $2\beta$ . Дин. хар.  $=a_{p_7} + 2\beta$ . Аналог №№ 3 и 6. Найден автором, невзирая на орфографическое изменение структуры. Интересно отметить уже здесь, что из верх шести возможных модификаций аккорда применена только одна эта. Таким образом, остались втуне и следующие три: № 19, дин. хар.  $=a_{p_5} + 4\beta$ , № 20, дин. хар.  $=a_{p_3} + 6\beta$ ; 21, дин. хар.  $=a_{p_1} + 9\beta$  достаточно минорные аккорды. Здесь они исчерпываются<sup>2</sup>.

Далее в 12-звучной системе возникает три последних модификации, у которых нижняя м. терция превращается в ув. секунду, а также три таких же аккорда с наслоениями 15-звучной системы. Наиболее интересна здесь модификация № 22, которая представляет с узко ладовой точки зрения модифицированное субдоминантовое трезвучие (гибрид *heses* возвращается к своей основе *as*). Этот аккорд при всех условиях должен был бы быть применен автором в пределах сочинения в дорийском ладе — и он применен. (Итак, это — не «случайное» сочетание, а неизбежное!). Интересен еще № 11, также примененный автором. Этот аккорд с диатонической мажорной точки зрения (а также с точки зрения классического минора) может трактоваться как большое доминантовое трезвучие. Казалось бы, применение его в сочинении, написанном в дорийском ладе, нарушает чистоту ладового стиля (см. след. абзац). № 24 применен автором. Остальные аккорды не применены. Бегло рассмотрим эти модификации с точки зрения динамизма.

№ 10,  $a_{p_4} + 7a$ ; должен отметить, что это напряжение в принципе очень высоко для системы минорного развития, где преобладают минорные коэффициенты (такова же в принципе высвобождающаяся энергия у №№ 1 и 7). № 11 обнаруживает себя как все же самое неизбежное сочетание в дорийском ладе, ибо при весомости порядка 5 (что не столь важно) — высвобождающаяся энергия равна  $3a$ , т.-е. точно соответствует напряжению характерной дорийской сексты, это, если так можно выразиться, — просто очень утяжеленный звук дорийской сексты. Диалектика явления такова, что самый этот звук не присутствует реально в этом аккорде, который с его

<sup>1</sup> Эти модификации при возрастании напряжения будут иметь высвобождение не 5, 7, 9, а соответственно 7, 11, 15 бета. Как выяснено ниже, существует одно внединамическое конструктивное основание к пропуску № 17, два таких же основания к пропуску № 18 и основание к избранию не № 19, а его аналога № 24.

<sup>2</sup> При возрастании напряжений на звуках наслоений высвобождающиеся напряжения будут здесь не 4, 6 и 9, а 6, 10 и 15 бета. Для № 19 различие не играет роли, № 20, как увидим ниже, пропущен в связи со звуком *eses*, а вместо № 21 избран его аналог № 24.

музыкальной стороны а д э к в а т е н звуку дорийской сексты. № 12, дин. хар. =  $ar_6 + 2\beta$ . Дальнейшие три модификации — с наслоениями, их дин. хар. № 22 =  $ar_3 + 5\beta$ , № 23 =  $ar_1 + 7\beta$ , № 24 =  $ar_1 + 9\beta$ . Из них, невзирая на их близость ладу, Стравинским употреблены только созвучия № 22 и 24.

Эти три модификации в одном смысле поразительны. В них угадываются основные ладовые трезвучия, у которых минорно сдвинут основной звук. В этом отношении мы уже говорили о № 22. Не примененный № 23 дал бы, при сдвиге баса к генетической основе, трезвучие 7-й натуральной ступени. Однако, это автором не использовано. Здесь уместно будет обратить внимание на то, что категорически опущены все модификации со звуком *eses*. Причина проста: на этом месте у всякого композитора, выученика современной консерватории, крепко «сидит» в мышлении простейший диатонический вводный тон, который упорно затверживался как альфа и омега ладового становления в «мажоро-минорной» системе. Никакая сверхсовременность не оказалась в силах поколебать этого глубокого убеждения, и звук *eses* оказался изгнанным, это тем более интересно, что следующая за ним координация *asas* твердо осознана и применена в качестве ингредиента сверхминорной модификации № 24. Эта именно модификация все же применена, повидимому, не столь из динамических соображений, сколь из «реконструктивных»: она представляет собою в основе генезиса узко ладовое трезвучие на 3-й ступени дорийского лада, некий «аналог» «параллельного мажорного» трезвучия. Не вынося в особое примечание, отметим, что возрастание напряжения дает высвобождение не 5, 7, 9, а 7, 11, 15 бета. Таким образом, № 22 держится вокруг нормального максимального, № 23, как изгнанный, не влияет на ход ладовых соображений. О № 24 речь еще будет впереди. Отмечу, что затененность этого «параллельно—мажорного» трезвучия минорным гибридом имеет глубокий динамический смысл для создания элемента ладовой огруженности и утяжеления краски, что вязалось с общеэстетическим заданием в этом номере.

Наконец, в силу нахождения в 15-звучной системе двух дважды ум. квинт, возникает еще два аккорда — № 25 и 26. Их дин. хар. соответственно:  $ar_6 + 3\beta$  и  $ar_4 + 5\beta$  (либо соответственно 7 и 11 $\beta$ ).

Они оставлены Стравинским втуне и, повидимому, не случайно. Надо почти с уверенностью сказать, что здесь мышление попало вразброд, чем объясняется пропуск 8 аккордов. Об этом ниже.

Теперь просмотрим представший перед нами материал с двух точек зрения. Во-первых, суммируем примененные аккорды под углом зрения их динамических и узко ладовых признаков, а также рассмотрим, существуют ли причины, по которым вне фактурных и прочих заданий автор пренебрег ими в силу свойств, коренящихся, быть может, в самых этих аккордах. Во-вторых, рассмотрим эти средства в их ж и в о м с о с т о я н и и в произведении, вскрывая попутно характерность прочих более простых средств, входящих в музыку отрывка. Попытаемся понять движение этих аккордов в их универсальном взаимодействии со всеми прочими моментами музыки, памятуя, что именно в таком изучении вскроется многое в причинах употребления того, а не иного, из 26 аккордов, — именно, в данных условиях, — а также станет совершенно ясным, какой степенью насыщенности, какого рода и какой интенсивностью обладают привлеченные автором средства, каково будет их б е з о т к а з н о е действие на музыкального слушателя, восприятие которого развито хотя бы в том конгломерате квинтовых координаций, какой использован автором. Яснее ясного, что для слушателя, например, «пентатониста» вся эта музыка будет непонятной, ибо все почти сплошь лежит за порогом его музыкального мышления и восприятия.

Прежде всего обращает на себя наше внимание то обстоятельство, что опущены все модификации на 1-й и 4-й ступенях. Как мы видим, здесь строится по 4 модификации на каждой ступени, и я полагаю почти с уверенностью, что перед музыкальным мышлением автора здесь стоял бы очень тяжелый выбор, ибо в интуиции при обращении к «ресурсам» этих ступеней возникало сразу по 4 различных комплекса, ratio же не могло здесь, в такой сложной обстановке прийти на помощь. Совсем уж непознаны автором безусловно две модификации с дважды ум. квинтой. Лучшие умы обычно считали это совершенно излишним «орфографическим» «изыском». Таким обра-

зом, это, несомненно, является причиной опущения модификаций 14, 15, 16, 17, 7, 8, 25, 26. Остается 18 модификаций.

Поищем ключ к их употреблению в динамизме. Всего среди остающихся 4 альфных и 14 бетных модификаций. Рассмотрим альфные.

Модификация порядка 2 альфных коэффициентов автором опущена. Это понятно. При общем минорном колорите системы координат следует применять более яркие альфные моменты. Таким образом, опущена модификация 2 (среди первоначально отброшенных также была одна альфная — № 8).

Модификация порядка 3а (№ 11) неизбежно должна играть одну из главнейших ролей в связи с тем, что это — характерное для всего дорийского лада напряжение.

Из модификаций порядка 6а одна оказалась априорно отброшенной вначале (№ 7), другая же применена (№ 1). Это будет наиболее ярким бликом всего отрывка, ибо модификация № 10 порядка 7а оставлена автором втуне. (Надо отметить, что вообще не применены обе модификации, построенные на звуке *es* — данная и № 19, во всяком случае наиболее яркое созвучие оказалось втуне и художественная деталь упущена). Остается, таким образом, 14 модификаций.

Модификаций порядка 2β три (за исключением № 12), невзирая на свое разнообразие, применены автором. Причина этого явления, исходящего из потребностей взаимодействия отдельных моментов фактуры, вскрывается мною ниже. Это — модификации №№ 3, 6, 9. Модификация порядка 5β (7β?) оказывается примененной — это № 22. Вскользь упомянутая выше модификация № 19 порядка 4β (6β?) опущена. Модификация № 20 порядка 6β (10β?), а также № 23 порядка 7β (11β?) опущены автором (очевидно, потому, что им вообще в системе не употреблен ни разу звук *eses*). (Во вторых скобках надо отметить, что из аккордов указанного бетного порядка — в самой первой группе априорно отброшенных находятся №№ 16, 26, 17). Оставшаяся за отбрасываниями модификация порядка 7β — № 4 применена автором. Остается 5 наиболее минорных модификаций: №№ 5, 13, 18, 21, 24.

Необычайно интересное совпадение представляют собой модификации №№ 18, 21, 24. Из оставшихся после отбрасывания первых восьми модификаций только эти три содержат звук *asas*, причем все они имеют равное минорное напряжение порядка 9β (или у всех одинаково по 15β). Таким образом, с точки зрения специфически музыкального эффекта употребление той или иной модификации в принципе безразлично, и будет избрана та, которая требуется по соображениям внешне-фактурного плана. В соответствующем пункте отрывка мы увидим, что избрана та из модификаций, которая не нарушала плавного движения комплексов. Предпоследняя модификация № 5, а также последняя № 13 порядка 11 и 13β (или 15β) обе применены автором. (Более минорные модификации системы — №№ 14 и 15 — находятся в числе первых восьми отброшенных модификаций). Таким образом, обобщая, мы видим, что автором применены из бетных модификаций порядка 2β три из четырех: отброшена № 12 как гибридизированное мажорное трезвучие, входящее в острый конфликт с тоническим трезвучием дорийского лада. Из 3-х сверхминорных отобрана № 24, имеющая опору в ладовом генезисе и представляющая гибрид ладового трезвучия 3 ступени. Основная сверхминорная № 5 применена. Из нормативно минорных применена основная № 4, из дополнительных применена № 22, имеющая опору в генезисе, сводящемся к характеристичнейшей ладовой краске субдоминантового дорийского трезвучия, в котором терция представлена дорийской секстой — основой основ лада, — модификация же № 19, не имеющая ладово конструктивной опоры — отброшена. Отброшены модификации со звуком *eses*. Наконец, применена одна еще сверхминорная модификация № 13, имеющая в основе ладовое ум. трезвучие и дающая основание к динамическому соревнованию со своим аналогом — единственным в системе септ-аккордом той же «конструкции» (см. ниже). Это — все!

Как же «работают» эти модификации в тексте сочинения, — эти «красочные комплексы» (атоналисты), эти «случайные сочетания» (прочие теоретики).

Прежде всего, обращаясь к самому отрывку, мы должны обратить внимание на следующее явление, к которому пока что не могли обратиться конкретно. Дело в том, что музыка пишется отнюдь не для «глазного» самоуслаждения автора и теоретиков некрофонистов, а для восприятия. Поэтому при верной ли, при неверной ли орфографии необходимо, чтобы слушатель мог оценить слышимое с точки зрения

скрытой гармонии, т.-е. важно, чтобы в сочинении действовали такие основные моменты, которые являются тональным центром фактуры, либо же создают этот центр каким-либо косвенным приемом. Я уже выше сказал о животворящем тональном центре. Я здесь не подразумевал натуралистического фетиша теорий натурального звукоряда (ведь договорились же кое-какие «теоретики» до «родоначального тона»), а лишь тот закон, по которому звуки вне квинтовых координаций и связанных с этим динамических оттенков, точно устанавливаемых м у з ы к а л ь н ы м восприятием в зависимости от их отношения к тональному центру, — не будут музыкальными звуками, а только акустически полноценными. И не только в этом корень вопроса, а и в том явлении, вернее приеме — который я назову распластованием ткани произведения по кругам развития, по ступеням или «слоям» музыкального мышления. Этот прием действует или в сочетании с явно обнаруженным тональным центром, или же самостоятельно. В данном отрывке мы наблюдаем несколько таких слоев, которые тем более способствуют тому, что примененные в одном из в ы с ш и х слоев фактуры средства воспринимаются во всем великолепии их ладово-музыкальных окрасок, напряжений, скрытых гармоний и т. д., которыми они обладают, и которые бы омертвели, не были бы восприняты, превратились в некрораздражители, если бы во взаимодействии с ними не развивалась более, если так стоит здесь выразиться, — грубая ткань. Таким образом, фактура как бы уподобляется некоему совершенному организму с его многофункциональностью отдельных отделений и с определенной градацией степеней их важности. Тут вскрыется и художественная эфемерность таких устремлений, которые направлены на то, чтобы добывать т о л ь к о сверхвыразительные возможности, выявлять т о л ь к о сверхкрасочные ресурсы музыки.

Основой всего рассматриваемого отрывка является великолепная тоническая квинта внизу, обе опоры тональности, базис изложения — это слой 1-го круга развития. В нижней же строке надо обратить внимание на параллельные квинты, дающие в с у м м е со звуками тонической квинты всю гамму дорийского лада. Эта фигура для всего отрывка является о с т и н а т н о й, представляя собою ладово-опознавательный слой 4-го круга развития. Самый способ изложения протягивает нити ко второму циклу развития, одной из отличительных особенностей полифонии которого являются параллельные квинты: вот один из приемов архаизации изложения. Это в о о б щ е свойственно первоначальной полифонии, и потому должно вызывать в представлении образы, связанные с обстановкой первобытного действия. Яркой особенностью фактуры этой оstinатной фигуры является то, что линия ее верхних звуков представляет совершенно замкнутое последование в пределах уравновешенного архаического тетрахода 2-й сферы системы, являющегося основой м е л о д и и отрывка (см. верхнюю строку). Но не только это: нижняя линия («А») доводится до звука 4-й ступени и, таким образом, является ладово незамкнутой, потому что здесь не «доизлагается» первая сфера системы в параллель второй; тот же звук 2 $\beta$ , на котором оканчивается здесь линия, является для архаизированного мышления достаточно динамическим, ярким по напряжению. Таким образом, для интуиции автора весь музыкальный смысл этого участка фактуры сводится к тому, что каждый такт оставляет перманентный настойчивый динамический след в виде 2 $\beta$ . Вот объяснение того факта, что автор применил три из четырех модификаций (№№ 3, 6, 9), которые имеют этот динамический коэффициент. Случайности здесь исключены, здесь тончайшее действие творческой интуиции: в среднем слое взят материал, адекватный по динамическому смыслу основе. Оговариваюсь, что здесь я особо не учитываю сплавившихся напряжений, памятуя, что мы уже их выяснили и что они играют повсюду свою роль насыщения музыкальной ткани гармонической весомостью. В некоторых случаях нам ниже придется обновить в памяти этот вопрос, имеющий одно из главнейших значений в вопросах красочности письма. Верхняя строка представляет собою очень любопытное слияние двух слоев развития. Здесь всячески варьируется мелодия, представляющая собой только ход по ступеням уравновешенного тетрахода; так должно было происходить тогда, когда был завоеван в процессе развития третий круг мышления — и именно к этому его слою апеллирует тематическое образование. В то же время резко подчеркнутое оформление параллельного сопровождения его «голыми» терциями апеллирует к пятому кругу развития, когда движение параллельными терциями категорически вытесняет всякие намеки на параллелизмы кварт, квинт и секунд в полифонии. И, действительно, в 7-м такте приводимого от-

рывка, как бы «вызванный» этой особой специфической заостренностью, появляется звук 5-го круга *ses*, как бы раздвигающий рамки избранного дорийского лада, — но лишь на мгновение: далее упорно всячески подчеркнут ладовый звук *s*, причем в момент произнесения этого *ses* действует побочный мощный скрытый ладовый фактор, который мы ниже раскроем. Должен обратить внимание еще на одну деталь, которая говорит о том, что автор в своем современном музыкальном мышлении находит способ мыслить архаически. Речь идет о детали в 4-м такте, помеченной нами «NB». Здесь — единственное изменение оstinатной фигуры. Едва ли оно делается только в связи с изменением ритма. Здесь мы видим грубую интонацию *f-es*, связанную внизу все с тем же динамическим следом 2β. Но главное заключается в том, что одновременно с этим *f* звучит звук *fes*. По законам современного музыкального мышления разрешение катаклизма хроматизма, раз уж оно понадобилось, делается таким образом, что по двум тонким интонациям оба его звука уходят. В данном случае, казалось бы, *f* должен уйти в *ges*, а *fes* — в *es*. Мы помним, как разрешалась проблема разрешения первого хроматизма в недрах 4-го круга развития: получался клубок ходов грубых интонаций, «перескакивающих» через другой звук: в грубой интонации *e-d* совершался прыжок через *es* (совершенно нетерпимый с точки зрения школьных канонов XIX века), а в интонации *es-f* совершался такой же «перескок» через звук *e*. Таким образом, получалось явление, которое мы характеризовали как узел интонирования. Эти «узелковые» грубые интонации вокруг хроматизма и представляют собой наивернейшее диагностическое средство для определения архаики интонирования, которая отнюдь и ни при каких случаях в данном произведении не может относиться к «вольностям» голосоведения, неправильностям и небрежностям, которые дают некрофилам своеобразное «право» писать, что им и как им вздумается, вкривь и вкось, ибо они такого рода «неправильности» «обнаруживают» в произведениях «современных» и, по всей видимости, имеющих успех. Несомненно, здесь дело в том, что художник находился глубоко во власти образов, и тончайшая интуиция подсказала ему те средства, которые оберегли правду художественного выражения в соответствии с замыслом.

Необходимо рассмотреть лепку тематического образования верхней строки в соответствии с ритмом. Здесь следует попутное распространенное замечание, рассмотрение приостанавливаем. Должен еще коснуться вопроса о ритме, чтобы не было никаких неясностей. В главе 37 дано определение первичного музыкального ритма, которое, несомненно, должно прекратить ту путаницу по этому вопросу, которая наблюдается в нем с древнейших времен до наших дней. Сила этого определения заключается в применении к законам ритма непреложных законов диалектики движения, которые распространяются на движение музыкальное постольку, поскольку этот термин должен приниматься со всем его философским содержанием. Поскольку для нас ныне ясно формулирующее значение ритма, постольку ясно, что его роль в музыке сводится к роли своего рода канвы для формирования музыкального изложения. Моменты ритмического равновесия, вносимые рефлексивно, реализуются в виде резкого и значительного для образования ритмических делений ударения или акцента, который всегда при любом основании ритма ложится на первую долю первичной ячейки ритма, реализованного в музыке в виде такта. Вот почему права традиция, соотносившая все вопросы формы и ритма к вопросу о такте. Каждая из этих ячеек в качестве составных частей формирующей канвы живет своей первоначальной обособленной жизнью и является вполне авторитарной в вопросах формирования звуковой ткани. С этой точки зрения совершенно непригодна «ямбическая» нелепица и путаница Вестфаля — Римана, столь во многом правильно раскритикованная Г. Э. Конюсом, который, со своей стороны, впал в аналогичную путаницу с «хореизмом», что также односторонне неверно. И то, и это, и еще многое другое здесь играет свою роль. Мы были бы очень плохого мнения о способностях человека и его мышлении, если бы думали, что их роль сводится здесь только к установлению первичной канвы. При всей громадности этой роли, ее сущность ведь очень несложна, не выходя при познании из пределов классификации. Каждое отделение «канвы» в принципе организовано единообразно, и для ритма с определенным основанием эта организация во всем мировом искусстве одинакова, причем добавочные усложнения основания (например, ритм уже не 2, а 4) приводят также к вполне определенной и единообразной организации ритмической канвы. Эта организация строжайшим

образом кодифицирована в мировом искусстве, и, таким образом, обозначение при ключе, например,  $\frac{4}{4}$  — показывает совершенно единообразную организацию этой канвы вне направлений, периодов времени, стиля композитора и т. д. Эта организация при прочих н е р а в н ы х условиях одинакова и у Баха, и у Грига, и у Мясковского и т. д. Таким образом, все эти членения и звукового потока, и отдельной ячейки вместе с полагающимися ударениями первой степени важности и подчиненными — соответственно природе этого явления — относятся к области ритма в самом широком и в самом узком смысле этого слова. Сюда же относятся и вопросы группировки таких ячеек в построения, как равномерно членящих поток, так и неравномерно (так называемый «неправильный ритм»).

Я только что сказал о «неравных условиях». Они относятся к двойственному явлению формирования ткани. С этой точки зрения все вопросы первичного действия восприятия по установлению закономерностей всеобщего значения отнесем в область э л е м е н т а р н о г о ритма. Далее действуют временные ритмические моменты вторичного порядка в сочетании с главнейшими в м у з ы к е моментами ладового порядка. Это сочетание определяет собою упомянутую д в о й с т в е н н о с т ь этих неравных условий, которые уже, собственно говоря, относятся к области формирования ткани, подобно тому, как элементарный ритм относится к области формования. Эта двойственность природы заключается и в том, что здесь сочетаются имеющие всеобщее значение музыкально-ладовые закономерности и вторичного порядка индивидуальная рефлексия, наслаивающаяся на элементарную ритмику и приходящая во взаимодействие с ней. Поскольку, однако, индивидуальная и вечно изменчивая многообразнейшая в своих проявлениях рефлексия входит в коллизию с двумя категориями всеобщего значения (ладом и элементарным ритмом), постольку возможно, на основе изучения универсальных взаимодействий формования и формирования музыки, вывести закономерности всеобщего значения, объемлющие совместное действие этих категорий и выделяющие участие каждой из них в этих процессах. (Здесь при двух уже данных категориях, каковыми теперь являются до конца обоснованные элементарный ритм и, наконец, с ясностью определенные ладовые закономерности, — при исследовании мы будем иметь дело всегда, если так можно выразиться, с одним уравнением с одним неизвестным. Ранее же каждый случай представлял собою одно «уравнение» с тремя неизвестными: лад, элементарный ритм и вторичный ритм. В этом корень вопроса).

В чем же существо действия и внешнее выражение этой индивидуальной рефлексии? Элементарный ритм, как заранее данная, либо образующаяся сфера, неминуемо остаётся в области подсознательного, и область рефлексии, таким образом, свободна для нового метроритмического (и ладового) формирования ткани произведения. Развитие музыкального мышления в этом направлении с совершенной очевидностью показывает определенную закономерность в протекании процесса.

На заре развития ритма в музыке звуконаполнение ритмической канвы по длительностям формирующих ткань звуков придерживается или в максимальной степени соответствует воображаемой схеме элементарного ритма. Звуковая метрическая организация, таким образом, в той или иной мере совпадает с элементарным ритмом (ср. двойное значение слова «совпадать»). Чем далее, тем все более высвобождается психика для новых ритмических свершений, но в п р е д е л а х элементарного ритма. Здесь, грубо говоря, намечается стремление к преодолению узости элементарного ритма, к освобождению от связывающей полет творчества канвы. Это выражается в таких м е т р и ч е с к и х группировках длительностей, которые составляют индивидуальную особенность именно данного произведения, часто типичны для отдельного автора, а иногда и для широкого круга явлений. Этот процесс относится к явлениям в т о р и ч н о г о ритма, причем ритмическая характеристика данного участка фактуры познается из взаимодействия элементарного, т.-е. первичного ритма и вторичного. Вторичный ритм относится уже к области формирования ткани произведения, но он безжизненен вне ладового звуконаполнения, в котором создаются свои моменты ладового равновесия (см. главу 37). Поскольку можно говорить о ритмической организации отдельного ритмического членения — такта — постольку здесь проявляет свое действие категория элементарного метра, подобная в этом отношении стопе стихосложения. Однако, в стихосложении не существует

всёможности выйти за пределы элементарного метра в силу специфики слова, в музыке же такая всёможность существует в силу неограниченного богатства чисто звукового выражения, почему возникают индивидуальные метры в тактах отдельных произведений, которые, однако, мыслятся на основе элементарного метрического участка канвы. Следовательно, метр есть подчиненная ритму категория, очень узкая и соотносимая только с организацией отдельного такта.

Поскольку вторичный ритм проявляет себя в симболизме, столкновении, с элементарным ритмом, в его преодолении, постольку все эти проявления относятся к области полиритмии в самом широком смысле слова. Этот процесс на своем пути создает многообразие явлений, например, сюда относятся и такие типические явления, как синкопы. В современном музыкальном мышлении он должен привести к возникновению уже новой полиритмии, где вторичное основание ритма, в свою очередь, может раздваиваться и всячески усложняться.

Усложнение вторичного ритма имеет в музыке и другие корни, что мы особо отметим в рассмотрении следующего отрывка из «Весны священной». Эти явления даны ныне на такой же «плоскости», на какой находилось развитие музыкального мышления в его конечных результатах, где человеческая мысль не сумела до сих пор различить сравнительного принципиального возраста отдельных напластований. Так же на плоскости даны и все многообразные явления вторичного ритма. Некоторых особенностей этого мира явлений мы не поймем без учета основ исторического процесса развития искусства. Именно выход музыки из монодии, переход ее к полифонии, совместное участие двух и нескольких индивидуальностей в процессах творчества (импровизации дисканта), перенос в фактуру многоголосного сочинения проявленной участниками ансамбля полирефлексии, как соединения отдельных «ритмотворящих» волевых и подсознательных импульсов, — обогатили и развили ритмическую сторону в музыкальном мышлении и, таким образом, создали в руках композиторов современности мощный рычаг полиритмических, в сущности говоря, приемов. В особенности благодарное поле применения открыто здесь в симфонической музыке. Ниже я разовью это замечание на конкретном примере.

Высвобождение ритма из первобытного оценивания в мировом процессе не сразу привело к рождению первичного элементарного ритма. В качестве отдельных явлений известны случаи вычленения ритма почти или совсем немusicalного, — например, колотушки и бубны у отдельных народов. Но в мировом процессе поиска ритма, как предпроцесс его появления, были очень мучительны. Ритм проходил процесс своего становления через те процессы, которые впоследствии стали вторичными. При основании «2» сначала не мог возникнуть двухдольный ритм, ибо в этой первоначальной двойке объединение ткани в метрические ячейки производилось путем соединения двух долей, из которых одна была вдвое протяженнее другой. Таким образом, все эти архаические образования «трехдольные» при двухдольности, лежащей в их основании, их природе. Такова диалектика так называемого древнейшего ритма. Действительно, еще не было представления о непрерывном звуковом потоке: вспомним хотя бы неуклюжее спотыкание и нанизывание слогов сольмизации в процессе мутации. Здесь дошло еще более архаическое действие сложения, как наиболее элементарное из всех действий человеческого мышления из области математически-конструктивной. Природа же элементарного ритма более высока и требует большего уровня развития психической сферы человека: она проявляется на основе наиболее сложного в этом смысле действия деления. А в первичном ритме мы имеем деление непрерывного потока на участки при помощи того акцентирования, природа которого проявляется, как я говорил, в таких повседневных явлениях, как восприятие нами стука маятника с его неиважным расчленением на группы длительностей. Наконец, мировое искусство приходит к рождению элементарного ритма с его первоначальным основанием 2, именно в «архипоэме» впервые появляется молодой двухдольный элементарный ритм, и начинается его победное шествие в мировом искусстве. Вот два принципа: сложение и деление. Ритм (точнее метр) без элементарного ритма — это архаика. Первичный ритм, как основная философия ритма и как стихия, подавляющая возможности противодействия, противопоставления — следующий этап. Вторичный ритм в элементарном при постоянном усложнении вторичных моментов рефлексии — современный этап развития метроритма, характерный для современного музыкального мышления.

Следовательно, мы должны различать приемы ритмической архаизации и приемы анахронизации изложения. Первый из них представляет собою явление высокохудожественного порядка. Он заключается в элиминации первичного ритма, в отбрасывании канвы его, в отказе от этой пульсирующей сетки, брошенной на все произведение, и к переходу на ритм только вторичный, «получающийся» от плюсования различным образом метрически организованных ячеек. Здесь только один способ образования ритма, а именно нанизывания тактов с различными основаниями, т.-е. так называемый неправильный ритм. Таким образом, вскрывается многообразная природа этого явления — оно либо свидетельствует о нарушениях действия первичных рефлексов под влиянием душевных волнений: здесь поле применения в драматической музыке. Либо он свидетельствует об отсутствии более высокого первичного ритма, ведет к возникновению представлений об архаике — здесь поле применения в музыке эпической, описательной, что мы и видим в рассматриваемом отрывке. Этим не ограничиваются области применения «неправильного ритма», но природа его здесь вскрывается. Архаические представления возникают в восприятии с неизбежностью, ибо природа музыкального мышления в его «слоях» соответствует его истории.

Иногда можно встретить в современных сочинениях такой прием, при помощи которого автор стремится к «м а т е р и а л и з а ц и и» ритмической «пульсации». В этих случаях, например, в оркестровом сочинении одному из инструментов поручается малоподвижная фигура, либо здесь привлекается только один звук, который р е а л ь н о заполняет каждый такт сочинения, пульсируя в полном соответствии с воображаемой канвой элементарного ритма. Это — антихудожественный при всех условиях анахронизм, порывающий со всеми достижениями современного музыкального мышления, обращающийся вспять к полному подчинению схеме элементарного ритма в то время, как весь прогресс музыки последних десятилетий в этом отношении шел по пути преодоления этой схемы. Прием удобен для «заполнения» партитуры, но он свидетельствует о том, что музыкальное мышление автора в достаточной степени лениво и анемично. С почти полной неизбежностью это явление сопровождается весьма неразвитым ладовым мышлением, цепко держащимся за моменты первых кругов развития, причем, безусловно, главным «богом» фактуры явится при этом органичный пункт, во всех его анахронических видах.

Я говорю здесь о наблюдаемых случаях беспомощности. Однако, именно прием непрерывной пульсации первичной ритмической канвы, выводимой наружу из сферы подсознательного, обнажающий эту сферу и делающий именно ее главным нервом драматургии произведения, имеет серьезную и вполне обусловленную область применения. По самой природе элементарного ритма нет лучшего способа перенесения слушателя в таинственную сферу глубин психики, — в которой происходят эти рефлексивные процессы. Такие приемы могут быть использованы в качестве моментов обнаружения глубин человеческого духа и создания особо жуткого фона действия, в котором как бы происходит и смещение плоскостей: реальное приобретает оттенок ирреальности. В этом, например, кроется секрет того впечатления, которое неизбежно вызывается сценой в спальне графини в «Пиковой даме» и многими другими страницами мировой литературы. Это кроется в самой природе ритма.

Тут я преследую ограниченную задачу на основе посильного определения природы трактуемых явлений рассмотреть тенденции их развития в современности, чтобы ответить цели, поставленной в названии труда. Тенденции эти ясны, почему не будем далее углублять вопрос. Ясна природа ритма, и ясны три главные периода в его развитии в мировом музыкальном искусстве. В этой связи надо только коснуться одного момента, который в процессе творческого формирования произведения имеет наиглавнейшее значение, как неповторимый и необычайно разнообразный компонент, в принципе, казалось бы, не поддающийся никакой регламентации. Говорю о процессе интонирования. Выше мы вскрыли природу отдельной интонации с точки зрения моментов гармонического динамизма, линейного динамизма, кинематики. Попытки же унифицировать размещение интонаций в ритмической канве, попытки свести моменты «слабые» и «сильные» к тем моментам, которые совершенно на иной рефлексивной основе образуются в первичном ритме, как моменты равновесия формирования — это в принципе попытки наивные и не имеющие научной основы.

Процесс интонирования, как таковой, лишь во втором периоде развития ритма исходил из схемы элементарного ритма. Налицо связь не генетическая, а связь совпадения, — в той, подчеркиваю, чисто условной мере, в какой могут быть проведены параллели между речевым и музыкальным интонированием (см. стр. 108): вспомним о необычайном разнообразии первого — об интонациях вопроса, недоумения, жалобы и пр. душевных движений отнюдь не утвердительного характера. В них интонирует ослабленный момент удара при произнесении слова, либо части или целой фразы. Здесь я выделяю для рассмотрения именно момент, связанный с акцентом, а не с повышением или понижением звука, ибо последние выяснены для музыкального интонирования в качестве носителей кинематизма и динамизма с достаточной степенью ясности. Акцент есть проявление равновесия в ритме. Таким образом, акценты элементарного порядка сами собой подразумеваются в элементарном ритме. Вторичный ритм несет свою акцентировку, противопоставленную в принципе элементарной, но совершающуюся в ее рамках. Приемы противопоставления бесконечно разнообразны, однако в процессе изучения универсального взаимодействия могут быть установлены основные типы этих приемов. Прежде всего, прием ликвидации элементарного акцента (синкопа), затем моменты наложения двух акцентов, смещения эквиритмического, спорадического, полиритмического порядка самых разнообразных видов. Кроме того, в ткани произведения действуют акценты интонационные — иной природы. Разделяя многообразный мир интонаций грубо на два раздела: утвердительные и вопросительные (неутвердительные) или же положительные и отрицательные, ясно, что в первых акцент является характеристическим выражением интонации, концентрацией ее сущности; в интонациях же второго типа именно безакцентность решающего момента интонации характеризует ее. Посредине находится разряд интонаций нейтральных.

Мир появления интонирования, как такового, бесконечно разнообразен. Процесс кристаллизации вторичного ритма на основе элементарного относится к многогранному действию моментов рефлексивного порядка. Процесс интонирования, прежде всего, связан с моментами ладово-динамическими и кинематическими в динамическом расширенном истолковании. Здесь в принципе возможно абстрагирование этих процессов, их разграничение, либо же их слияние, что в особенности характерно для многих наиболее высоких творческих свершений современного музыкального мышления, осваивающего и подчиняющего себе рефлексивную область путем углубления рефлексии (да простит мне читатель это совпадение «корней» слов). Вторичный ритм направлен всем острием своим на архитектурную группировку «отпечатков» музыкального в восприятии. Интонации по своей природе апеллируют к доведению до восприятия в своем именно комплексном виде. Отсюда ясна высшая целесообразность слияния этих двух начал воедино для наиболее впечатляющего доведения замыслов до слушателя. При установлении законов вторичного ритма по упомянутым «уравнениям с одним неизвестным» будет развернута дальнейшая работа по выявлению на этой основе закономерностей музыкального интонирования. Столкновения элементарного ритма, вторичного ритма и многообразнейшего интонирования, столь же многогранного, как бесконечны обнаружения эмоциональной сферы в искусстве и в жизни, — представляет собою наименее исследованную и наиболее увлекательную область знаний о музыке. Наша предварительная классификация интонаций сугубо условна и предпринята здесь лишь в качестве первого противовеса попыткам беспочвенной унификации этого наиболее изменчивого в своих проявлениях феномена музыкального выражения. Подчеркиваю, в особенности, наличие в музыке акцентов двух порядков, разной природы — ритмических и интонационных, лишь внешне совпадающих по своему проявлению, могущих существовать слиянно, но ни при каких условиях не могущих быть отождествляемыми в принципе.

Итак, ритм — явление рефлексивного порядка, интонации — выразительно-смыслового. В музыкальной ткани действуют акценты и того и другого рода, разные по своей природе. Интонация, по самой своей сущности, находится вне категории ритма. Чисто механически интонации — при этом положительного порядка — приурочиваются к моментам элементарного ритмического равновесия в тот период,

когда стихия вторичного ритма еще находится в оцепенелом состоянии и действует элементарный ритм, властно подчиняющий себе все проявления формирования музыкальной ткани. Пробуждение и развитие вторичного ритма раскрепощает процесс интонирования, причем положительные интонации с их акцентами *могут* содействовать созданию ритмических образований вторичного порядка. В принципе возможно образование вторичного ритма и во внеинтонационном порядке, при помощи таких размещений звукозаполнения в фактуре произведения, которые никак не могут интонировать друг с другом. Простейшим видом такого вторичного ритма явится применение ударных инструментов, дальнейшим развитием приема — расположение различных групп аккомпанемента в гомофонической музыке и т.п. Также возможно в принципе искусно разместить интонации вне элементарного ритма таким образом, что они создадут в сумме вторичные ритмические образования, но это в принципе уже не будет означать иного, более высокого процесса, нежели органическое по замыслу совмещение моментов вторичного ритма, как функции чисто рефлексивного порядка и процесса интонирования с его внутреннесмысловым содержанием и л а д о в о й природой, существующей авторитарно вне ритма.

Два неслепейших предрассудка внедрялись по вопросу об интонировании в музыкальную науку. Первый — тот, что одна из двух частей интонации обязательно приходится на предыдущее слабое время, вторая — на сильное, ударяемое, акцентуемое время. Это выразилось в терминах «предикт», «икт» и «постикт», предложенных Яворским (второй из этих терминов имеет в музыкальной науке большую давность, возникнув задолго до появления теории Яворского; надо лишь отметить некоторый «волапюк» в терминологии Яворского: надо было сказать «антеикт» при «постикте» или же «послеикт» при «предикте»). Основой основ, по Яворскому, явилось предшествование в интонации слабой части. Таким образом, последовательность «предикт-икт» является основой интонации (по Яворскому), но это как раз и взято из ямбической стопы — простейшая аналогия. «Постикт» понимался как несущественная часть интонации, — некий «отыгрыш», который мог быть, но мог и не быть. Подоплека представления — строка ямба со слабым окончанием. Из чисто арифметических соображений «полным видом» интонации считался тот, который содержит все три указанные элемента, — однако, главенство ямбической интонации, состоящей из слабой и сильной части, было незыблемым. Смешение категорий первичного ритма и интонирования и произошедшая вследствие этого унификация данных категорий явились не чем иным, как в а р и а н т о м ямбической теории ритма Римана — Вестфала, ибо в «единстве» предикт + икт скрыта т о л ь к о стопа я м б а, состоящая из слабого и сильного времени. Таким образом, здесь перед нами объективно только замаскированная попытка, точнее — продолжение попытки немецкой «музиквissenschaft» тупо унифицировать и методически стандартизировать многообразнейшие проявления творческого процесса, закрепить во что бы то ни стало в качестве главной схемы элементарного ритма, отбросить искусство вспять. Господство немецкой музыкальной культуры, ее гегемония — относится к периоду главенства элементарного ритма. С тех пор, как современность призвала к жизни в связи с прогрессом музыкального мышления вторичный ритм — гегемония переходит к русской музыкальной культуре. Здесь я оставляю в стороне причины этого явления: заключаются ли они в более гибком мышлении русских композиторов, воспитанных на неунифицированных ритмах своей народной песни, либо здесь простое совпадение явлений по времени, — либо причины более глубоки — исследовать это не входит з д е с ь в мою задачу. Немецкие музыкальные теоретики, ибо и теория была в Германии в огромной мере отраслью шовинистической прусской науки, — не могли уйти от попыток так же утвердить с в о и ритмические схемы, как это они попытались сделать с рейнским мажором, объявляя его присущим всем временам и народам и создавая в связи с этим «функциональную теорию», в которой только мажор получал права гражданства, а остальной ладовый мир унифицировался вне времени и пространства, представляя у «функционалистов» в лучшем случае аналогию либо функцию мажора, как аргумента, а в худшем случае не представляя ничего, т.-е. «не существуя». В сочинениях поры расцвета немецкой музыки мы видим победное шествие мажора в схемах элементарного ритма. И на тех же несомненно основаниях немцы пытались в лице Вестфала, Римана и др. создать такие теории, на основе которых права «полноценности» получили бы только произведения, со-

зданные на основе этих ритмических схем. Вспомним, с какой охотой Риман исправляет Шопена, который-де неправильно расставляет тактовые черты. Именно в теории ямбизма и был найден способ унифицировать сложнейший мир музыкального формирования. Традиция, начинавшаяся с такта, двутакта и т. д., объявившая именно такт, как ритмическую единицу, единой и единственной мерой формирования, была до конца права. Такты могут жить своей совершенно обособленной музыкальной жизнью, причем целое может быть понято как сумма взаимодействий, также такты могут объединяться попарно и в более крупные группы, неразъемные вследствие размещения в них формирующих моментов («ямбообразные» моменты как частный случай). Это все — проявления разнообразнейшего процесса, никак в своем истоке не регламентируемого, хотя и опирающегося на известные нам закономерности. В отношении попытки применения термина «интонация» к миру музыки Яворского постигла та же судьба, что и его попытку рассматривать ладовый язык с точки зрения «единичной» и «двойной» системы. Первая из этих систем представила собою одну из связей, существовавших и наблюдавшихся сразу же после периода сольмизации. Вторая же представила собою искусственно сконструированную антимузыкальную, антинаучную некросвязь, которую Яворский и его последователи пытались вносить вместе с первой во все факты ладового становления. Таким же частным случаем, как первая «система», является, повидимому, «интонация» Яворского.

Второй предрассудок требует совмещения в музыкальной интонации обязательно двух (или более) звуков разной высоты и разной силы. Совершенно произвольное требование. Если брать параллель с речью, то разве в интонации, например, неминуемости обязательно понижение или повышение голоса, разве обязателен здесь акцент? Очень многие душевные движения при их воплощении в речи, а также и в музыке, вовсе не сопровождаются этими двумя «атрибутами» интонации — повышением и понижением звука или акцентом.

Только после этих замечаний мы можем рассмотреть верхнюю строку взятого отрывка Стравинского. С чисто ладовой стороны здесь последование звуков уравновешенного тетра хорда. Однако, здесь важны ритмические деления и интонационные образования, ибо они явятся основой для оценки ладового динамизма средних строк. Автор изложил это последование, расчленив его на две совершенно самостоятельные интонации: одна из них, отмеченная буквой «Б», представляет собою простое повторение доминанты, создавая момент простого ладового равновесия. Другая — состоящая из икта и постикта — отмеченная буквой «В» — представляет собою ход с ускорением по двум гармоническим звукам третьего круга развития *c* и *des*. Дialectика интонации такова, что здесь на единицу длительности отведены два звука, вместе сплавляющиеся в скрытую гармонию, и, таким образом, равновесность последования всячески подчеркивается. Более того, на иктовую ритмическую часть такта приурочен именно характерный для дорийского лада звук дорийской сексты. Однако надо отметить и то обстоятельство, что в этой интонации, взятой вне ритмически, акцентирован в принципе момент звука ладовой опоры, вдвое при этом более протяженный, чем каждый из предыдущих звуков. Здесь мы имеем размещение звука в интонации с противопоставлением ритмического и интонационного акцента: это должно привести к тому, что реально акценты должны распределиться по звукам интонации равномерно, а именно это и отмечено автором в оттенках исполнения. Два звука, отмеченные буквой «Г», не представляют интонации в собственном смысле слова. Они взаимно уравновешиваются, не оставляя динамического следа, и, таким образом, представляют собою момент нейтрального внешнего возвратного звукозаполнения фактуры. Обращаясь к способу размещения этих интонаций в избираемых ритмических ячейках, мы рассмотрим далее средние строки с ладовой точки зрения. Оговариваюсь, что только называние мною № модификации могло оказаться после рассмотрения всех модификаций достаточным, чтобы ладовый анализ мог считаться законченным. Однако, я должен его углубить, чтобы показать, что «красочность» этих гармоний во внеладовом плане является абсолютным нонсенсом. Гармонии здесь именно таковы с ладовой стороны, каковы должны быть при прочих вскрываемых условиях.

В первом такте в верхней строке помещена первая интонация, причем сильное время такта не использовано. В средней строке модификация № 11 с ее характерным напряжением 3а — здесь автор избирает единственную имеющуюся среди модифи-

каций взятого им аккорда, которая является ладово характеристичной; однако характеристичность чрезвычайно скрыта: она могла быть прочувствована и понята чисто интуитивно под воздействием того тончайшего проникновения в природу материала, которое доступно интуиции крупных музыкантов.

Второй такт, таким образом, совершенно отделен от первого, в котором закончилось и интонирование, и оstinатная фигура в нижней строке, и ладовая характерная краска в средних строках. Вот здесь-то и вступает в дело архаика: сложение ритмических ячеек с их звуконаполнением и с представлением о целом, как о с у м м е этих ячеек. Для вящего подчеркивания этой стороны автор прибегнет к неправильному ритму, чтобы показать, что он уходит от схем элементарного ритма. Очень трудная задача в танцевальной музыке. Здесь ладовый динамизм средних строк мрачно суров — модификация № 13 сверхминорна.

Третий такт состоит из обеих интонаций — первой укороченной, помещенной на акцентируемую часть такта, а не на слабую — как раньше. Уже здесь восприятие испытывает с неизбежностью ощущение нарушения ритма — тут и смещение акцента и потеря двух четвертей — сильной паузирующей и второй «произносимой». В средних строках здесь то же «паспортное» ладовое напряжение  $3\alpha$ . Сопровождение второй интонации, которая здесь также смещена с тех ритмических точек, где она была ранее, — это сопровождение в средних строках чрезвычайно органично: прежде всего идет модификация № 22 по динамизму  $=5\beta$ . Она при сплавлении с модификацией № 11 даст высвобождение энергии в размере  $2\beta$ <sup>1</sup>. Последняя четверть такта занята модификацией № 3, которая с а м а п о с е б е обладает именно этим итоговым динамизмом  $2\beta$ , причем здесь происходит лишь подтверждение динамического следа оstinатной фигуры в нижней строке — органическое: органически сводятся отдельные моменты к ладовому единству. Надо обратить внимание на то, что и вторая интонация в этом такте даст ощущение потери двух четвертей: здесь, у ж е нарушение ритма, которого, быть может, рационально не ощутил сам автор, — здесь, повидимому, д в а т а к т а п о д в е ч е т в е р т и.

Четвертый такт в ритме с основанием 5 как бы восполняет эти потери, но здесь наряду с тем происходит и изменение ритма, принцип сложения укрепляется. Первая интонация здесь восполняется до своего нормального объема, но опять-таки смещена по сравнению с первым тактом. Сопровождение в средней строке необычайно! Все три модификации — №№ 11, 1, 24 (а ранее модификации против первой интонации были неизменны) — эти модификации дают при сплавлении скрытую гармонию порядка 9, ибо  $3\alpha + 6\alpha + 9\beta = \alpha\beta_9$ . Ладовый динамизм постепенно погашается. Автор прибегает на слабой части такта к необычайному для системы мажорному блику  $6\alpha$ , и тут же он погашает накопившуюся мажорность<sup>2</sup>. Две модификации — №№ 5 и 3, если не считать фактурного повторения № 5, — дают сверхминор при второй интонации, который был применен во втором такте отрывка, однако он там был добыт путем применения одного аккорда, а здесь — двух, динамизм которых равен  $13\beta$  вместе. Важно подчеркнуть, что одним из слагаемых является динамизм  $2\beta$ , характерный для оstinатной фигуры баса. Резкие изменения динамики отдельных тактов, в свою очередь, обуславливают внутреннюю скульптурность членений.

В пятом и шестом тактах — первая интонация с повторением. Членение шести звуков на две интонации достигается автоматикой повторения нижней оstinатной фигуры. Дело здесь отнюдь не заключается в перемене основания ритма на 3, как это помечает автор, выделяя как бы акцентированную часть. Типический акцент в виде «органного» баса *es-d-es* опущен вовсе, что показывает, что здесь такт с ритмическим основанием 7. Моторность здесь, по природе ритма, усиливается вместе с увеличением основания. Здесь производится, таким образом, моторно-ритмическое нагнетание, которое особо подчеркивается двумя «исходными» тактами с основанием 2, заключенными в третьем такте Стравинского. Таким образом, в хорошем исполнении этого такта возможно и оправдано *accelerando*. Сопровождается в средних

<sup>1</sup> Если принять модификацию № 13  $= 7$  бета, то высвобождающееся напряжение достигает 4 бета, т. е. будет равно нормативному результирующему напряжению всего дорийского лада. Логичность и органичность момента только углубляется.

<sup>2</sup> Если принять № 24  $= 15$  бета, то эффект будет еще более поразителен тем, что наряду с погашением 6 альфа рождается новое высвобождающееся напряжение 6 бета, производящее противоположный, но гармонирующий с предыдущим моментом эффект.

сроках эта интонация модификацией № 3 с ее типическим для нижней остиной фигурой динамизмом 2 $\beta$ . Здесь налицо некоторая ладовая уравновешенность наряду с моторностью ритма. Это — несомненный ладовый э п и ц е н т р всего отрывка. Если представить, что это в действительности о д и н такт, перед которым помещено пять (а не четыре такта) и после которого также следует пять тактов, то значение ладового центра будет обозначено еще яснее.

Очень интересен 7-й такт, где возникает в противовес ладовой сексте «нормальная» минорная секста 5 $\beta$ . И именно в п р о т и в о в е с ей в средней строке помещено в лице модификации № 11 упрямо выколачиваемое «паспортное» напряжение 3 $\alpha$ , дорийский лад не с д а е т с в о и х п о з и ц и й, несмотря на чуждое ему напряжение, казалось бы, вытесняющее узко ладовый характер всего отрывка.

В восьмом такте весь смысл верхней интонации заключается во всемерном подчеркивании н а т у р а л ь н о й дорийской сексты, которая заключена в первой и третьей терции интонации. Здесь также, наконец, обнажается верная, подлинная природа этой интонации: невзирая на акцентировку начала ее (в силу ритмического акцента) необычайная длительность в три четверти подчеркивает ее точный характер. На первой четверти в средней строке помещена все та же модификация № 11 с ее «паспортным» напряжением, здесь дано двойное вторжение ладовой характеристики (в верхней и средней строках) после ее омрачения в предыдущем такте. Далее впервые появляется модификация № 6 с ее характерным для нижнего остинато динамизмом 2 $\beta$ . Далее идет модификация № 22 с динамизмом 5 $\beta$  (7 $\beta$ ?), 2 последние модификации повторяются. В основных чертах динамическое наполнение здесь таково же, как в третьем такте, но чередование напряжений организовано по-иному. Надо обратить внимание на то, что автор растянул ход по звукам тетра хорда вверх на целых четыре (своих) такта. Приемы употреблены ясные и уже нами описанные, но в сумме читателю надо окинуть верхнюю строку глазом еще раз.

Рассматривая конец отрывка, надо отметить, что до самого его конца в тактах 9—11 применены исключительно бетные модификации, причем типическая модификация с динамизмом = 2 $\beta$  повторяется через более минорную почти упрямо. 11 остающихся до конца в средней строке аккордов представляют собою модификации №№ 4, 6, 22, 4, 6, 22, 6, 22, 3, 5, 9, их динамизм в бетных измерениях: 7, 2, 5, 7, 2, 5, 2, 7, 2, 11, 2. Надо отметить, что и 8-й такт организован на принципе той же повторяемости напряжения 2 $\beta$ . Какая бы то ни было случайность здесь должна считаться исключенной. Здесь этот момент проверен интуицией автора. Общий динамизм средней строки девятого такта сверхминорен. Тут впервые дана настойчивая дорийская секста, отчлененная в отдельную интонацию из второй основной интонации. Художественно это оправдано тем, что надо еще и еще раз изгладить ладовое помрачение, произошедшее в 8-м такте. Мрачность средней строки в 9-м такте приближается к ее мрачности во втором такте.

В десятом такте дважды повторяется вторая интонация. Здесь можно допустить нерасчлененность такта на два, так как уже далеко основная фигура из двух интонаций, сокращение которых расчленяюще действовало в такте 3-м. Динамическая организация средней строки тут такова же, как и в 8-м такте; однако, здесь лишь исчезает характерное напряжение 3 $\alpha$  на 1-й четверти, ибо в нем нет уж надобности: верхняя строка дает избыток этого характерного напряжения. Оно в средней строке на 1-й четверти 10-го такта заменяется нормативным минорным напряжением.

В басу 11-го такта, наконец, реализуется настойчивое напряжение 2 $\beta$ , которое все время оставляло свой след на протяжении всего отрывка. Два раза в средней строке применено это же напряжение, причем в последний раз на фермато совсем новая, еще не примененная модификация № 9 и с ее е щ е н е в с т р е ч е н н ы м в отрывке интервальным (на письме) составом. Очень минорен бас с фермато.

Таков ладовый анализ этого отрывка. Я еще выписал один такт из следующего затем мажоро-минора в системе *C* для того, чтобы показать мажоро-минорный тонический квартсектаккорд с закономерным гибридным смещением одного из звуков тоники (см. отметку *N*), этот аккорд далее встречается с смещениями в оба тонких гибрида, я дал его просто в скобках из соображений экономии места.

Здесь я намеренно дал подробнейший ладовый анализ, чтобы показать, как органично применяются автором ладовые закономерности, причем я их дал на фоне всех неиспользованных возможностей из числа существующих в «конструкции»,

избранной автором. Ниже возвращусь на стр. 457 к этому отрывку, чтобы показать, насколько расширяются возможности при переходе только к первой стадии 4-го цикла и при реальной температуре в этих пределах (85 модификаций интервального разного — пяти типов — строения, вместо 26-ти).

Необходимо подчеркнуть после первого же ладового рассмотрения, что такой анализ не представляет собою с а м о ц е л и в задачах углубления понимания нами языка музыки. Здесь находится ключ к познанию содержания музыки, к уяснению всех изгибов работы музыкального мышления. За недостатком места мне не придется во всех примерах связывать область ладового анализа с областью «психосанализа», — однако, отмечаю, что связи здесь очень глубоки. Всякое произведение искусства в целом и в его деталях познается в рамках породившей его эпохи и тех представлений, которые были основными в эту эпоху. Из круга этих представлений не может выйти содержание любого произведения искусства. Именно такими являются ассоциативные представления, связанные с двумя эстетическими эмоциональными полюсами — абсолютного душевного мрака и света, конкретизированными во всем европейском искусстве последних столетий в категориях мажора и минора.

Если эмоциональная сфера произведения интроспективна, то в ладовом анализе в соответствии с кинематикой содержится подлинный прожектор, освещающий до малейших деталей эту таинственную область переживаний. Не стремясь объявить «недействительным» прежний способ анализа, который сводился только к уяснению общих форм движения и «вскрытию» общего эмоционального тона произведения на основе неопределенных (и часто произвольных) впечатлений, — все же должен отметить, что в ладовом анализе перед нами оживают те мельчайшие детали, из которых состоит картина, никогда не могущая быть до конца понятной без того, чтобы не были, наконец, ясны эти детали.

Если же нет интроспективности, а содержание произведения объективно-изобразительно, то в ладовых окрасках мы имеем тончайшие градации колорита, его интенсификацию или ослабление. Таким образом, например, моменты отяжеления гармоний, густоты красок и т. п. вне такого анализа непознаваемы. Поскольку они для музыкального мышления, в силу своей объективной природы, существуют, постольку музыкальное восприятие в порядке простейшего бессознательного акта может в общих чертах «диагностически» распознавать общий характер данного произведения, фрагмента, членения, попевок, — но и только. Достоверности в этом не может и не могло быть; поэтому большинство критиков работает, если так можно выразиться, «в кредит»; их музыкальному чувству доверяет дилетант, этим чувством не обладающий и уж подавно не имеющий возможностей проверить достоверность сообщаемых оценок и характеристик. Только в виде метода скрупулезного ладового анализа мысль получила возможность проникновения прежде всего в подлинность творческого акта, а, кроме того, в сущность произведения.

Не только в категориях мажора и минора заключается корень вопроса, а и в той сфере ладового анализа, которая связана с генетической стороной искусства, которая различает относительный возраст ингредиентов музыкальной ткани и ее напластований. Здесь мы имеем дело с объективными категориями, действие которых безотказно. Посвятив труд установлению природы этих пластов, мы находим в рассмотренном образце до конца современного музыкального мышления эти пласты в действии, и, в соответствии с этим, несомненно для нас строгое смысловое значение этого распластования музыкальной ткани произведения.

Музыка «Вешних хороводов» не интроспективна, поэтому здесь играют роль, с одной стороны, генетические моменты, с другой, — колористические, но не в формалистическом смысле этого слова, а в ладовом, ибо вне лада, подчеркиваю еще раз, они не возникают.

Средний колористический слой — это пласт ультрасовременный, обращенный к будущему музыки.

Нижний слой с его «фундаментальным басом» органного пункта — это основа мировой полифонии, ее младенческое состояние квинтового многоголосия. В смысловом отношении это, безусловно, стихия «почвенности», фундамент космического порядка, земля, на которой разворачивается хороводное действо, с культом земли связанное. Здесь нормальная ассоциация: фундаментальный бас — фундамент — земля.

Верхний слой — архаика ладового мышления, познаваемая через первый и основной тетрахорд мирового ладообразования — уравновешенный — с его «начинкой» из двух гармонирующих друг с другом звуков третьего круга. Здесь эта архаика дана в ее наиболее «молодом» выражении, ибо с экстатическим упоением интонируют друг с другом эти звуки, что немыслимо в наиболее первобытной архаике. Может ли быть лучше изобретен прием для динамизации «старины глубокой», которая здесь «пускается в пляс»? Та же динамизация и омоложение архаики в резких параллельных терциях, возникших столь поздно в мировом процессе. Но не только в этом архаика, а и в «неравносложном» ритме, природа которого нам ясна. Не только раскрывается общее впечатление, говорящее нам об архаичности попевки, но и ясен возраст попевки и особенности ее «художественной работы» в контексте произведения.

Таким образом, с чисто внешней стороны, здесь перед нами «контрапункт» трех пластов музыкальной ткани. В той или иной мере познаваемы до сих пор могли быть только простенькие (но столь сложные в своей внутренне-динамической сущности) краевые слои, — и, несомненно, мысль могла до сих пор отважиться только на то, чтобы у в и д е т ь эти слои и, пожалуй, чисто внешним образом их сопоставить. Известна истина, что то, что находится вне нашего понимания, не существует для нас. Для моего читателя ясно, что красочно-ладовый «гвоздь» «Вешних хороводов» заключен в средних строках, что, кроме контрапункта двух крайних пластов, важен, таким образом, и «контрапункт» среднего слоя с краевыми. Движение краевых слоев, несомненно, игнорирует вопросы конструктивного внешнего совпадения и несовпадения линий и интервалов и потому даже не должно просматриваться с этой стороны. Здесь важно другое: поскольку в верхнем голосе дано действие, действующее лицо, т.-е. человек с его проявлением в стихии мелоса, поскольку это движение связывается автором с движением нижних старейших первозаданных пластов «земли» — постольку здесь важна внутренне-смысловая связь между этими слоями. Она — в муссировании и там и здесь того же тетрахорда. Здесь — перенесение человеческих черт на «движение земли», на ее субстанцию, т.-е. воплощение первобытного антропоморфизма, — здесь придание земле черт живого существа, т.-е. анимизм.

Существенно важно для «Хороводов» то, что Стравинский избрал о с н о в н о й в мировом процессе — дорийский лад. Средства лада, как такового, не безграничны, — а ведь именно в нем первичная народно-музыкальная стихия достигла величайших творческих свершений. И вот, средняя строка имеет в этом отношении, невзирая на свою «внеладовость», именно ладово-интенсификационную функцию. В ней — смысл и утверждение всей м у з ы к и номера. Подводит ли нас анализ ко вскрытию содержания отрывка? Содержание указано в заголовке — это хороводы. Но вопросы колорита, в которых они даны, являются в художественном смысле основными. Этот колорит содействует раскрытию той своеобразной обстановки, в которой разворачивается действие.

Если в краевых строках совершается архаизация действия, то в средней строке оно дезархаизируется: в этом диалектическая природа музыки «Хороводов», раскрываемая ладовым анализом. Из семи звуков «дорики», как ни поступать, а извлечь многого нельзя. Максимум и дан в верхней строке. И средняя строка трансформирует стихию этого лада средствами архисовременного мышления: эти краски то подчеркиваются «паспортной» модификацией, то отяжеляются насыщенностью других модификаций, то освещаются мажорными или затеваются минорными модификациями. Таким образом, «дорика» то сияет ослепительно, то интенсифицируется ее характеристичность, то она утопает во мраке сверхминорных наплывов. С этой точки зрения важен «контрапункт» верхней и средней строки, прослеженный нами. Но ведь «работает» и «контрапункт» двух нижних строк; мы установили, что средняя строка всячески подчеркивает ладовый след нижней, усиливая таким образом и «стихию земли».

«Дезархаизация» ладовой сущности избранного лада представляет собою принципиально важное явление: здесь происходит раскрытие художественных потенций народной музыки при помощи средств, вытекающих из самой ее природы, это не есть одевание народного мелоса в несвойственные ему одежды, здесь наивные народно-музыкальные образы подняты на высшую ступень обобщения, поставлены на высокий пьедестал мирового искусства. Эта картина народной жизни, в ее да-

леком легендарном, полумифическом прошлом, в ее архаике, вдруг заблиставшей всеми красками сегодняшней полнокровной и стремительно несущейся вперед жизни, написана верными, подлинными и неувядаемыми красками, ибо они органичны, они являются квинтэссенцией ладовой, т.-е. музыкальной стихии.

Мастерство Стравинского, его искусство заключается и в том, что он под видом «конструктивного» приема, под видом как бы единообразных «конструкций» дает богатую палитру изысканно-ладовых красок, которые в своей динамической сущности функционируют вне этой «конструкции»; этот прием служит только средством обнаружения сокровенного постижения ладовой природы музыкального материала. Сколько «простаков» попало на удочку «конструктивистских» приемов, полагая, что такое-то и такое-то расположение интервалов в «звукокомплексах» является жизнеспособным только в силу такого-то расположения звуков и считая, что они в этих своих «изобретениях» «подражают» Стравинскому. Для того, чтобы т о л ь к о подражать (не говоря уж о преемственном развитии приемов), надо не только слушать, но и с л ы ш а т ь, не только смотреть, но и в и д е т ь.

Основой основ этого слышания, этой зоркости является в музыке ее ладовая сторона. Прочие условия имеют свое, но вторичное значение — говорю об общих формах движения, т.-е. о кинематике, ритме, наконец, о звукоизвлечении. Но в последнем, если уж говорить об оркестре, мы только можем с л ы ш а т ь с л ы ш и м о е: «прорезание ткани», приливы и отливы звучаний, «постукивание»; «шорохи», «шелесты», «урчание», «стрекотание», «звоны», «потрескивания» и т. д. и т. п. — это все изобретается в тысячах эпитетов с десятками тысяч «прилагательных». Эта накипь на подлинном слышании неслышимого, видении незримого, открывающегося в дифференциации ладовых напряжений, — иногда пытается в качестве самостоятельного «метода» претендовать на роль подлинного раскрытия музыкальной сущности явлений искусства. Напрасный труд! Это все имеет свою важность аксессуаров, наряду с общими формами движения, но только в своей роли вторичных моментов, которые и всегда ясны в каких-то приблизительных очертаниях и н и к о г д а неясны в то же время, пока неясны частности, из которых складывается целое, как сумма этих частных, объединенных общим замыслом и общими формами движения и звуковоплощения.

Здесь непознаваемое м у з ы к а л ь н о е отвергается, принимается только «самоочевидное». Именно в этой связи нужно вспомнить слова Игоря Глебова: «Когда в точных науках встречаются с необъяснимыми явлениями, то меняют гипотезы и пересматривают методы. В музыке в таких случаях отвергают не «правила», которые устарели, а необъяснимую ими музыку» (Книга о Стравинском, стр. 44). Здесь мы упомянули тот труд, который в свое время рассматривал «Весну священную» целиком и, конечно, не минул «Хороводов». Научная добросовестность заставляет привести в дополнение к моим домыслам соответствующий фрагмент (стр. 50—51), типичный для этого автора по зоркости и степени проникновения в сущность рассматриваемых явлений художественного творчества. (Замечу, что здесь речь идет обо всем номере «Хороводов», из которого я даю только фрагмент).

«В е ш н и е х о р о в о д ы.

«Начинаются они с идиллического наигрыша кларнетов («рожки») на трелях флейт: это хороводный зазыв, приступ или сбор (спокойное движение, четверть-108). Самый хоровод задуман, как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение (тяжелый упор на тонике *es-moll* и грузно передвигающейся квинты): [следует пример 2 тактов. — А. О]. В это движение вплетаются друг за другом наигрыши кларнетов и гобоев, узоры маленькой флейты и архаическая попевка (скрипки, потом валторны) [пример. — А. О],

«в которой верхняя октава мотива восполнена снизу параллельно движущейся б. терцией, а нижняя — сверху параллельно движущейся квинтой. Этот способ органического утолщения ткани часто применяется Стравинским, и, конечно, с точки зрения правоверной школьной гармонии, абсурден. Но правоверная гармония есть частный случай (вернее, частичный преходящий эпизод) среди множества способов усложнения и дробления линии напева или сочетания нескольких линий. В данном случае ее компетенции оканчиваются, и никаких прав на *veto* подобного рода приема восполнения голоса посредством его же «тени», движущейся сверху или снизу, она не имеет. С этим приемом придется очень часто встречаться у Стравин-

ского. Указав на него здесь, я буду в дальнейшем обращать на него внимание лишь в самых редких случаях» [далее идет абзац по поводу тактов *vivo*, мною не рассматриваемых, почему опускаю конец цитаты].

Я разбираю только 11 тактов из 56, почему не претендую, разумеется, на глубину выводов и обобщения. Кроме того, я брал «Весну» только по авторскому переложению, не как вторичный творческий акт вне оркестровых звучаний, а лишь как субстанцию самой музыки вне приемов звукоуплощения. Надо все же подчеркнуть, что избранный мною фрагмент как раз и содержит тот «крепкий орешек» красочных и, казалось бы, «внеладовых» комплексов, по отношению к которым и раздаются требования о ладовом анализе. Я нарочито избрал самое трудное, — а более легкое в особенности легко рассмотреть с точки зрения лада.

У Стравинского мы имеем дело с музыкой в широком смысле слова — «описательной». Должен отметить, что значение дифференциации напряжений проявляется с силой и в этого рода музыке, но в особенности — в области музыки интроспективной. В музыке эти напряжения пробегают перед восприятием часто в доли секунды. Сознание часто не может дать себе никакого отчета об их музыкальной сущности: это было бы невозможным, прежде всего по чисто техническим причинам лимитирования способности к сознательному расчленению быстро проходящих моментов. «Отпечатки» этих напряжений остаются в области подсознательного.

Но именно здесь совершается тот акт восприятия, который фиксирует всю специфику музыкального, того считавшегося до сих пор таинственным действия, которое на нас производит музыка, и которое в принципе отвергается формалистами всех толков, начиная с Ганслика (и здесь решается, наконец, вековечный спор между двумя основными направлениями эстетической музыкальной мысли в мировом музыкознании). В подсознании под воздействием напряжений звуков совершается процесс, который, в известном смысле, можно уподобить осциллографической записи на «пленку восприятия» своеобразнейших по своей природе, впервые найденных специфических иероглифических «царапающих», «режущих», «колющих» (отсюда, например, термин «колючие гармонии») и т. п. моментов, оставляющих здесь свои следы. Они, повидимому, остаются в той именно области подсознательно-музыкального, которая определяется наличием у данного воспринимающего субъекта музыкального чувства, как его «существенной силы» (К. Маркс, стр. 52). Тут-то и обнаруживается действие альфных и бетных коэффициентов в объективности их природы, в их причудливых взаимодействиях. Не успевая выйти на свет сознания, зависая в своей четкости и определенности от наличия этой «существенной силы», от степени ее развития, — эти следы, эти отпечатки в своих индивидуальных обнаружениях, в своих группировках и в том целом, каковым является музыкальное произведение, — претворяются в различные индивидуальные впечатления. Они редко бывают сознательными, находясь на грани подсознательного. «Трогает», «не трогает», «нравится», «не нравится» — вот типичные оценки слышимого при данной степени конкретизации впечатлений. Часто они направляются по линии ассоциативных связей, которые часто помогают трансформации этих впечатлений в образы той или иной степени конкретности. В силу многообразия ассоциативных связей образная конкретизация впечатлений не равноценна и не идентична у различных субъектов. Чувствительность восприятия, степень его развития как вглубь, так и вширь также неравноценна. Строй, в котором происходит «отпечатывание» напряжений в восприятии, тонален в том отношении, что его концентрическое «строение» определяется центральной квинтовой координацией, тональной в своей сущности, причем далее по кругам распределяются «звукочувствительные» слои, соответствующие кругам развития. Воспринимающая способность зависит от концентрического созревания большего или меньшего количества этих слоев. У пентатониста, например, их всего три (либо четыре), причем музыкальные звуки за пределами его центральной зоны им не воспринимаются. Здесь созревание воспринимающей способности отвечает истории развития системы по кругам. Мы не постулируем действительного существования чего-либо вроде «диска восприятия», но говорим о направлении протекания процесса восприятия градации напряжений, в котором напряжения с меньшими показателями обладают большей усваиваемостью в массовом восприятии.

Громадную, но в музыкальном отношении вторичную роль играют способы подачи музыкальных звуков в произведении: громкость, пронзительность, зату-

шевность, тембровая окраска, регистровка, последовательность появления по возрастанию или убыванию высоты, группировка длительностей и т. п. Бесформенная калейдоскопичность отпечатков неспособна вызывать четких эстетико-смысловых впечатлений. Здесь несомненна потребность в их группировке, сплавлении в отдельные итоговые моменты. Громадное значение здесь получает протяженность отдельных звуков, дающих интенсифицированные отпечатки, а также помогающих группировать отпечатки в отдельные «единства». Вопросы элементарного ритма, вторичного ритма играют тем большую роль, чем больше восприятие стремится к регулярности возникновения соизмеримых групп отпечатков и, следовательно, к регулированию процесса их подсознательного подытоживания.

Область ассоциаций имеет большое значение в искусстве, она оказывает в музыкальном творчестве серьезное влияние, поскольку композитор стремится через посредство специфики музыкального материала к передаче своих чувствований слушателю в подлинном виде, в неискаженном состоянии. Ассоциативные связи в рамках данной музыкальной культуры данной эпохи могут обладать атрибутом общеобязательности либо в силу условностей, принятых в искусстве (например, известные звукоформулы-символы в китайской музыке), либо в силу обусловленности отражения определенных категорий (например, в Европе до XX века включительно: мажор — «свет», минор — «тьма»), либо же, наконец, в силу элементарнейших ассоциаций на основе сходства с наиболее основными явлениями природы и чувствованиями (например: низкие регистры — «гроза», «мужское начало», высокие регистры — «женское начало», «лирика» и т. п.). Огромную роль также играют ассоциации зрительного порядка («узоры», «извивы» и т. п.), слуховые — в более узком смысле ассоциации звукоподражания (пресловутые «шорохи» и «урчания») и чисто детская склонность «анимизировать» слышимое. Это все находит свою наиболее благодарную почву в оркестровом звукоизвлечении и дает слушателям и критикам-дилетантам с бойким воображением «возможность» примышлять к этим явным звукам и те «силы», которые их «вызывают». Эта бесконечно расплывчатая область ассоциаций лежит ниже линии подлинно серьезного подхода к явлениям искусства.

Композитор все же в той или иной мере руководится миром своих ассоциативных связей. В особенности же, поскольку он в категориях мажора и минора в их альфонбетном истолковании имеет дело диалектически с внеассоциативными объективными данностями искусства, где ассоциации условны, но о б у с л о в л е н ы, — постольку он, творя в рамках предоставленных ему его эпохой средств, имеет строго лимитированный арсенал выразительных возможностей как для передачи моментов колорита в музыке описательной, так и для воплощения музыкально-психологического содержания в музыке интроспективной. Здесь сила этих категорий настолько определена, что именно в лице динамических напряжений мы получаем сильное и действительное средство для раскрытия музыкального содержания и психоанализа эмоциональной сферы сочинения, притом всегда в слиянии с синтезом. Свое значение здесь имеет и динамизм, как таковой, в эстетическом плане, и генезис явлений в аспекте развития системы по кругам (например, раскрытие сущности феномена задержаний, основных форм ладово-генетического расщепления звуков), и кинематика в мажоро-минорном толковании (эстетика «восхождений» и «склонений», — отнюдь не голая «линейность»), и вторичные факторы: ритм, звукоизвлечение, агогика, регистровка и т. п. Ассоциации, как область аналогий, не имеют значения автентичности, вне их учета интроспективная музыка не делается менее осмысленной, ибо интроспекция внеассоциативна (за исключением эпохиального претворения категорий мажора и минора в эстетические ценности). Музыка противоположного плана, в особенности же драматическая в синтезе с другими видами искусства, вынуждена часто прибегать к ассоциациям, поддержка при помощи которых иногда прямо конкретизируется в действии. Однако, в принципе, это всегда является внемusicalной подтекстовкой музыкальной ткани.

Все эти соображения действительны при рассмотрении современной музыки, в которой взаимодействия динамических напряжений предельно усложнены. Направления, в которых они «работают», несколько различны в музыке интроспективной и в музыке обратного плана. Относя рассмотрение музыки психологических состояний к концу главы, обращусь далее к анализу еще двух образцов «Весны священной».

Повторяю: в примерах, подлежащих рассмотрению, я не ищу никаких ассоциаций, — это непомерно увеличило бы изложение, не прибавляя научной ценности. В предыдущем примере, правда, некоторые ассоциативные связи отмечены, как стимулы формирования ткани произведения. Углубление рассмотрения связей в данном направлении должно быть предметом специального монографического исследования. Приведенный пример идеален по орфографии, — это редкое явление в современной музыке.

Беру другой отрывок — из «Игры умыкания» (пример 298). Он интересен как строгий 8-звучный лад, тот же лад «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова, 7-й сонаты Скрябина, но в совершенно ином преломлении, причем пробиваются лишь робкие ростки в полнозвучную систему координаций — лишь в виде проходящих и как гибриды тоники, чем, казалось бы, нарушается этот лад. Этот пример даю в орфографии Стравинского, а затем в верной орфографии. Здесь автор так же не разобрался в природе материала, как и упомянутые композиторы. Рассмотрение веду применительно к верной записи. После «хроматического» затакта, который не выписываю, следует в первом и втором тактах некоторая, казалось бы, «красочная» конструкция, не имеющая ладовой природы. В двух верхних строках «какое-то» «случайное сочетание», а в двух нижних — «диссонирующая большая септима», причем изложение «атонально».

Приведенные характеристики — «потолок» анализа с точки зрения современной теории, что, разумеется, свидетельствует об ее отставании.

Тональный основой отрывка явится нижний звук отрывка — *C*, с точки зрения которого слушатель неминуемо будет оценивать динамические напряжения в музыке отрывка; таким образом, септима по отношению к басу представит собою тот нормальный гибрид тоники, который присущ зрелому мышлению в пределах 12-звучковой системы координаций. К этому примеру я даю несколько добавочных, показывая, как могло бы музыкальное мышление оформить некоторые детали фактуры, не выходя за пределы системы, стилевых установок и фактурных моментов в пределах метра и ритма данного произведения. С этой целью далее отсылаю читателя к примеру № 294, который будет ясен из анализа этих двух тактов. В самом примере 298 в верх-

Элементы и их развитие

А В ВГД

№ 294

первонач. основа

Т генерация гибридов в мышлении, поиски вторичной „тоники“ x

гармония окончат. (избр)

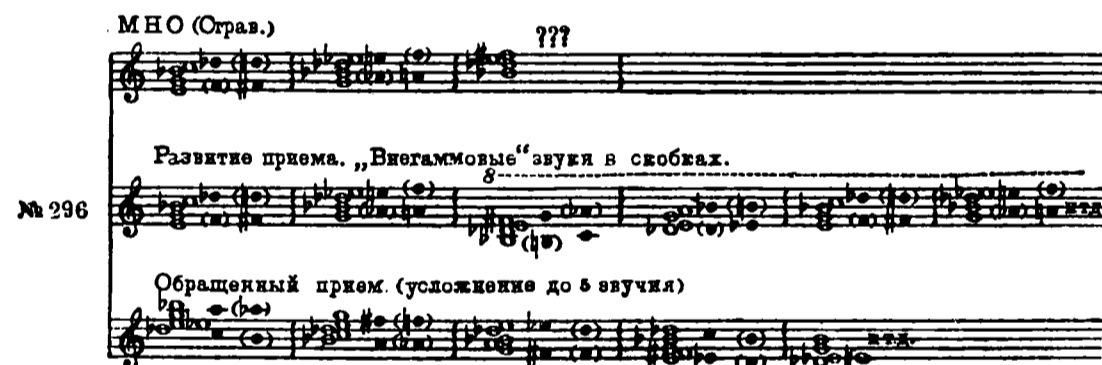
них строках этих двух тактов находится аккорд, в котором прежде всего имеется удвоение гибрида *h* (см. пометку «В»). Под буквой «А» находится гибрид тонической квинты «*as*».

Вот причины ладовых смещений звуков в ладе, который уже избран и немедленно обнажится в чистом виде. В этом ладе находится два ум. септаккорда, один из которых главнейший, включающий звук тоники *c* за вычетом двух звуков гибридных смещений и экспонируется в этом столь, казалось бы, сложном аккорде (см. пометки «В» и «Г»). Тональная сущность этого нового аккорда, являющегося → *D* в классическом стиле, поскольку уж он порывает здесь с этим разрешением в новом применении, ясна из того, что самые звуки *c* и *es* являются звуками минорного тонического трезвучия, звуки *fis* и *a* являются тонким и грубым гибридом звука доминанты (отсюда, между прочим, излюбленное более других у традиционалистов разрешение этого аккорда в квартсекстаккорд минорного тонического трезвучия). В примере № 294, к которому теперь обратимся, выписана тональная основа данного аккорда; далее показана генерация гибридов в мышлении, а далее окончательная избранная гармония. В следующем примере № 295 я показываю все тонкие и грубые гибриды исходного аккорда в его тональной сущности и расположении, оставляя опознавательную нижнюю тонику неизменной. На примере знаком стрелки отме-



чены избранные автором звуки. Должен отметить, что автор избрал «внеладовые» гибридные смещения  $as$  и  $h$ , сплавляющиеся в скрытую гармонию, вследствие чего доминирует высвобождающееся напряжение, свойственное включенному в аккорд ум. септаккорду. Без нарушения генетической сущности аккорда может быть при каждом звуке взят его гибрид либо он сам, что дает 16 875 аккордов различного звукового состава и скрытой гармонии, но единых по генезису и ладовым. Избран же аккорд, не только предвещающий появление лада, но дающий доминирующее напряжение  $4a$ , которое присуще и уменьшенному септаккорду лада ( $fis+a+c+es=ar_6+4a$ ) и является нормативным напряжением мажора системы вообще. Таким образом, это не что иное, как особая трансформация мажорного трезвучия.

Далее в отрывке происходят фактурные наложения, казалось бы, очень сложные, но каждое из которых имеет свой смысл. В верхней строке (пометки «М», «Н», «О») дана цепь квинтсептаккордов, образованных из ум. трезвучий второго ум. септаккорда с прибавлением «сексты» из другого септаккорда. Верхний и нижний звуки движутся по секстам хроматически. Так думал автор, конструируя эти гармонии, здесь он не знает природы материала и мыслил конструктивно, что показывает одинаковость конструкций на письме. По существу говоря, это — один из нескольких наиболее типичных способов изложения характерных ладовых комплексов, от которого протягиваются нити к обычному арпеджированию ум. септаккордов в предыдущих стилях. В примере № 296 я даю в верхней строке гармонии,



использованные автором, в средней — бесконечное развитие приема в пределах данного лада, в нижней обращенный прием — при движении аналогичных комплексов вниз. «Внегаммовые» звуки, употребляемые автором для связки, даю в скобках. Те же пометки в верхней строке отрывка поясняют ладовое содержание верхней строки до начала 6-го такта.

Обращаемся к следующей строке. В «Е» дан минорный гибрид доминанты, уравновешивающий звук  $h$ , той же строки. Далее «Ж», «К<sub>1</sub>», «К<sub>2</sub>» представляют собою только звук тоники в грубом архаическом расщеплении, совершенно автономный и представляющий собою опорное тональное включение второго цикла развития. Природа таких включений такова, что здесь игнорируются какие бы то ни было «контрапунктические» законы прошлого.

Без всяких «неправильностей», при других художественных заданиях мы можем здесь взять любую форму лапидарного расщепления в любых ритмах, также можно взять и звук доминанты с его гибридами  $f$  и  $a$ , отчего, правда, несколько нарушится тональная определенность целого. В нижней строке, начиная с отметки

«З», рождается, по существу, механический прием заполнения фактуры теми четырьмя большими трезвучиями, которые «конструируются» в этом ладе по «уступам» малых терций и в основе которых лежит басовый звук из одного (из двух) ум. септаккордов лада, а терция и квинта — из другого. Дополнительный пример № 297 поясняет конструирование этих трезвучий, с которым я предлагаю сравнить

№ 297

Аккорд → S

Аккорд → D

Некро-транскрипция

Совпадает

по существу столь же механическое конструирование Скрябиным перестановок аккордов другого типа в этом же ладе в его 7-й сонате. Здесь, таким образом, иное стилевое использование того же лада, но при помощи таких же в принципе приемов. Разметив эти 4 трезвучия римскими цифрами, разметим до конца отрывка их в двух нижних строках и сократим далее разъяснения, предоставив читателю самому в этом разобраться более подробно (пример № 298)

Пример № 298

Верная запись

Б В

Г

А

Д

П

М

Н

О

Е

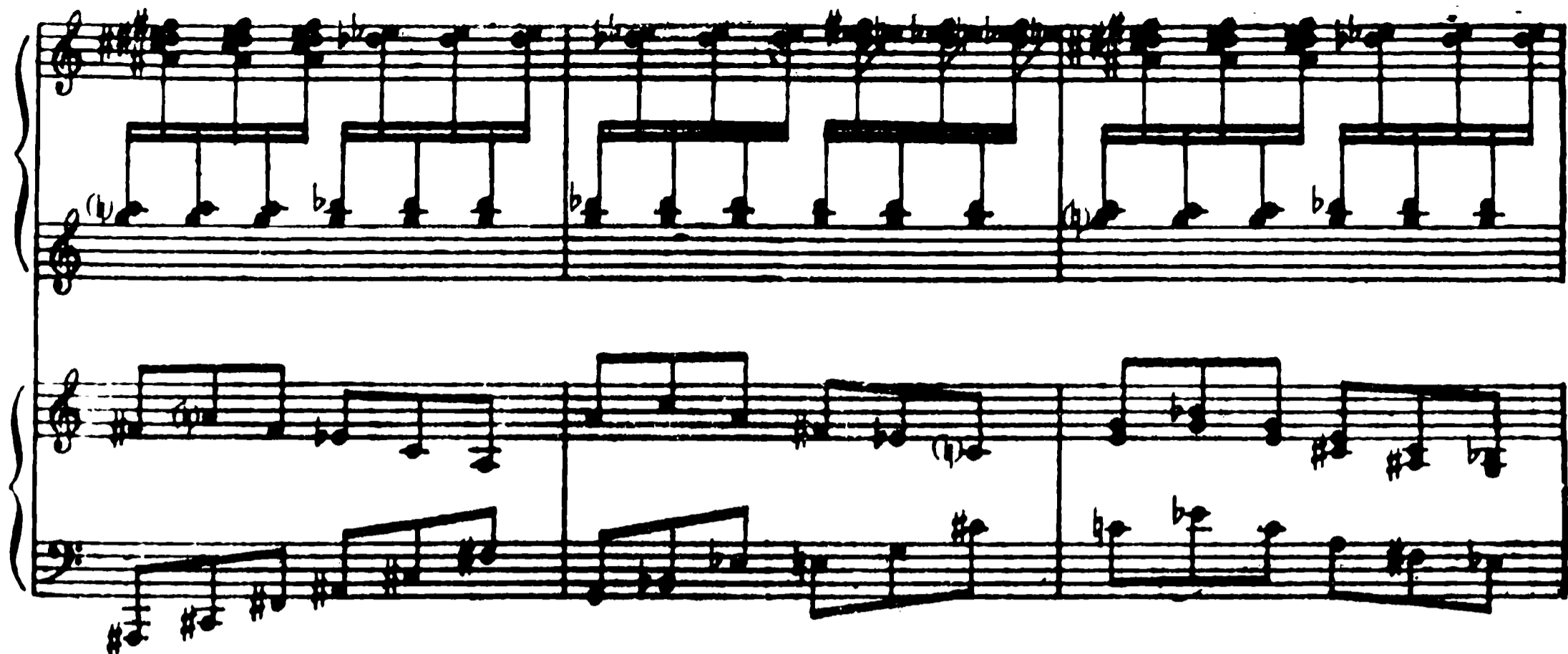
Ж

И

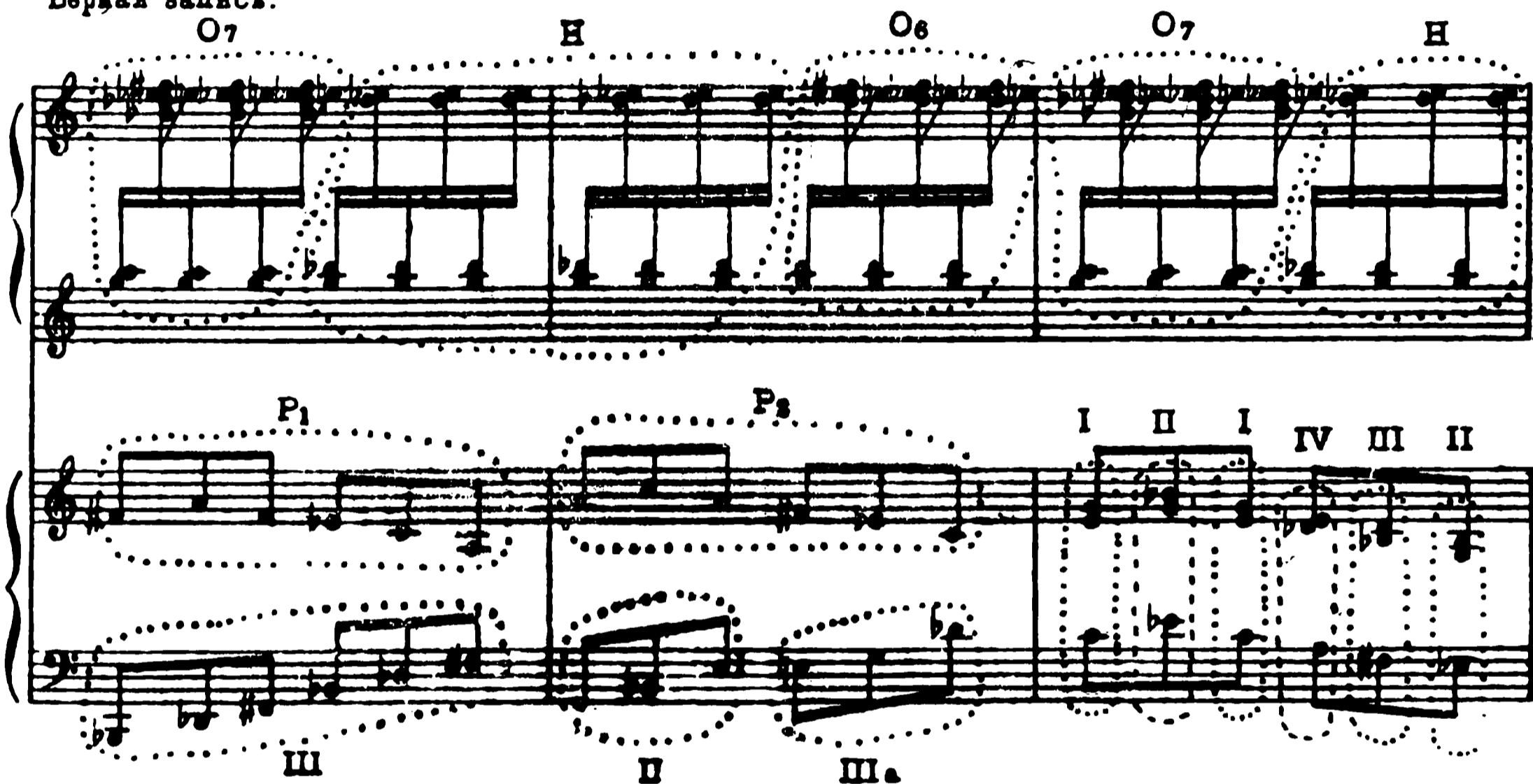
IV

Пометкой «*P*» (также «*P*<sub>1</sub>», «*P*<sub>2</sub>») обозначаем ладовый ум. септаккорд, которым автор сменяет расщепляемую тонику: вместо последней вступает именно да н - н ы й лад в его обнаженном виде. Внизу начинается кипение «больших трезвучий», как порождений не менее обнаженного ла д о в о г о конструктивизма, далее все сливается и переходит в вихревую смену этих трезвучий. Верхние две строки дают полную поддержку этим ладовым моментам. Здесь дается просто отрезок гаммы «тон, полутон, тон и т. д.» — это с точки зрения внешних критериев. Более глубоко — здесь дан отрезок из звуков лада; характеристикой отрезка является о т с у т с т в и е в нем звука т о н и к и (пометка «*O*<sub>7</sub>»), причем иногда пропускается звук «а» (см. «*O*<sub>6</sub>»), иногда же эта конструкция дается усеченной в виде исходного «квинтсектаккорда» (пометка «*H*»). Четыре верхних звука в конструкции «*O*» представляют собою гармонический наиболее весомый в ладе сгусток звуков с динамизмом 4 и 6 α и β, общей весомостью порядка 10. (Это — излюбленное мажоро-минорное трезвучие, где Т и D заменены гибридами 6-го круга). Нужен ли дальнейший «ладовый анализ» того лада, который дается без всяких покровов, совершенно обнаженно и где мог бы потребоваться какой-нибудь анализ, если бы данные столь вопиюще ясно ладовые моменты были каким-либо способом завуалированы? Никаких ладовых анализов более не надо.

Должен сказать, что с ладовой точки зрения мной рассмотрено все это произведение, в котором нет ни одного внеладового или атонального момента. Многое, правда,



Верная запись:



было неясно самому автору, что подчас показывает его орфография, иное же, как «Вешние хороводы», абсолютно кристально ясно самому автору, его интуиции. Из очень подробного рассмотрения «Шествия старейшего-мудрейшего» дам только фрагмент, чтобы более вооружить читателя для самостоятельной работы над ладовым рассмотрением современной литературы. Даю только 4 такта (пример 299).

Бас представляет собою простейшую утяжеленную тонику созревшей 12-звучной системы, следовательно, весь номер написан в системе *B*, причем в *b-moll'*e, как станет ясно из остиной темы, выписанной нами в примере № 300 отдельно и строжайшим образом проведенной автором 6 раз безо всяких изменений, невзирая на перемену ритма во второй части номера. Ладовый характер настойчивого архаического вводного тона, являющегося главным ладовым «действующим лицом» номера, совершенно ясен, причем внизу даются сменяющие друг друга его тонкий и грубый гибрид, а окончание тематического образования представляет собою ход по звукам малой тонической минорной терции. Орфография этого остиной самая разнообразная и иногда верная (четвертое и пятое проведение). Как тональный и абсолютно неизбежный итог после необычайно насыщенного кипения «хроматических» двузвучных ходов, состоящих из всякого рода «тритонов» и чистых кварт (реже) после паузы «lunga», следующий номер начинается освобожденным от всей этой «накипи» простейшим яснейшим *b-moll'*ым трезвучием, в котором то появляется, то исчезает мажорная терция (тяга к мажоро-минору). (Не касаюсь здесь, но советую читателю

Верная запись

посмотреть наложение тонической терции *C-dur* и далее тонику *C-dur* с гибридными смещениями звуков и ясной тонической квинтой внизу).

Очень закономерна по ладовому строению двуголосная строка, следующая после нижней. Рассматривая нижний голос, мы видим, что на фоне смен мажорной и минорной терции системы *B* здесь на определенных ритмически долях возникают то альфный, то бетный наиболее напряженные звуки, что создает яркие красочные моменты. Более ничего в нижнем голосе не дано. Верхний голос представляет собою интересно ритмически оформленный все тот же наиболее старый в системе уравновешенный тетрахорд с попеременным расщеплением то одного, то другого центральных звуков (2-го круга) и с передачей им ударяемых ритмических моментов, к чему и сведется музыкальный смысл этого голоса, причем крайние звуки тетрахорда занимают менее ответственные моменты, но в с е г д а совпадают с отмеченными уже наиболее яркими звуками, появляющимися в нижнем голосе, чем достигается их неза-тененность и действительная яркость. В отдельном примере вынесен этот голос (пример № 301), где буквой *a* отмечена тема из звуков тетрахорда и буквой *b* — отдельная интонация, играющая в первом случае роль трамплина для вторичного появления (б-разования *a*, а в другом подчеркивающая свою иную роль тем, что в ней происходит деформация тетрахорда. Интересен также один из средних голосов отрывка, где появляются те же звуки, которые трактованы в оstinato, как гибриды архаического вводного тона. Здесь эти же оба звука (*g* и *ges*) даны как гибриды доминанты. Этот

## № 299

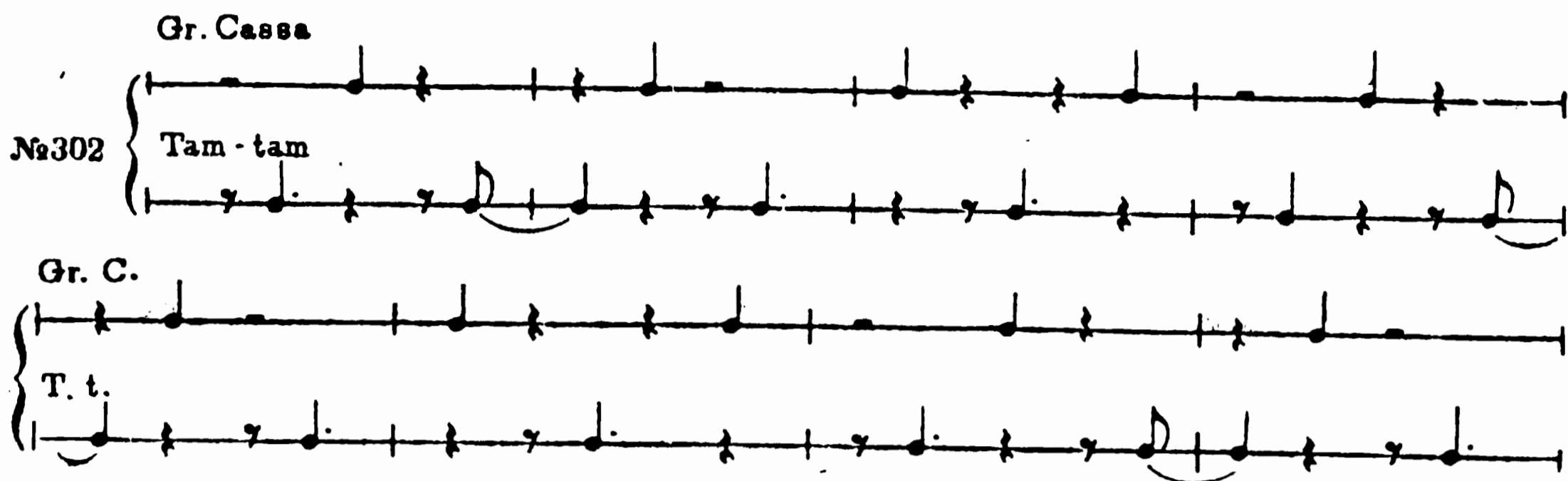
## Верная запись

## № 300

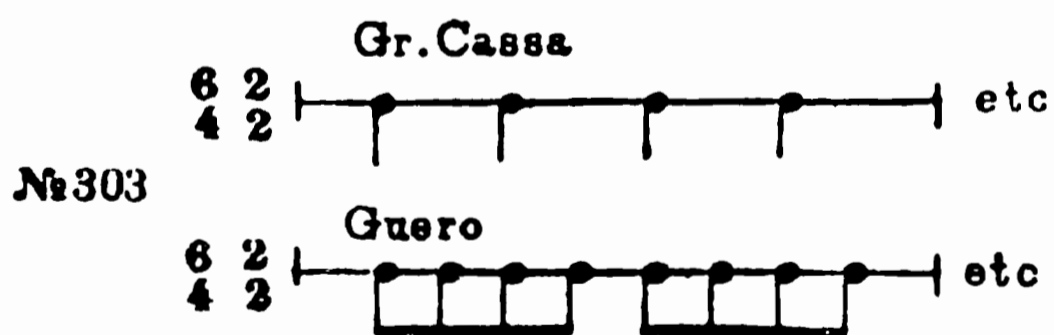
## № 301

процесс здесь проходит и синхронно основному и все же автономно, причем этим и обусловлено «диссонантное» несовпадение этих звуков, которые все же независимы друг от друга, являются результатами разных процессов, и автор совершенно далек от мысли о том, чтобы ради «контрапунктических правил» подравнивать регулярность их появления и давать здесь строгие их совпадения в унисон. Звук доминанты *f* с гибридами отмечаю буквой «K» на примере № 299, под NB моменты несовпадения звуков *g* и *ges*. Столь же прост ладовый анализ всего номера. Даю

пример № 302, показывающий ритм ударных инструментов перед второй частью отрывка. Регулярно через три четверти возникающие удары Gr. Cassa и через 6 восьмых удары tam-tam, причем каждый из них вступает не на основной ритмической доле, а tam-tam, в особенности, где-то на второй восьмой, вследствие чего он вносит особую аритмию во всю музыку — этот прием прекрасно иллюстрирует положение о полиритмии в оркестровом письме. Отойдя от авторского элементарного ритма, мы видим абсолютную ритмичность и того и другого ударного инструмен-



та по отдельности. Схему элементарного ритма удерживает оstinatная фигура, но только в первой части номера. Процесс здесь очень сложен, и в то же время он прост. Только понимание ладовой природы оstinато вскрывает нам его ритмическую роль. Все прочие моменты, которые в первой части отрывка могли бы играть роль ритмически членящих моментов — все они аритмичны. И вот здесь-то и раскрывается во всем своем блеске оркестровая «полиперцепция» и полиритмия: в подсознании возникает представление как бы о двух барабанщиках, не имеющих представления о ритме всего действия, не улавливающих его и руководствующихся собственной инициативой, совершенно как бы авторитарной: здесь, таким образом, создается неизбежное представление в воспринимающем сознании о массе участников действия; при помощи этого приема автор, во всяком случае, не описывает все происходящее действие, а показывает в его драматургии. И здесь происходит любопытнейший процесс. Во второй части номера эти барабанщики, наконец, уразумевают общий ритм действия, но это уразумение происходит в порядке несомненного заторможенного рефлекса. Они, наконец, как бы «просыпаются», (пример № 303), до них доходит основная руководящая нить общего ритма, осуще-



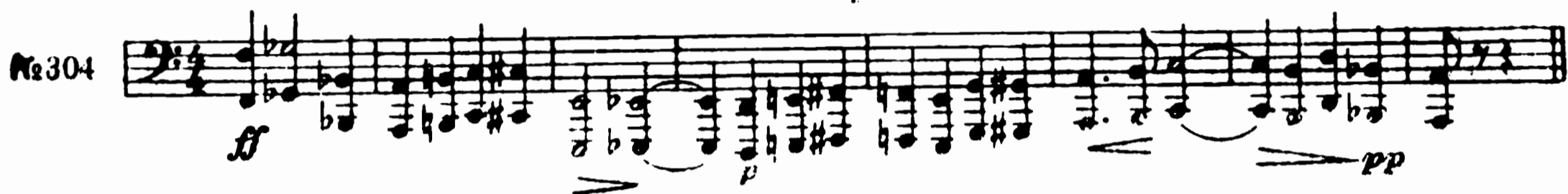
ствляющегося в первой части номера при основании 2. И вот они, как бы «проснувшись», начинают усиленно выбивать в пределах каждого такта именно по два удара, причем непрестанно и увлеченно. Однако, тем временем, основание ритма изменилось: все действие идет уже на 6 четвертей; чисто музыкальная фактура, оставаясь прежней (ведь даже оstinатная тема не изменена!) размещается в рамках нового ритма, причем в силу несоизмеримости ритмических оснований оstinатная тема совершенно утопает в новых членениях фактуры. Вот один из примеров полирефлекторной полиритмии.

Полагаю, что сказанного достаточно для того, чтобы читатель мог сам продолжать рассмотрение этого произведения.

Обращаю внимание на то, что в иных случаях мы встречаемся здесь с простейшей 12-звучной системой, в других же уже с более широкой системой координаций. Только на опыте этого рассмотрения мы видим, как все же ограничиваются ресурсы музыкального мышления и выразительные средства музыки отсутствием реально расширенной во внешнем выражении системы.

Переходя к рассмотрению других образцов, обращаемся ко вступлению к симфонии «Фауст» Листа. Я дал его разбор в «Основах гармонического языка» (стр. 475), почему не буду повторяться. Это произведение легко достать в каждом крупном центре, равно как и мою книгу. Читателю, уже искушенному в более сложном, Лист должен представиться еще очень робко применяющим новые средства. Они и даны у него в единообразных конструкциях ув. трезвучий с очень ясным представлением о существе трезвучия, например, *as-c-e* и *c-e-gis* и т. п. Все эти моменты тщательно различаются автором, который не выходит из пределов строжайшей 15-звучной системы *C* мажорного развития. Тому читателю, которому что-либо не будет ясным из самостоятельного просмотра, еледует обратиться к моей упомянутой книге. Однако абсолютная, даже несколько наивная тональная строгость произведения будет теперь ясна каждому, и только крайней степенью невежества могли и могут вызываться «мнения» о будто бы «атональной» природе этого отрывка, который столь же тонально ясен, как простейшая соната Гайдна.

Обращусь к произведениям Мясковского, который дает в сочинениях подлинно классические образцы современного и всегда очень глубокого музыкального мышления. Беру из 16-й симфонии вступление к III части (пример № 304). Я уже говорил



на стр. 364, что здесь — отступление в минорнейший тонально разращенный комплекс 2-й пониженной ступени системы *a*, которая является главной тональной сферой этой части симфонии. Прежде всего возникает с точки зрения системы *a* звук *ges*, уже выходящий за систему 15 координаций минорного развития, которые, например, явились потолком развития системы у Стравинского в «Вешних хоровах». Вторая интонация — хотя она с точки зрения *B-dur*'а всего только представляет переход из тоники *B* во вводный тон *a*, однако, с точки зрения музыкального мышления, вызывающего к жизни всю тональную сферу произведения *a-moll*, является не «неустойчивостью», как трактовали бы его современные теоретики (увидевшие в звуке *a* вводный тон), а ходом из мрачнейшего звука  $6\beta$  в звук тоники. И этот звук *a* немедленно обнаруживает свою не «*B-dur*'ную» природу, а именно опору, ибо от него идет поворот вверх по звукам системы *a*:  $2a$ ,  $4\beta$ ,  $4a$  — обрисовывается терция тонического трезвучия системы *a*, но еще не ясно, будет ли это мажор или минор; минорная терция не служит поводом для остановки движения, а как бы опровергается, но она была взята, — мажорная терция *cis* не была простой и ясной целью хода в пределах второго такта. Новый поворот — глубокий кинематический шаг на сексту *e* вниз, усугубляющий только что смягченную динамическую мрачность. Тональная логика, подготовляющая систему именно *a*, заключается в том, что упор здесь в доминанту системы *a*, подобно тому, как во втором такте он был сделан в тонику. Дальнейший ход вниз — и, следовательно, омрачение и не только кинематическое: опять динамический момент  $es-2\beta$  из области оставленного *B-dur*, однако легко трактуемый как 5-я пониженная ступень *a-moll*'я, который именно, а не *A-dur*, подготавливается этой глубиной показанных элементов системы координаций. Задержка на моменте ритмического равновесия, особое сосредоточение внимания на этом мрачном моменте (наибольшая длительность во всем вступлении, которая далее подчеркнет рождение ясной минорной терции), побеждающем первичную ритмотворящую перцепцию путем синкопы на звуке *d*. Коллизия между «устойчивостью» и «неустойчивостью» элементов двух тональных сфер снята: этот звук опорен в *B-dur*'е, как его характеристика —  $4a$ , но он опорен и в *a-moll*'е (относясь к его тонической зоне и имея динамизм  $2\beta$ ). От этого *d* идет поворот вверх, где один за другим излагаются 7 звуков: это классика системы *a*, ибо здесь дается новый, не отмеченный нами выше вариант изложения «хроматики» второй сферы системы *a* с его извечной гаммой динамических бликов. Направленность изложения именно на этот момент, обнаруживающий глубокую органичность мышления, подчеркивается ритмическим упором именно на звуке тоники *a* в шестом такте (подобно тому, как упор делается в третьем такте на доминанте, во

втором — на тонике, причем эти моменты приобретают особое значение ретроспективно — в аспекте всего вступления). Характерно, что группа элементов шестой ступени подана так, что сильное время занято именно мрачным звуком  $f-5\beta$  с «постиктом» на второй слабой четверти; в группе же седьмых ступеней звук  $g-3\beta$  также поставлен на сильное время, а светлый  $gis-5\alpha$  проскальзывает на слабейшем. Смысл хода в пределах шестого такта — это приход к нормативной минорной терции тональности (вторая ступень «проскальзывает», подчеркнуты звуки тонического трезвучия) в противовес загадочности второго такта и его эфемерному просветлению на звуке  $cis$ . Задержка на этом звуке для подчеркивания его значения и ход по двум звукам второго круга —  $2\alpha-2\beta(h-d)$  — эмбрион той же уравновешенности, что во втором звене темы 1-й части 5-й симфонии Бетховена. И, наконец, второй ее противовес, вторая разгадка: интонация из  $6\beta$  в тонику — та, что во втором такте «работала» совершенно в другом направлении, как бы экспонируя тонические элементы  $B-dur'$ а, здесь это — яснейший и глубокий вздох (подчеркнут: здесь восьмая, а не четверть) мрачного раздумья, столь безотказный в звучании этой интонации в ее данном ритмическом оформлении. Такова диалектика данной темы, вплотную подводящая нас к проблеме содержания музыки — и именно в связи с тем мастерством выполнения и глубоким смыслом каждой доли секунды, которые мы здесь находим.

Трудно пройти здесь мимо следующего фрагмента из «Здравицы» Сергея Прокофьева (пример № 305). Интересен здесь момент совмещения минорного звука  $4\beta$

№ 305

The image shows a musical score for Example 305, consisting of two systems of music. Each system has two staves. The first system includes labels A, Б, В, Д, Г above the notes, and dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. The second system includes labels К, В, Л, З, Е, and a *tr* marking. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and chords.

внизу и современной интонации с «энгармоническим унисоном» 2-й повышенной ступени (пометки «А» и «Б»), где дано сугубое подчеркивание мажорности терции  $C-dur'$ а. Этому противостоит сугубая минорность второго такта фрагмента, где 3-я и 4-я четверти заняты наиболее минорным трезвучием системы — большим трезвучием 2-й пониженной ступени, — равно как и три восьмых третьего такта. На четвертой восьмой звук  $fis-6\alpha$  создает блик чрезвычайной динамической яркости (пометка «В»), которому противопоставлены примерно уравновешивающие его в скрытой гармонии звуки  $es$  и  $b$  (пометка «Г»). Через нейтральный в отношении скрытой гармонии секстаккорд минорной доминанты («Д») — опять та же вторая повышенная ступень, как гибрид мажорной терции, на этот раз они же и внизу, ибо пришел безмятежный мажор, минорные элементы внизу не требуются, они исчезают. И, действительно, ничем не омрачаемый мажор воцаряется на два такта. Но в шестом

такте в басу дается увесистый звук 5 $\beta$  («Е»), трактованный как терция сектаккорда минорной субдоминанты. Необычайный для сочинения сгусток мажорных моментов («З»), состоящий из звуков 6 $\alpha$ , 4 $\alpha$  (из наслоений) внизу, 2 $\alpha$ , 6 $\alpha$  — вверху. Недавний бас 5 $\beta$  должен содействовать преломлению ощущения мажорности в сторону некоторой болезненности, очень мимолетной. Тут же ход *gis-b*, столь характерный для современного развитого музыкального мышления, и тут же суровый момент септаккорда малого трезвучия 7-й пониженной ступени с минорностью порядка 11 $\beta$  (позначка «А»), затем через две проходящих *h-5 $\alpha$*  и *e-4 $\alpha$* , почти погашающие эту минорность — опять к мажорной тонике. Здесь поразительна смена динамических оттенков, которыми распоряжается автор, и весьма примечателен прием оstinатного баса, представляющего собою тот органнй пункт, который ни на одну секунду не позволяет слушателю иначе воспринимать динамику отрывка, чем того хотел сам автор.

Я ссылаюсь уже на фрагмент из 2-й сонаты для ф.-п. Сергея Прокофьева. Привожу его, опуская начало сонаты. Любопытно, что автор трактует этот момент, предваряющий новое появление главной темы, как тональность *gis*, «антиподную» главному *d-moll'*; однако, это — точнейший *d-moll* с его динамической шкалой и теми моментами, которые готовят появление главной тональности на тех же основах природы системы координаций, на которых доминанта перед репризой вызывала тонику в главной партии экспозиции. С точки зрения установки автора орфография безупречна, однако, считая отрывок в *d-moll'*, его надо изложить так (пример № 306).

Авторская запись

№ 306

Верная запись

Очень затененная в орфографии тональная природа фрагмента проявляется с необычайной силой. В верхней строке — настойчивый ход по звукам ув. примы группы четвертых ступеней тональности *g-gis* эта прима апеллирует к разрешению в виде звуков *fis-a* или в плане диатоники главной тональности — в звуки *f-a*, т.-е. в верхнюю терцию тонического трезвучия. Ход в нижней строке начинается с того же звука 6 $\alpha$ , которым он и окончится, что оправдывает верхнюю линию фигурации в виде звука *a* по вступлении главной темы. Прочие звуки, помеченные нами буквами алфавита, представляют собою обычный в классике ход по хроматике второй сферы системы. Наконец, под *В* мы и видим ту ув. терцию системы, о которой мы уже упоминали и которая вызовет тоническую квинту *d-a*. При этой орфографии (т.-е. трактовке) не нужен «звучок» *a* — т.-е. доминанта, вызывающая тонику, которая, конечно и безусловно, была бы нужна, чтобы появилась тоника, если бы действительно этот ход был написан в систем *gis*, как думал автор.

Обратимся к фрагментам из 1-го ф.-п. концерта А. Хачатуряна.

Музыкальное мышление здесь шагнуло вперед по линии развертывания с и с т е м ы координаций. Возьмем начало 2-й части концерта. Динамизм вступления заклю-

чается в противопоставлении минорного тонического аккорда и малого трезвучия 2-й пониженной ступени, который является минорным гибридным смещением первого. Таким образом, в принципе даны три интонации трех звуков — все тонкие минорные. Однако, смысл заключается в интонировании основного звука, который смещается в свой гибрид  $6\beta$ , что создает основу в виде наиболее глубокого минорного вадоха, какой имеется в системе и о котором я только что говорил, рассматривая фрагмент из Мясковского, — здесь это дано совершенно прямолинейно в виде смены трезвучий на этих звуках. Тематическое образование в басу максимально скульптурно: здесь нет ни одной доли лишнего звука. Здесь противостоят друг другу два направления движения — одно вверх, преимущественно использующее в качестве гармонического стержня минорное трезвучие; однако, линия, отклоняясь, захватывает три звука малого субдоминантового трезвучия и только минорные звуки тонического, что в сумме дает гармоническую насыщенность данного хода в  $13\beta$  (см. на примере № 307). Ход по звукам второго трезвучия, подчеркивая другую минорную

№ 307

The musical score for example № 307 consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with chords and a bass line with notes labeled  $1\beta$ ,  $2\beta$ ,  $1\beta$ ,  $4\beta$ ,  $3\beta$ ,  $6\beta$ ,  $3\beta$ ,  $6\beta$ . Dynamics include *mf*, *(mf) Solo*, and *a tempo*. The second system continues the piano part with a crescendo and a string part with a *poco rit.* and *dim.* marking. The third system shows the piano part with a *poco rit.* and *dim.* marking, and the string part with a *poco rit.* and *dim.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

интонацию *c-des* меньшей насыщенности, но представляющую собой момент далекого минорного наслонения, дает в сумме  $25\beta$ , чем оправдывается мелизм *des-f*, прибавляющий динамическую насыщенность этому образованию, делающую его ровно вдвое более мрачным по колориту, нежели первое<sup>1</sup>. Эта мрачность подчеркнута и направле-

<sup>1</sup> При возрастании напряжений на звуках наслонений (звук *des* =  $9\beta$  бета) целенаправленность эффектов только возрастает при неизменности их природы. При невыблесности насыщенности хода по звукам первого трезвучия, следующее трезвучие дает без мелизма  $29$ , а с мелизмом

нием вниз, кинематика которого в принципе ясна на основе предыдущего изложения. Именно эта скупость в распределении средств, не прибегающая к лишним напластованиям, свидетельствует о большом мастерстве и глубокой работе мышления, быть может, интуиции, что я отмечал и в отношении фрагмента из 16-й симфонии Мясковского. После упорного «вытверживания» трех звуков трезвучия с еще большим нагнетанием динамизма — до  $28\beta$ , следующий такт уводит нас в область еще более далеких минорных элементов — показывая 4-е минорное наслоение *ges*  $2\beta$  (его, впрочем, я отмечал только что у Мясковского) и второе наслоение *as*, абсолютное редкое в литературе: если помним, Стравинский решительно отверг аккорды с этим звуком, как я говорил, повидимому, из-за того, что это «место» у него занято вводным тоном тональности.

Глубокий минорный фон даст основу для выявления мажорных звуков в их наиболее блестящем виде: так, например, вскоре проявляющееся *fis*, невзирая на свой средний динамизм  $3\alpha$ , звучит с огромной силой светоносной яркости, так же и *cis*. Все время звучащее органное *a* не позволит, так же как и в «Здравице», слушателю воспринимать все детали музыки и в целом ее образы иначе, чем этого желал бы автор.

Перед нами — новый фрагмент концерта.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система имеет метку «Piano Solo» и «f Pesanto». Вторая система имеет метку «Piano (orch)» и «mp». Третья система не имеет меток. Музыка написана для фортепиано и оркестра, с использованием различных динамических марок и темповых указаний.

43 бета, т.-е. примерное удвоение и утроение интенсивности минорного колорита. «Вытверживание» хода в следующем такте достигнет 40 бета, т.-е. той же степени затненности.

# № 308 (Окончание)

Верная запись А В

А В

№

6a

6β

осн. гарм.

Даю самое начало концерта — 1-ю часть, 9 тактов. Невзирая на ясный *Des* *ir*, не все доосмыслено автором в природе материала, и многое написано так, как это удобно было бы мыслить в отношении импровизации на фортепиано. Совершенно немотивированное и не имеющее никакого смысла *gi* на фоне звука *as* сразу заставляет насторожиться. Однако, давая отрывок в верной записи, мы убеждаемся в наличии несомненно глубокого интуитивного постижения природы музыкального материала автором. Рассматривая пример № 308а, мы видим прежде всего ту интонацию ум. кварты («А—В») с частичным разрешением, о которой мы говорили на стр. 232 и которое свидетельствует об укоренившихся нормах мажора в мышлении автора. Интересна смена аккордов под пометкой «N», где смена минорной и мажорной терции и скрыта интонация архаического ввода этого тона в тонику. Этот вводный тон и его смена на обычный представляет основу развертывания темы с 4-го такта (пометка «В»). Очень важен ход баса (пометка «Г») в динамизме минорных моментов, дающий «фригийскую» интонацию к тонике. Здесь тонике предшествует  $10\beta$ . Аккорд, вступающий в 4-м такте, абсолютно уравновешен в отношении скрытой гармонии, если отвлечься от фактурных удвоений и взять его звуковой состав: под пометкой  $M_1$  звуки с динамизмом  $10\beta$ ; выше, под пометкой «M» —

с динамизмом 10а. Ходы вокруг тонов *ses* и *eses* также почти или совершенно без остатка сплавляются в скрытые гармонии, что мы видим по динамическим нашим пометкам на примере. Здесь все предельно уравновешено гармонически и насыщено, что не может быть продуктом случайности. Интересен элемент «Е», который также состоит из двух уравновешенных острых звуков второй сферы системы, причем он дан на базисе из шкалы всех бетных звуков, за исключением звука *ses*, который только что был главным и должен быть опущен из чувства художественной меры. Интересна интонация из 7-го в 8-й такт («А—Б»), которая повторяет в развернутом виде острую интонацию начала концерта. Мастерски сделана замена баса в 7-м такте (пометка «Ж») — без изменения динамизма гармонии в басу дан наиболее минорный звук б $\flat$ . Остальные детали этого фрагмента ясны читателю без дальнейших комментариев.

Среди произведений наших композиторов последнего периода мое внимание привлекла своеобразная и остроумная «гипертрофия» приема применения трезвучия второй пониженной ступени с малой терцией, которое только что отмечено в ф.-п. концерте Хачатуряна и о котором было упомянуто выше, как об одном из гармонических элементов последнего периода развития музыкального искусства в связи с расширением 12-звучной системы в сторону добавления минорных наслоений. Речь идет о 2-й части 4-й сонаты для ф.-п. В. Белого, написанной в 1944—1945 гг.

Для данной главы помещение этого примера имеет еще то несомненное удобство, что система *es-moll* 15-звучного минорного развития, в которой написана эта часть сонаты, совершенно точно совпадает с системой «Вешних хороводов» Стравинского, приведенной выше в примере под № 291, к которому отсылаю читателя. Вторая часть трехчастной сонаты «Moderato con moto» начинается в этом глубочайшем миноре, существо которого, прежде всего, вскрывается именно привлечением этой скрытой суперминорной стороны развития системы.

Наиболее экспрессивные моменты того развития тоники и доминанты, к которому в основном сводится история развития музыкально-мелодического языка за громадный период с XV по XIX век, создает интонации ум. терции вокруг тоники и доминанты в качестве тонких гибридов основных опор системы. Эти интонации, как мы показали в главе о прасимволах, являются, несомненно, самыми выразительными в мелосе при сочетании звуков тоники и доминанты с их тонкими гибридами. В гармоническом плане с появлением в арсенале средств музыкального выражения малого трезвучия второй пониженной ступени происходит своеобразное «укрупнение» этого мелодического момента, которое и нашло свое наиболее скупое-лаконичное выражение в рассматриваемых отрывках сонаты. Разъясним природу этого комплекса трех трезвучий в их соотносительности и в тех возможностях, которые предоставляются музыкальному мышлению в наиболее их впечатляющем сопоставлении. На «вводном тоне» строится малое трезвучие, наиболее мажорное из малых трезвучий: *h-d-fis*, с дин. хар. = 13а. Еще в «Основах гармонического языка» я приводил пример его употребления Сергеем Прокофьевым в «Александре Невском». Непосредственное сочетание его с тоническим трезвучием должно производить впечатление светоносности. Далее, по другую сторону от тонического минорного трезвучия, в порядке того же «сползания», лежат три звука малых секунд малого трезвучия второй пониженной ступени, — оно столь же минорно по отношению к тонике, сколь она минорна по отношению к малому трезвучию на «вводном тоне». Таким образом, при возвращении к тонике она звучит в соотносительности с этим минорным трезвучием гораздо менее минорной, чем она представлялась после того, как ей приходилось быть минорным противовесом к малому трезвучию на вводном тоне. Эти эстетические соотношения обязательны, если не теряется представление о действительном положении тонального центра. Отметим, что тут одинаково с тоникой интонируют и терция минорного трезвучия, по обеим сторонам которой образуется ум. терция и квинта. Если н а ч а т ь изложение с одного из крайних трезвучий этого комплекса, при этом так, чтобы была завуалирована истинная тоника, то получается один из двух процессов — в результате такого художественного использования последовательности этих трезвучий. Начнем с трезвучия второй пониженной ступени, представив его как бы тоникой. Тогда переход к действительной тонике воспринимается, прежде всего, как появление трезвучия на вводном тоне, чрезвычайно мажорного. При помощи тех или иных художественных приемов укрепим эту тонику; тогда переход к действительному трезвучию на вводном тоне будет воспринят, как

н о в ы й мажорный сдвиг (в действительности, в абсолютном смысле, являющийся первым мажорным сдвигом). Возможен и обратный прием, как раз примененный Белым. Если в описанном случае мы имели противоречивую по своей сущности интенсификацию мажорности в пределах применения самого минорного элемента системы, от п р а в л я я с ь от него (он, этот элемент, малое трезвучие второй пониженной ступени, уже потому особо минорен, что представляет собою функцию м и н о р н о г о р а з в и т и я тональной системы), то в обратном применении мы будем иметь интенсификацию минорности при помощи минорных элементов, т. е. процесс художественно прямолинейный. Будем его рассматривать уже на конкретном примере (№ 309).

№309

Moderato con moto

Cantabile

*p* *pp* *tr* *poco sfz*

а б А Б В Г Д Е Ж З б<sub>1</sub> б<sub>2</sub> 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Изложение («А») начинается с трезвучия на вводном тоне, поданного, как тоническое. Поэтому сдвиг в действительный тонический аккорд («Б») воспринимается как немедленный переход в трезвучие второй пониженной ступени, крайне минорный. Как мы говорили, здесь не происходит логических неувязок, ибо в каждом из двух шагов в данном комплексе напряжения в своей соотносительности одинаковы. Однако, когда изложение начинается с **т о н и ч е с к о г о т р е з в у ч и я**, то трезвучие на вводном тоне воспринимается как само по себе ярко мажорное. Здесь этого ощущения яркой мажорности **н е в о з н и к а е т**, слушатель все же остается убежденным, что перед ним проходят смены второй пары трезвучий. Действительная природа тонического трезвучия начинает проявляться в «Е» благодаря излому мелодии на звуке доминанты («В»), а затем в «Ж» благодаря яркому подчеркиванию звука тоники в разрешении диссонирующей септимы («Г»). Окончательно укрепляется тоничность *es-moll'*ного трезвучия в «З» и абсолютно неизбежно подтверждается в «И». В «К» происходит действительно крайне минорное сползание в трезвучие второй пониженной ступени (очевидно, по соображениям орфографического удобства автор пишет трезвучие *fes-asas-ces* как *e-g-h*, что ненужно!). Сдвиг повторяется в «М», в «Н» восстанавливается тоника, которая, как я говорил, воспринимается как момент мажоризации фактуры, чему соответствует действительная мажоризация в верхней строке, которую рассмотрим ниже особо.

Рассмотрим кинематику и динамику мелодии в соответствии с отмеченными гармоническими моментами, а также и в самостоятельном плане. Рассматривать будем вне возникающих ложных ассоциаций, а в строгой системе *Es*.

Своеобразная патетичность начала, совершенно скрытая от взора и проявляющаяся только впоследствии, заключается в том, что первый же звук берется на такой относительной высоте, которая лишь на одну ступень перекрывается в мелодической кульминации. Однако, тут ясен внутренний эстетический расчет. В широком плане, как мы показали в специальной главе, минорность ассоциируется со всяким движением вниз, со всяким ниспадением мелодических ходов. Здесь эта вершина взята для соотносительности последующего движения вниз, для особой логической акцентировки двух септимовых ходов, абсолютно, казалось бы, лишенных энергии, приуроченных к слабейшим долям такта («а» и «в»). Таким образом, особо подчеркивается и внутренне-нарочитое, я сказал бы, «бессилие» всей фазы движения, обозначенной нами цифрой «2» и имеющей не только данный кинетический смысл, но совершенно замкнутой в тональном смысле (см. ниже). (Здесь мы пока рассматриваем эти моменты в кинематическом плане, далее рассмотрим в динамическом). Начиная с цифры «3», мелодическая линия идет вверх. Этот «**м а ж о р н ы й**» кинематизм оправдан тем, что уже прекратились динамические **м и н о р н ы е** сдвиги гармоний. Любопытен следующий прием: в середине 9-го такта мелодия угасает, но еще до этого в 8-м такте возникает второй голос, который откуда-то снизу, из той глубины, которой не достигала еще мелодия, быстро проходит путь к абсолютной мелодической вершине, превращаясь в «10» в несомненную мелодию. Но тут же возникает новый нижний голос. У него сперва та же тенденция восхождения (см. «12»), но далее он мелодически активизируется и как бы «конкурирует» с мелодией, его течение приобретает выразительность, в то время как верхний голос продолжает медленно снижаться. Отметим, что это снижение началось от самой вершины, на которой мелодия держалась лишь до первого **м и н о р н о г о** сдвига гармоний: появление этого сдвига оказалось достаточным, чтобы голос «**м и н о р и з и р о в а л с я**» в своем нисходящем движении, которое начинается с ближайшей же доли такта вслед за появлением минорной гармонии второй пониженной ступени. Отметим также, что развивающаяся внизу мелодия в делает после «14» новый глубокий излом вниз. Отметим, что опять исчезают минорные сдвиги — и тут же прекращается после последнего излома мелодии кинематическая «миноризация», сошедшие голоса теряют полифонический характер, приобретая вид гармоний в которых и происходит подлинная скрытая мажоризация.

Обратимся к рассмотрению динамизма отрывка. Вначале мы видим движение от мажорного гибрида тоники к последней («а») через тонкий гибрид *fes-6 $\beta$*  (правописание *e* неправильно). Здесь замечателен прием подчеркивания наиболее минорного хроматизма системы 2 *a-6 $\beta$*  путем помещения их обоих на задержании к тонической гармонии: большая нона разрешается в октаву не сразу, а через малую нону;

мы же уже говорили о том, какую ритмико-динамическую роль играет феномен задержаний вообще, — такое совмещение двух звуков на моменте задержания подчеркивает их динамизм с особой силой. Эта крохотная по длительности фаза движения только основополагает тонику в мелодии, вводя ее наиболее «минорным способом» из всех возможных; здесь психологически создан как бы первый «всхлип», который налагает своей отпечаток на дальнейшую драматургию мелодии. В фазе «2» — собственно говоря, — два момента. Первый заключается между «б» и «б<sub>1</sub>» (включительно). Начинаясь с того же звука 2а, опять находя два минорных звука, но уже вверху (4 β и 2 β), выравнивая их гармонически звуком 6 α на сильном времени, мелодия приходит к доминанте. Казалось бы, она возникает на слабом времени, — однако не только усилена ее длительность, но ей предшествует тот звук 4-й повышенной степени, который ритмически играет роль «квазизадержания». Это утверждение не покажется неправильным, если мы проверим далее поведение этого звука на таких же иктовых временах такта. В такте 5-м это еще только гармоническая нота, далее в такте 8-м этот звук, хотя и возникает в одиночестве, но в окружении тонических трезвучий — и в момент его звучания вполне действителен динамический след паузирующей тоники. Далее в «Л» окончательно вскрывается природа этого (всегда одинаковым образом вводимого) звука — как задержания. Этот прием концентрации внимания на звуке 6α восходит к традициям высокой романтики; истоки его — едва ли не впервые — находим у Шопена, — например, в его мазурке ор. 7 № 3 и т.д. От «б» в 5-м такте происходит небольшое восхождение от доминанты, опять-таки упорно по минорным звукам 5 β и 3 β; использовав их и не находя здесь поблизости минорных звуков, мелодия возвращается обратно, восполняя недостачу динамических минорных элементов кинетической миноризацией. Обращаю внимание на новый момент: «б<sub>1</sub>—б<sub>2</sub>». Тут то же двойное задержание, но к другому звуку тонического трезвучия, что мы имели в «г». Здесь взяты два гибрида доминанты, причем — согласно их природе — ранее следует грубый минорный, а потом тонкий мажорный гибрид. Но эта внутренняя скользящая мажоризация хода имеет не только значение художественного единства повторяющихся приемов, в их новом смысловом выражении, — но она перекликается со всеми моментами появления иктового звука α, описанными выше. Эти мажорные моменты, возникающие в таком сплошном минорном окружении, в силу преломления ощущений мажора, как мы уже об этом говорили, приобретают иную эстетически эмоциональную окраску, граничащую с эмоциями болезненности (таково же применение их и у Шопена). После излома мелодии к «3» — она просто восходит вверх. Здесь нас могут интересовать только некоторые моменты. В «г» происходит подчеркивание тоники, в «г<sub>1</sub>» — доминанты, это не просто «линия», а мелос, не теряющий тональной осознанности. Явно накопление мажорной динамичности наряду с кинетической мажоризацией мелодии. Самый подход к тонике «г» происходит по двум мажорным звукам 3α и 5α. После доминанты «г<sub>1</sub>» следуют эти же два мажорные гибрида — тут исключена случайность: мы имеем дело с точнейшим «расчетом» художественной интуиции. Внутри в отрезке «г»— «г<sub>1</sub>» помещен пентахорд минорной гаммы (1-го семейства ладов), почему все это последование («3, 4, 5») представляет, за малым исключением, мелодическую минорную гамму, ладово-динамический характер которой нам известен с ее динамическими противоречиями. Эти противоречия усугублены тут мажорным звуком 6α, добавляющим оттенок болезненности в общее впечатление от всего этого «взлета линии». Вступивший нижний голос в фазе «б», включенной между звуками доминанты и тоники представляет простой мажорный тетрахорд второй сферы. Дальнейшее последование до вершины нарочито исключает какие-либо динамические подчеркивания, используя только звуки простого мелодического минора, не отходя от обычных классических приемов. Иктовые фазы «3» — «9» организованы с расчетом на подчеркивание в мелодии звуков тонического трезвучия: здесь простой генезис этого явления — происходит дальнейшее укрепление *es-moll'*я, чтобы изгладить впечатление ложной тоники *d-moll*.

Ход от вершины в фазе «г<sub>2</sub>» представляет собою логическое укрупнение начального «всхлипа». Смещения тут таковы, что на двойное задержание приходятся звуки 4β и 2α, но, таким образом, звук 6β («г») приходится на относительно сильное время, и интонирование с а м о й м и н о р н о й х р о м а т и ч е с к о й с е к у н д ы с и с т е м ы особо выпячивается. «Всхлип» здесь художественно интенсифицирован,

пожалуй, в пределах данных приемов до максимально возможной силы воздействия. Этому «всхлипу» контрапунктирует тот же ход «12» от тоники к доминанте по звукам минорного пентахорда с добавлением звука 6 $\sharp$ . Интересно отметить, что развитие «всхлипа» приурочено к новому м и н о р н о м у гармоническому сдвигу. Заключительная фаза «11» ниспадающего мелодического движения перед модификацией в гармонические элементы, теряющие характер полифоничности, представляет то использование звуков второй сферы системы, которое мы подчеркнули, как характерное при рассмотрении развития системы в пятом круге (отсылаю читателя к примерам №№ 147, 151). Здесь характерно опущение наиболее мажорного звука данной сферы — 5 $\sharp$ .

В фазе «13» мы видим мажорную и минорную вспомогательные возле тоники и доминанты — простая интенсификация этих звуков, не имеющая будто бы значения. Отметим полное звуковое несовпадение верхней строки такта 13-го с трезвучием второй пониженной ступени, которое создает тут интересные взаимодействия; к сожалению, далее более развернутого рассмотрения делать мы не можем. Фаза «15» представляет собою мажорный тетрахорд. После этого возникает ярко мажорная м. терция «16». Далее гармония минорируется в «17» (добавление минорных моментов только повышает весомость гармонии, мажорность совсем не поглощается). В «18» классическая, абсолютно уравновешенная по скрытой гармонии субдоминанта (так называемая в традиции — «мажорная»), в «19» насыщенная гармония громадной весомости ( $ar_5$ ) и громадной же мажорности — 8 $\sharp$  высвобождающегося мажорного напряжения. Вот та мажорная динамизация, которая пришла в итоге иссякания кинематики в связи с освобождением фактуры от минорных сдвигов гармоний.

Перед нами образец музыки глубоко интроспективной, скупой в отношении «аксессуаров», одетой, казалось бы, в неяркие одежды. Все выявления психологической сферы происходят настолько лаконично, что только с точки зрения «линейности» и «метроритма», минуя вопросы лада, здесь нельзя было бы говорить почти ни о чем. Однако, именно последняя сторона вскрывает глубокое содержание этой музыки. Вспомним замечания по поводу «внеассоциативности» музыки интроспективной и сделаем небольшие обобщения по рассмотренному фрагменту сонаты, взятому, — оговариваюсь, — вне общей концепции произведения, многогранного по содержанию, для которого фрагмент этот представляет, несомненно, своего рода «минорный эпицентр».

Мы затронули, казалось бы, большое количество деталей. Однако перед читателем дана только экспликация из более подробного рассмотрения: в тексте оставлено только то, что «работает» при обобщениях — ни одна из прошедших деталей в этом смысле не излишня. Отмечено около 25 моментов строго динамических, не считая кинематических в динамическом истолковании. Эти моменты оставляют в восприятии свои молниеносные следы, будучи призваны к жизни психологическими состояниями, и через посредство «отпечатков» ладово-динамических моментов преломляясь в восприятии в конгениальные чувствования. Альфные и бетные коэффициенты играют здесь в синтезе со вторичными моментами свою роль точных иероглифических символов для воплощения и передачи содержания музыки.

Суперминорность тонального изложения определяется прежде всего двойными минорными сдвигами в сторону 2-й пониженной ступени. Это обуславливает, прежде всего, общий темный колорит действия, преломляемый в ощущения подавленности психики. Такова исходная точка, таков замысел и такова оценка. Кинематизм спадающей и обессиливающей в изломах мелодии представляет собою фоновую сферу выявления именно в мелосе, представляющем главную линию интроспекции, динамизма музыки, ее содержания. Прочие кинематические моменты: угасание мелодических линий, возникновение новых из инфернальных глубин, придавленность восхождений альтовой линии основной ниспадающей мелодией, доминирующей над изложением и воплощающей в себе психику человека с ее проявлениями в стихии мелоса, — это все хотя и относится будто бы к общим формам движения, но все же приобретает смысловую озаренность в связи с расширенным истолкованием категорий мажора и минора по отношению к восхождению и склонению мелодических линий. Это все усиливает и усугубляет общий мрачный колорит.

Синтетика динамики и кинематики проливает новый свет на существо музыки. В ней с особой силой проявляется атрибут подлинности. Говорю о совпадениях минорных сдвигов гармоний и немедленного снижения, увядания мелодической ли-

нии, как бы «под корень подрезаемой» холодным дуновением минора в самый момент его появления. Бессилие изломов, их слабость, обреченность, только эти моменты (не хотелось бы называть их приемами, настолько они искренни и продиктованы чистой интуицией), только эта поразительно ощутимая и живая связь явлений минорного динамизма и кинематики свидетельствует о подлинности творческого акта, вызвавшего к жизни эту музыку.

Рассмотрим далее динамизм, как таковой, в той мере, в какой он «работает» в направлении раскрытия содержания фрагмента.

Первый же «отпечаток», первая «царапина» в восприятии, это — «всхлип», стон безнадежности (ход к «а»). Далее повторения этого же душевного движения «б<sub>1</sub>—б<sub>2</sub>» (на доминанте) с «рыдающим» народно-музыкальным окончанием (ср. напев «Кубу» в примере №43). Далее — развитие «всхлипа» на минорном сдвиге(1), — этот прием должен найти свое психологическое истолкование, как лейтобразование, воплощающее в себе неотвязное для фрагмента состояние отчаяния. Новая деталь: сама «рыдающая интонация» после небольшого «мелодического отростка», направившегося, было, по минорным звукам вверх, немедленно поникшего, — она звучит как тупик безнадежности после проблеска надежды. Внутренняя червоточина всех идущих вверх линий, определенная, главным образом, избранием мелодического минора с специфическим для этого лада колоритом болезненности мажорных элементов; усугубляющее этот налет вовлечение в ладовый строй звука б<sub>а</sub> (ср. у Чайковского эмоциональную сферу применения «минора с 4-й повышенной ступенью»), последовательность проведения этих приемов в данном контексте минорных сдвигов («В», «В<sub>1</sub>», «г—г<sub>1</sub>», вся линия «3—9», фазы «12», «15»), — эта болезненная ослабленность «восхождений» в смысловом отношении представляет собою бессилие, пассивность обреченности; здесь отсутствует непосредственность жизнеощущения и царит налет рефлексии скепсиса.

Приход всей линии к задержанию болезненного тут вводного тона — не говорит ли он о тщете надежд на исход? — это все восхождение подано как «ход в никуда», в тупик, ибо линия не находит опоры в вершине, а «опорой» этой и является третий «всхлип»: безнадежность как опора и смысл бессильного карабкания к ложной вершине. Мельчайшая деталь, неуловимый сознанием отпечаток, но именно этот след с его неизбежным претворением в общей просто слушательской оценке диктуется высшими закономерностями музыки. Дальнейшая мажоризация терции в «16» ведь это тоже показ тронутых налетом болезненности мажорных элементов мелодического минора. Затенение их в «17», диалектически положительное, приводит в «17» к моменту душевного равновесия — таково динамическое действие субдоминанты и такова ее динамически-смысловая сущность в данном контексте. Это — действительно — «трамплин» к переходу в область иных, противоположных душевных состояний (кстати говоря, развертываемых в дальнейшем изложении). И вот в «19» возникает ярко мажорное созвучие, как импульсивный противовес мимолетным коитмарам фрагмента. О силе духа, пробудившейся здесь, свидетельствует стремление закрепиться на этом моменте, не прибегая ни к каким средствам извне. Вторичный момент — протяженность созвучия — необычайно «интроспективна».

Архитектоника группировки мелких отпечатков служит тем же целям углубления тяжелых состояний фрагмента. Говорю, например, о подчеркивании нормативных тонов трезвучия в фазах «4—5». Отмечаю связанную с традициями музыкальной классики привычную уже группировку звуков в хроматизированном тетра хорде «11» с пропуском вводного тона, наиболее впечатляющее последование, несомненно, целенаправленное (ср. примеры его у Мусоргского, Прокофьева и др.). «Отмечаю далее особую выразительность доминанты с ее тонкими гибридами (стык фаз «12—13»). Это также служит усугублению мрачных состояний. Не забудем того смыслового значения этой интонации (одной из основных генетических интонаций музыки вообще), которое она приобрела в русской классике, как интонация обреченности, страшного предчувствия: такова эта интонация в романсе графини в «Пиковой даме», такова она в последней арии Снегурочки, такова она в арии Ленского перед дуэлью, такова она в страстных мольбах Ярославны при расставании с Игорем, таковы же эти интонации в новейшей русской музыке: в конце трио Шостаковича (в иной подаче — с упором на напряженных звуках), в *gis-moll'*ной прелюдии Кабалевского ор. 38, в третьем квартете Чемберджи. Примеры неисчислимы.

Но в особенности в связи с этим я отмечу кардинальный момент в фрагменте. Говорю о том, что, в конечном счете, весь гармонический фундамент показанной музыки сводится к гиперболизации этого приема интонирования — все басовые аккорды в сумме представляют интонирование всего тонического трезвучия двумя малыми трезвучиями, находящимися на диатонический полутон выше и ниже этого основного трезвучия. Таким образом, в сущности своей это всего навсего только выдержанный в течение всего фрагмента органнй бас, лишь эмоционально интенсифицированный наиболее впечатляющим интонированием. Два замечания по этому поводу. П е р в о е. Этот прием в своем смысловом значении гиперболизирует настроение пессимистических предчувствий. В т о р о е. На примере гармоническом мы показываем незыблемость того положения, что музыка развивается путем интонационным: именно интонационный по природе своей сдвиг в сторону трезвучия 2-й пониженной ступени отсекает из стихии м у з ы к а л ь н о г о тот звук 4-й пониженной ступени, которого еще нет в 12-звучной системе и который относится к минорным насласениям системы, т.-е. к 4-му циклу развития. Так здесь свершается рассмотренный нами процесс, хотя орфография автора этого и не обнаруживает.

Суммирование этих обобщающих моментов в их синтезе (неотрывном от всякого анализа!) позволяет определить содержание фрагмента как цепь состояний подавленности, трагической безысходности, все же находящей в себе силы просветления. Таков был строй чувствований автора, таковы были его намерения, нашедшие свое адекватное воплощение средствами музыки, — они выражены блестяще и бесспорно.

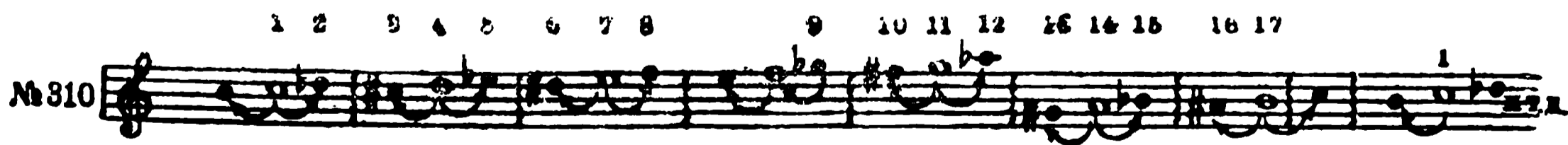
За недостатком места должен закончить на этом в пределах труда рассмотрение образцов современного музыкального мышления. То, что взято нами для рассмотрения, представляет собою примеры до конца осмысленного творчества — пусть иногда и не все было ясно для мышления композитора во время плавки материала этих произведений, однако, это было до конца ясно его интуиции, не будучи переведено на язык словесных понятий. Современное музыкальное мышление отходит от привычных схем «мажора» и «минора»; однако, наши ладовые воззрения дают возможность проникнуть в тайники музыкального мышления, как мы это видим хотя бы на примерах рассмотрения творчества Скрябина, Стравинского.

Произведения других авторов представляют лишь некоторые фрагменты из большой литературы современности. Я взял то, что живо заинтересовало меня, как образцы подлинно музыкального мышления, отдающего себе отчет в «каждой капле звука». Все эти образцы, без исключения, принадлежат к числу тех, где каждый нюанс оправдан содержанием музыки, к постижению которого мы, несомненно, начинаем уже приближаться путем вскрытия тех мелочей, без которых не могла быть ясной общая картина. Несомненно, что для мыслящих композиторов это принесет ту пользу, что будет содействовать углублению их работы над музыкальным материалом: крайние степени вдохновения не исключают этого процесса.

Окинем беглым взором действительные пути развития и существующие на земном шаре примеры музыки, дошедшей до 4-го цикла развития.

### П е р в а я с т а д и я 4 - г о ц и к л а р а з в и т и я

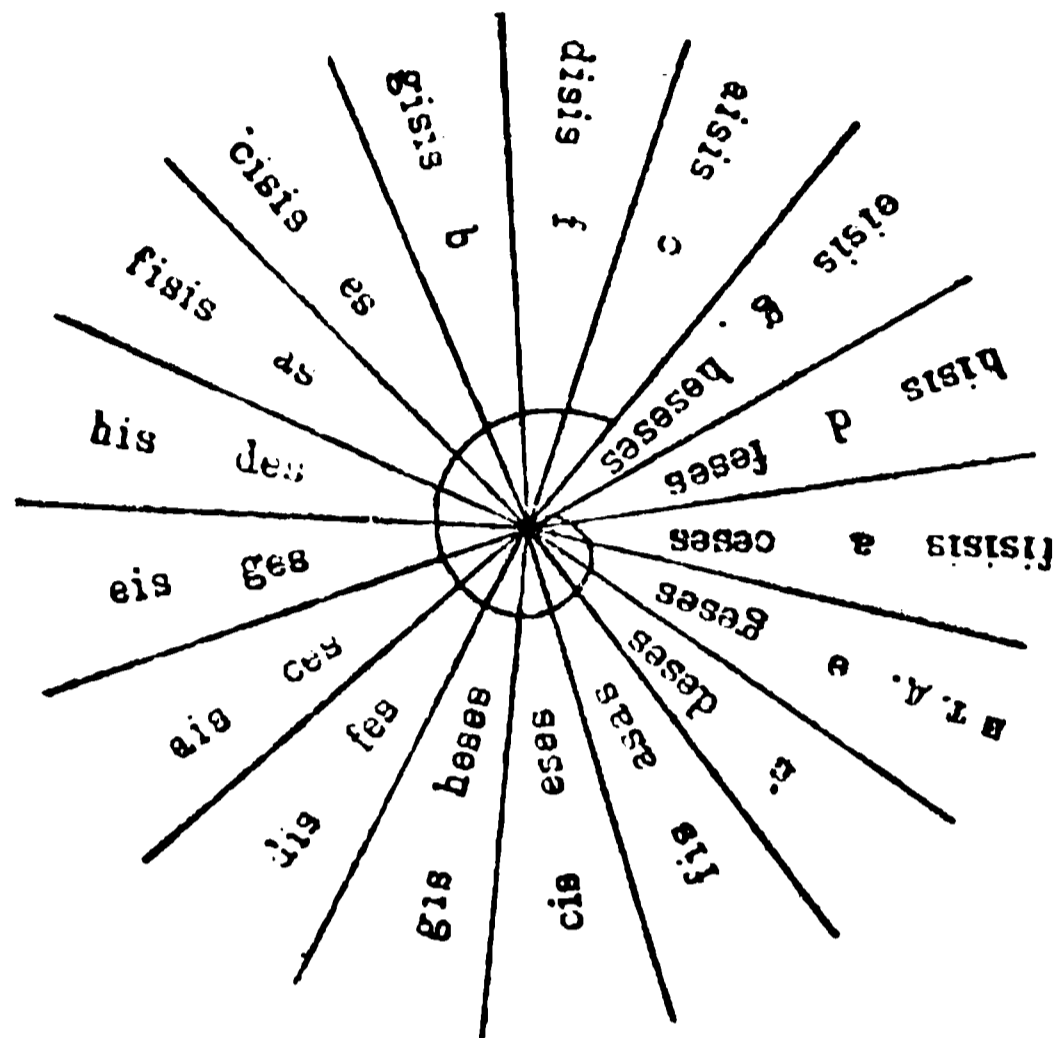
Интонационное расщепление всех семи натуральных звуков любого натурального лада приводит к появлению семнадцати звуков (пример № 310). Диалектика



становления мажора в качестве основной нормы европейского искусства недавнего прошлого заключается в том, что наряду с отрицательными тенденциями (суть их уже ясна) происходили интонационные процессы, постепенно подготавливавшие новую стадию развития. Интонационный процесс, приводящий к рождению новых музыкальных звуков, т.-е. к расширению комплекса квинтовых координаций, непрерывно развивается. Более трех четвертей века тому назад установлена фактически 15-звучная система, которая оказалась при сведении к интонационной основе не чем

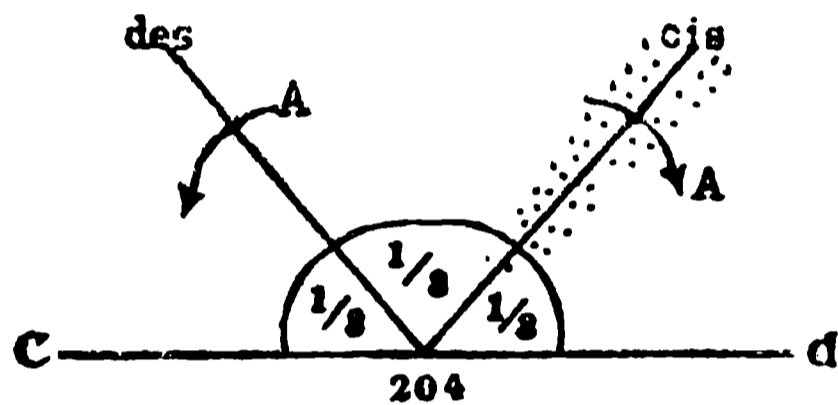
иним, как мажорной пентатоникой, каждый звук которой получил двустороннее тонкое расщепление (пример №. 34). Интонационное расщепление семи звуков диатоники приводит к становлению 17-звучной системы, которая по своей природе способна к универсальному развитию, т.-е. этот комплекс может быть равномерно темперирован и обеспечить свободу модуляции.

К этому комплексу в полной мере относятся те закономерности, которые установлены нами в главе 23. Следовательно, при ее темперации необходимо установить прежде всего ангармонический ключ, который будет находиться на каждом 18-м звене цепи квинтовых координаций. Таким образом, система универсальных ангармоник, по которым будет функционировать музыка в пределах новой темперации, — очень ясно усматривается из следующей ангармонической системы 17-звучного круга мышления (чертеж № 16).



Черт. № 16.

В дополнение к существующей пока системе темперации здесь добавляется 5 ультрахроматизмов, которые представляют точнейшую параллель к пяти хроматизмам, добавляемым к диатонике в 12-звучной музыке. Повторяю, что каждый новый слой хроматизмов имеет повышенную потенциальную выразительность по сравнению с предыдущим слоем. Таким



Черт. № 17.

образом, выразительные возможности музыки повышаются при этом новом шаге настолько же, насколько более выразительной в принципе является шкала музыки, скажем, Грига против шкалы музыки Люлли с ее замкнутым в себе диатонизмом.

Сущность структуры целого тона здесь не изменяется, но изменяется реальное расположение в нем диатонических полутонов: они здесь равны комме, как частный для данной системы случай структуры. Интенсивное интонирование приводит к тому, что полутоны стремятся к реальному уменьшению под воздействием «силы» тяготения («А» — на чертеже № 17). Это подтверждается и экспериментальным наблюдением. Уменьшение полутона не может быть беспредельным: среди целого тона имеется комма, которая не может стать большей, нежели полутон, ибо таким образом должна нарушиться основа той структуры, которая определяет все законы музыкального и ладового становления. Как доказано мною в «Основах гармонического языка», извращает эту основу такое соотношение коммы и полутона, при котором комма сделалась бы большей, нежели диатонический полутон. Предельное видоизменение структуры тона и приводит к равенству диатонических полутонов и коммы без потери звуками их музыкальных функций. По внешности здесь происходит деление тона на трети, а по существу остается неизменной вся система квинтовых координаций, однако всегда уже с теми ангармонизмами (ангармонический ключ — дважды ум. терция), которые присущи этой стадии развития

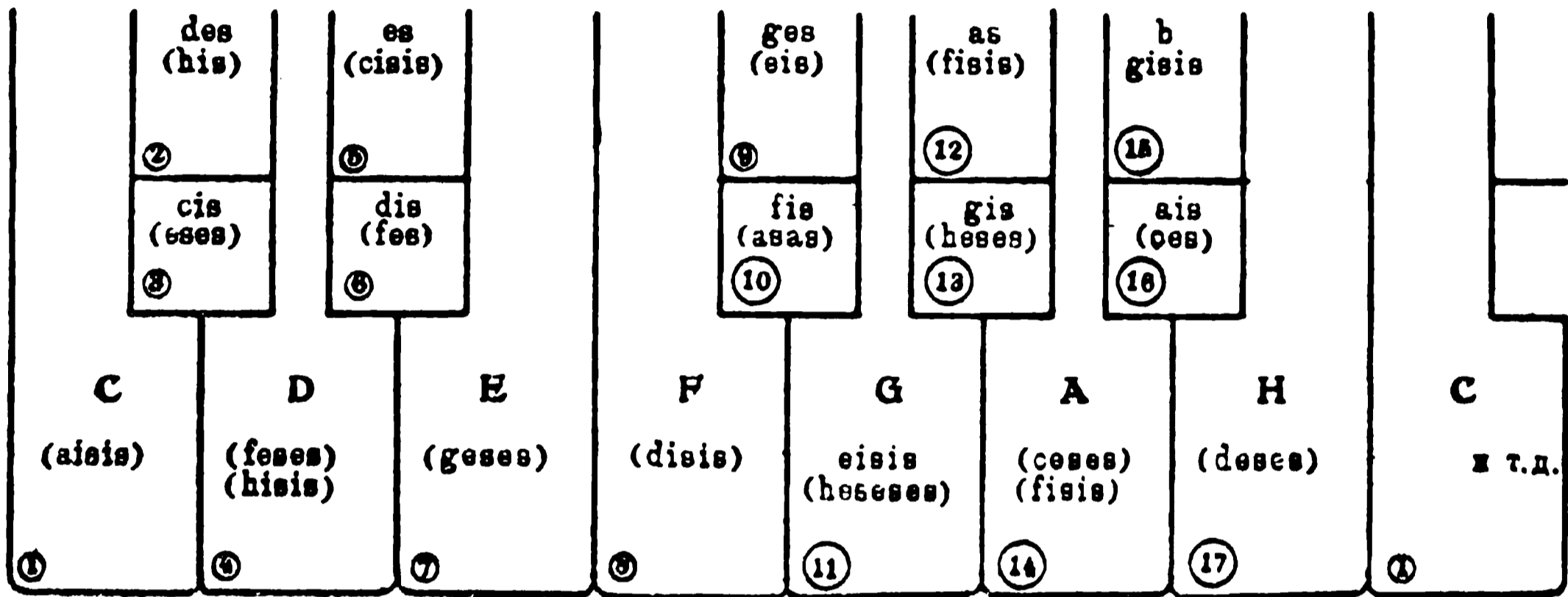
Бывший в 12-ступенной системе ангармонизм разделился на два отдельных звука, ангармоническая замена звуков старой системы обратилась в их реальный ход. Все, что написано в старой системе, при условии правильной орфографии идеально звучит: любые пентатонические, семизвучные, двенадцатизвучные произведения. Но зато имеется новая сфера выражения, отсутствовавшая ранее — более тонкая и выразительная. Вполне обнаруживается действие того закона, по которому интервалы всякой темперации приемлемы для слуха, если темперруется система квинтовых координаций, представляющая в интонационном отношении закономерную стадию

интонационного развития тоника и доминанты. Этим, как мы помним, объясняется приемлемость для сямцев и яванцев их темпераций, для нас — н а ш е й.

Подробные акустические расчеты не входят здесь в мою задачу (см. «О». г. яз». стр. 740). Для характеристики новой темперации напомним, что квинта ее равна 705,9 центов, несколько шире б. терция (423 ц.), очевидно приближаясь к той, которую считал более приемлемой И. С. Бах (стр. 403). Феноменом новой темперации является шкала ультрахроматизмов, которые в с е п я т ь реализованы здесь как нейтральные интервалы: секунда, терция, секста, септима и второй... тритон. Это разделение одного тритона на два звучит необычайно ново. По отношению к любой 12-звучной системе, правильно написанной и воспроизведенной на инструменте этой темперации, прочие пять являются нейтральными интервалами по отношению к тонике.

Все большие и увеличенные интервалы звучат несколько обостренно (для нашего слуха), малые и уменьшенные — отупленно.

При исполнении «старой музыки» — второй феномен — все трети тонов звучат как диатонические полутоны. Однако, этот феномен не неожиданен: функции звуков в данном круге мышления сохраняются.



Черт. № 18.

Шкала эта полностью идентична той, которая выработана некоторыми народами Востока и для которой как раз характерно наличие нейтральных интервалов.

Поскольку в тоне возникают вместо полутона трети тона, а полутон уменьшается до одной трети, — ясна структура инструмента новой темперации: черные клавиши разделяются на два с отдельными приводами. Все семнадцать звуков настраиваются на равномерные трети, каждая из которых равна 70,6 цента. Приведу чертеж клавиатуры и в некоторых замечаниях вскрою те перспективы обогащения, которые сделались уже реальностью (чертеж № 18). Рассмотрение проведем в системе C. Все это будет обязательным и для иных тональностей.

Группа секунд состоит из малой (*des*), нейтральной (*cis*) и большой (*d*). В специфике этой темперации нейтральная секунда интонирует, причем на письме вводится знак полубемоля. Группа терций также состоит из малой, нейтральной и большой. В нейтральную терцию реально превращены здесь все ув. секунды и ум. кварты тональной музыки. В специфике данной темперации они модифицируются в нейтр. терции, для которых вводится знак также полубемоля. Далее идет кварта *f* и затем два «тритона»: *ges* (для которого вводится в специфике темперации знак полудиеза) и *fis*. Далее идет доминантовая квинта и затем обращения указанных интервалов: три сексты и три септимы.

Диатонические гаммы звучат отлично, но прибавляется «нейтраль», состоящий из тоники, доминанты и субдоминанты с нейтральными секундой, терцией, секстой, септимой. Введение в ладовый пентакхорд первой сферы и ладовый тетрахорд второй сферы нейтральных звуков повышает количество семизвучных ладовых прототипов до 243, в том числе в качестве основных остаются те 32, которые зарождаются в недрах 12-звучной системы («О. г. яз.», стр. 794 и сл.). Обращая внимание на то, что малая терция состоит здесь из четырех «третей», мы видим, что цепь этих интервалов в пре-

делах октавы не замыкается, а, продолжаясь, замыкается на 18-м звуке. То же явление — в отношении больших терций. Реально и отлично звучит ув. септаккорд *as-c-e-gis*, который здесь на одну треть тона выходит краевыми звуками за пределы октавы. Смена больших, малых, нейтральных секунд в попевках, смена гармоний трех родов с их терциями, проявление «энгармонических» звуков и т. д. создает необычайное обогащение мелоса и гармонического языка. Из диалектики развития ритма мы знаем, что неизбежно его развитие в сторону полиритмии. Можно представить насколько преобразится лицо музыки в течение ближайших десятилетий. Для этого только надо посмотреть главу об обогащении пентатоники и посмотреть еще раз обедненные до пентатонного уровня образцы современной музыки. Это даст понятие о новой дистанции, которую предстоит пройти.

Еще в «Основах гармонического языка» я прибег к свидетельствам лиц, слышавших исполнение на новом инструменте. Важно и здесь подтверждение (отнюдь не авторское) того закона, что интервалы темперации в своем комплексе являются вполне приемлемыми, коль скоро темперирована система координаций. Проф. В. М. Беляев сообщает: «Достаточно в течение получаса послушать игру на 17-ступенном инструменте Оголевца, чтобы убедиться в том, что при исполнении любых произведений художественной литературы он звучит чище и богаче обычного фортепиано».

Продлю цитату, ибо автор выражает в данном случае на основе собственного опыта все то, что, как уже ясно читателю, неизбежно следует из самых обоснований. Но читателю, который сам не имел еще возможности слышать новые инструменты, не сумел приобщиться к новому революционному шагу, именно свидетельство постороннего выдающегося музыканта, абсолютно объективное и беспристрастное, лучше всего введет в строй тех совершенно необычайных впечатлений, которые сопутствуют первому ознакомлению с инструментом, далее укрепляясь. Легко понять причины этого: если считать, что этот инструмент на какой-то новой огромной базе воспроизводит интонационную сферу восточной музыки, то совершенно иррациональным представляется слушателю, что тут же можно играть и Баха, и Римского-Корсакова, и какую-нибудь музыку современности и прошлого. Если же считать, что здесь раздвигаются рамки современной системы в сторону ультрахроматизмов, то совершенно необычайно здесь слышать подлинный Восток, с его нейтральными интонациями и всем до сих пор никак не передаваемым колоритом звучаний. Необыкновенным для крупнейших музыкантов представляется и тот факт, проверяемый их собственным восприятием, что трети тонов звучат, как полутоны и т. д. Все это исходит из закономерностей правильно познанных, обоснованных и правильно примененных в соответствии с историческим ходом развития языка музыкального искусства, причем ростки этого развития прослежены с ясностью в музыке XIX и XX столетий. Итак, продолжаю прерванную цитату:

«Но при этом он (инструмент — А. О.) имеет и ряд огромных преимуществ перед фортепиано, о которых скажем здесь несколько слов. На фортепиано каждая гамма и каждая мелодическая и аккордовая последовательность может быть транспонирована на двенадцать ступеней, а на семнадцатиступенном инструменте она может быть транспонирована на 17 ступеней. На фортепиано энгармонизм аккордов осуществляется в воображении, в 17-ступенной гамме он реализуется в звуках. В 12-полутонной гамме мы имеем две терции — большую и малую, в 17-звучной три — большую, нейтральную (звучащую между большой и малой терциями) и малую. При этом наблюдается интересный звуковой феномен: нейтральная терция, будучи взята после малой, производит впечатление большой терции, и, будучи взята после большой, производит впечатление малой. Не производя коренной ломки в системе нашего музыкального мышления, 17-ступенная темперация уточняет и обогащает его, причем перспективы этого обогащения настолько огромны, что не поддаются предварительному учету. Благодаря большому богатству интервальных соотношений звуков в 17-ступенной гамме, эта гамма оказывается способной как к достаточно точному звуковому выражению архаических мелодий различных народов земного шара (мелодии с нейтральными терциями, низкими секундами и пр.), так и к не менее точной передаче мелодий таких утонченных в отношении звукорядов культур, как иранская, индийская, турецкая и другие, пользующиеся более сложными гаммами, чем европейская хроматическая гамма. Более того, 17-ступенная темперация открывает полную возможность не только воспроизведения всех этих мелодий, но и создания

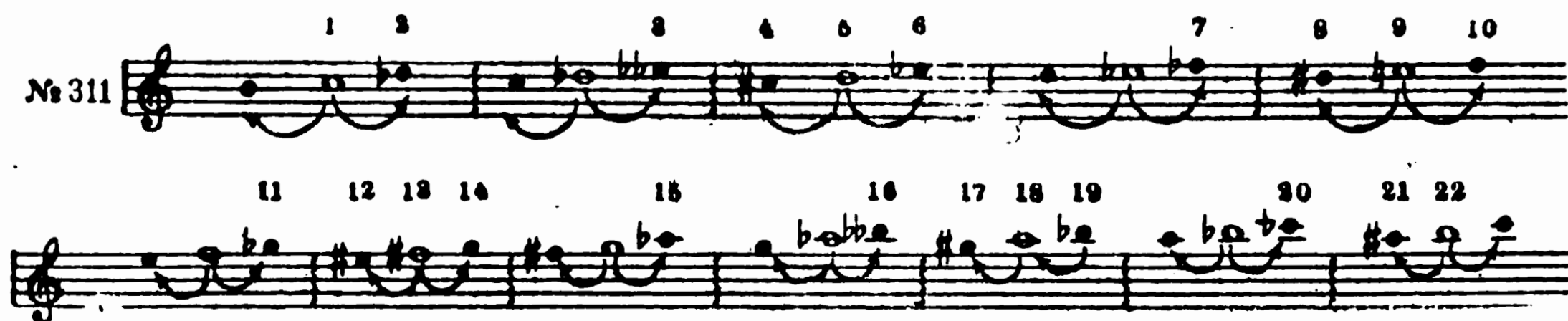
для всех них органического гармонического фона, основанного на звукорядах этих мелодий, и тех музыкальных культур, в которых эти мелодии созданы. Не внося ломки в современное музыкальное сознание, а только предоставляя новое поле для его работы, данная 17-ступенная равномерная темперация получила такое практическое оформление, благодаря которому она чрезвычайно легка и удобна для освоения» («Основы гармонического языка» стр. 816).

Таковы самые общие представления, которые надо было дать в пределах настоящего труда. В заключение раздела, чтобы дать более точное представление о перспективах обогащения мышления и ресурсов этой стадии развития, обращусь к примеру «Вешних хороводов» Стравинского (см. пример № 293). Возьмем модификации аккорда средних строк. В 26 модификациях мы видели пять орфографических видоизменений модификации, из которых четыре орфографических разновидности применены Стравинским. В новой стадии каждый тип модификаций превращается в аккорд различного интервального состава не только по орфографии, но и реально. Первый тип будет представлен аккордами из двух малых терций и чистой квинты, второй — из двух малых терций и малого тритона 17-звучной системы, третий — из малой и нейтральной терций и чистой квинты, четвертый — из нейтральной, малой терций и чистой квинты, пятый — из малой и нейтральной терции и дв. ум. квинты, которая в данной системе энгармонична б. терции. Таким образом, учитывая возможность построения каждого аккорда с его точными динамиками на каждой из 17 ступеней, здесь мы получаем всего арсенал средств в 85 аккордов. Уже при рассмотрении упомянутого образца Стравинского я показал, насколько возрастают ресурсы музыкального мышления при трех новых координациях. В данной же стадии развития не умозрительно, а совершенно реально, эти ресурсы возрастают в геометрической прогрессии: вместо 12 модификаций в 12-звучной и 26 — в 15-звучной системе мы получаем запас 85 различных аккордов, таково же обогащение и мелодических ресурсов, что станет ясным из дальнейшего.

Вторая стадия четвертого цикла развития.

Я уже говорил о том, что каждый музыкальный звук обладает способностью тонкого (и грубого — тем более) расщепления в процессе развития искусства. С этой точки зрения в том случае, если родился тот или иной звук в системе квинтовых координаций, то мы имеем право мыслить его не только в качестве музыкального звука, но и в качестве сферы потенциального генетического интонирования. Действительно, такова диалектика развития музыкального искусства в отношении средств выражения, и не могло существовать иных причин, приведших к появлению различий в процессе творческой практики ряда народов земного шара, из которых в Аравии, Азербайджане и др. странах появилась 17-звуковая система, в Индии 22-звуковая. Об этих культурах см. следующий раздел.

Полное интонационное развитие 12-звучной системы приводит к появлению гибридов у всех 12 звуков. Количество этих гибридов, представляющих в то же время систему квинтовых координаций, определяется, если мы возьмем, с одной стороны, минорный гибрид наиболее минорного звука системы — т.-е. звука *des* (звук *eses*, как минорный гибрид) и, с другой, возьмем мажорный гибрид наиболее мажорного звука *fis* (звук *eis*, как мажорный гибрид). Нет нужды отдельно рассматривать здесь все гибриды всех звуков. Сплошная система 22 звуков, находящихся в квинтовых соотношениях, но представляющих собой результат интонационного процесса, в системе *C* от звука *eses* до звука *eis* включительно, представит собою систему во второй стадии 4-го цикла развития. Это есть полный аналог системе индусов с ее 22 «шрути» в октаве (пример № 311).



Надо при этом помнить, что теоретически каждый из этих звуков, в том числе и новый — обладает способностью расщепления и что, таким образом, теоретически действие закона беспредельно. В далеком будущем, несомненно, какая-то из этих стадий явится предельной. В 22-звучной системе мы имеем новый слой из пяти дубль-ультрахроматизмов. Легко представить себе возникновение двух новых слоев еще более тонких хроматизмов, а затем еще двух слоев с переходом системы к 42 звукам, где, очевидно, 42-й звук явится энгармоническим ключом предельной системы, ибо далее звуки становятся просто неразличимыми для современного уха (но кто может поручиться за то, где остановится совершенствование психики человека и его эстетические потребности?).

Если мы рассмотрим строение 22-звуковой системы в ее «хроматическом» плане, то мы увидим, что оно в одном смысле буквально феноменально (см. пример № 312).



Диатонические полутоновые связи 12-звучной системы являются неприкосновенными, в них не попадает ни один новый звук (даю точные интервалы в центах). Все новые звуки размещаются внутри хроматических (п я т и) полутонов системы, в которых музыкальное мышление по их природе усматривает некую «брешь» отталкивания. Именно эта брешь заполняется двумя новыми звуками, создающими подряд три мельчайших интервала, до конца функционирующие музыкально. Мы можем в порядке сравнительного изучения убедиться в том, что в 17-звучной стадии также остались неприкосновенными диатонические связи 12-звучной системы, а изменения произошли путем появления в каждой упомянутой «бреши» хроматического полутона одного нового звука (всего пять). Ультрахроматизмы рождаются в сфере действия хроматизмов; ушко говоря, обогащается не система, а усиливаются, дифференцируются именно хроматизмы, диатонизмы же остаются неприкосновенными. Более того, эти органические основные диатонические полутоны во второй стадии 4-го цикла развития чуть ли не вдвое шире каждого из мелких делений, возникших внутри хроматического полутона и всегда представляющих собою сумму трех мелких интервалов 24+66+24 цента. Рассмотрим в сравнительном плане 12-ти, 17-ти и 22-звучную системы. Для удобства изложения проведем рассмотрение по сферам тональной системы. Берем 1-ю сферу системы C.

12-звучная стадия:

$$C + \overbrace{DES \leftarrow \rightarrow D}^2 + \overbrace{ES \leftarrow \rightarrow E}^2 + \overbrace{F \leftarrow \rightarrow Fis}^2 + G$$

17-звучная стадия:

$$C + \overbrace{DES(cis) \leftarrow \rightarrow D}^3 + \overbrace{ES(dis) \leftarrow \rightarrow E}^3 + \overbrace{F \leftarrow \rightarrow (ges) Fis}^3 + G$$

22-звучная стадия:

$$C + \overbrace{DES(cis) (eses) D}^4 + \overbrace{ES(dis) (fes) E}^4 + \overbrace{F(eis) (ges) Fis}^4 + G$$

Проще говоря, в 17-звучной системе внутри каждого хроматического полутона реально выделяется один бывший энгармонизм звуков, выходящих в полной системе за пределы мажорной диатонической шкалы. В 22-звучной системе внутри каждого полутона выделяется по два бывших энгармонизма обоих звуков этого полутона, каждый на расстоянии 24 центов от того звука, к кому он был энгармонизмом. В 22-ступенной системе мы должны говорить о 11 кругах развития. Поскольку мы занимаемся сейчас первой сферой системы, покажем распределение кругов развития первой сферы (см. чертеж № 19). Подобным же образом рассмотрим вторую сферу тональной системы в трех высших стадиях (G<sub>1</sub>—C):

12-звучная стадия

$$G \overset{2}{+} \overset{2}{AS \leftrightarrow A} \overset{2}{+} \overset{2}{B \leftrightarrow H} \overset{2}{+} C$$

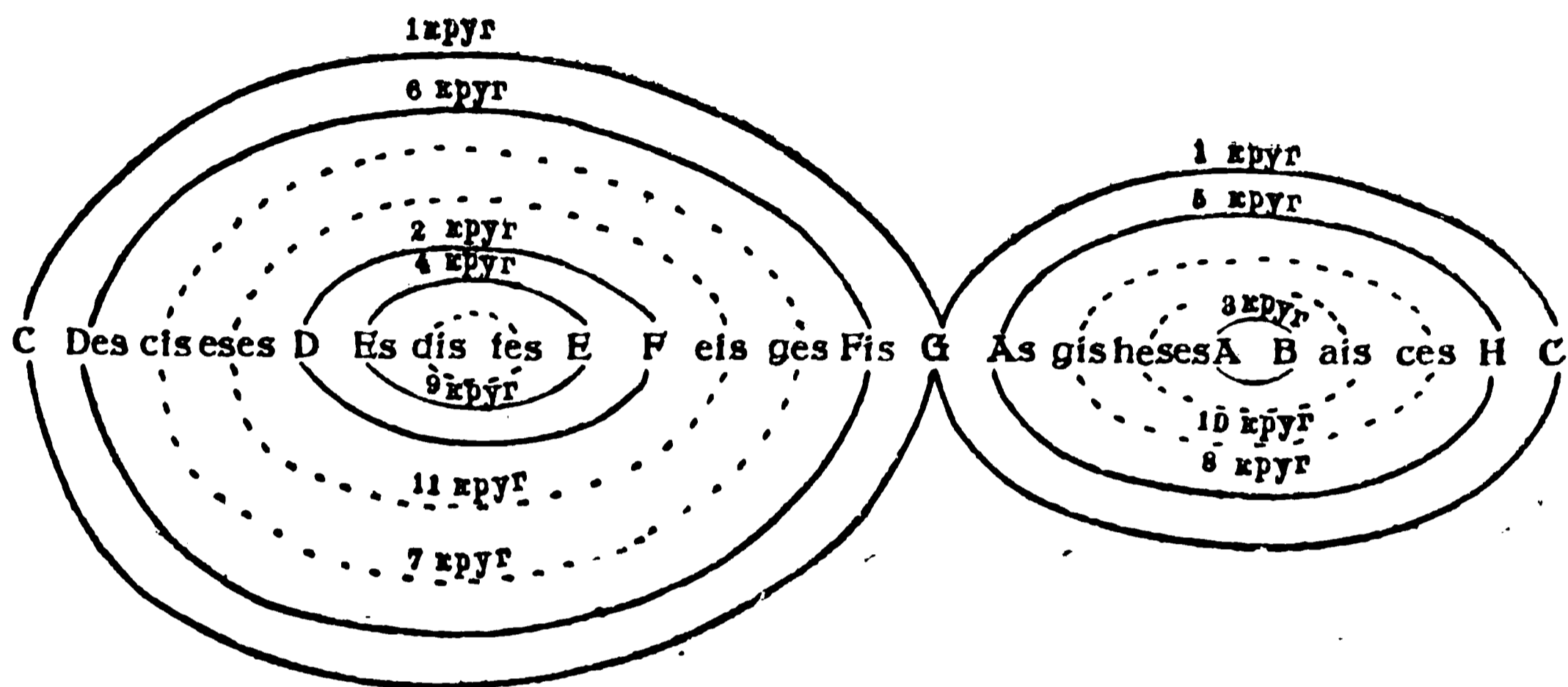
17-звучная стадия:

$$G \overset{3}{+} \overset{3}{AS(gis) \leftrightarrow A} \overset{3}{+} \overset{3}{B(ais) \leftrightarrow H} \overset{3}{+} C$$

22-звучная стадия

$$G \overset{4}{+} \overset{4}{AS'(gis) (asas) A} \overset{4}{+} \overset{4}{B(ais) (ces) H} \overset{4}{+} C$$

Покажем 2-ю сферу последней стадии в виде комплекса кругов развития (см. чертеж № 19).



Черт. № 19.

Для того, чтобы 22-ступенная система не потеряла смысла при ее универсализации посредством темперации, ее звуки должны быть размещены так, чтобы сохранились относительно большие расстояния между звуками основных диатонических ее полутонов. Таких промежутков, которые должны быть большими, всего семь. Это оставшиеся широкие диатонические полутоны, куда не вошло ни одного нового звука, а расстояния в «хроматических» промежутках измельчились.

Следовательно, всего должно быть  $22+7$ , т.-е. 29 звуков в темперации, где в качестве своеобразнейшей диатоники разместится 22-звучная система.

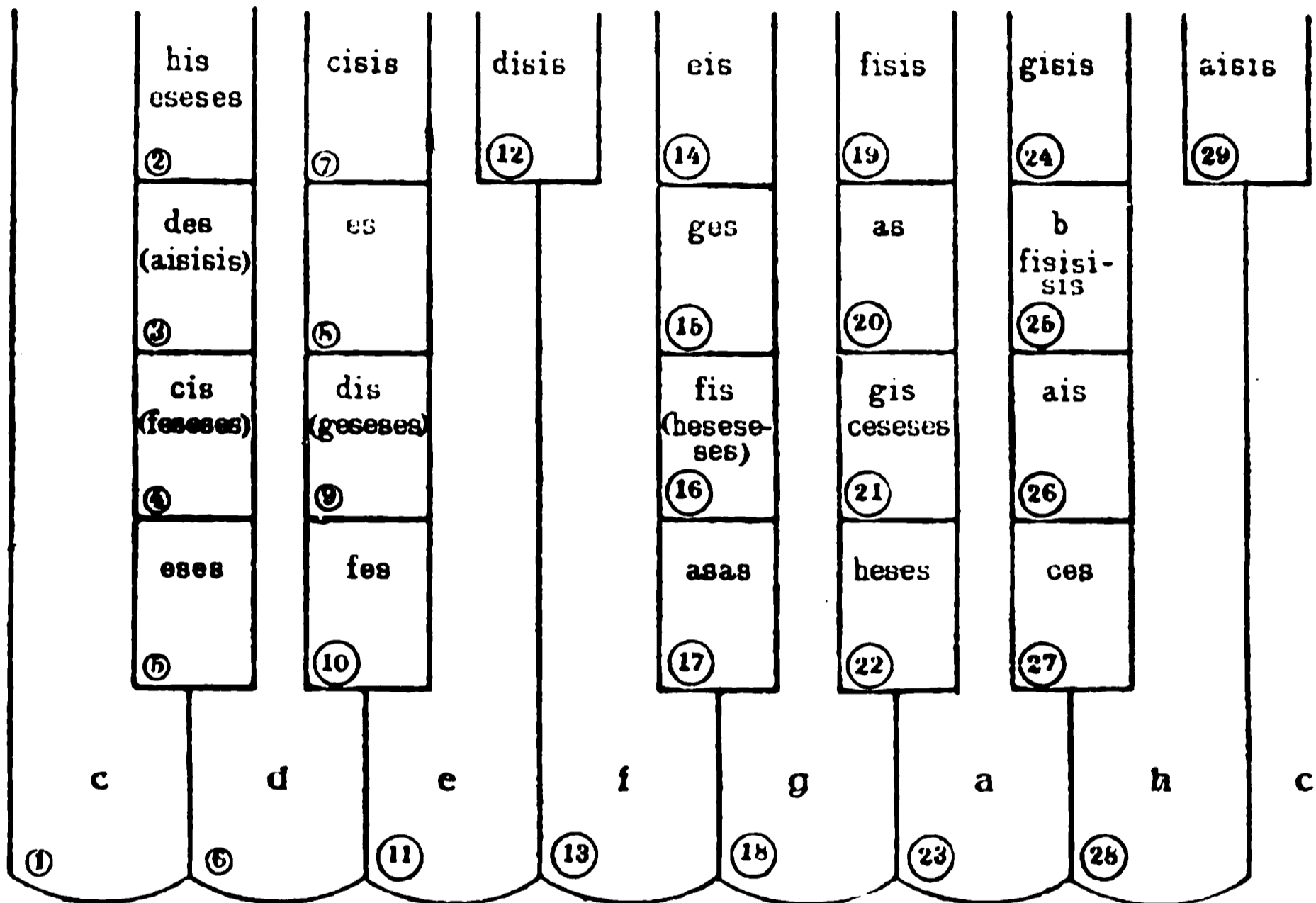
Действительно 29-ступенная темперация, осуществляемая в принципе на основании эгармонического ключа 30-й квинты, поразительна по своим музыкальным качествам. Покажем 29-ступенный круг мышления все в том же виде эгармонической спирали (чертеж № 20). На месте «мертвых» для данной системы семи звуков такой темперации находятся музыкальные звуки, полностью используемые при модуляциях в другие тональности, ни одного мертвого места во всей темперации. Здесь и пентатоники, здесь и 15 классических миноров, и 15 классических мажоров, здесь и все возможности первой стадии 4-го цикла и здесь, наконец, все эти мажоры, миноры, нейтралы в расцветшем состоянии, весь же тональный арсенал заключается в 29 реальных 22-звучных тональностях, в каждой из которых есть и тоника, и доминанта, и простые пентатоники, и все виды диатонических ладов классики, и 32 лада основной системы, и 243 ладовых прототипа 17-звучной системы и 972 ладовых прототипа 22-ступенной системы. Это в каждой тональности. Гармонические ресурсы неисчерпаемы, равно как и мелодические; а то, что мы имеем в тональной музыке современности, является, правда, основным, но очень примитивным и тусклым по своим выразительным возможностям островком, гораздо более неизмеримо здесь более ничтожным, чем простейшая пентатоника по сравнению с роскошными формами музыки романтиков.



стадий развития музыкальной культуры в 4-м цикле мною создана письменность (см. «О». г. яз.), что на первых порах важно для фиксации народного мелоса во всех точках земного шара без искажения музыки.

Здесь еще два вопроса — об инструментах многоклавишного типа с закрепленной интонацией и о сравнительном интонационном запасе простейших интонаций в последних из трех рассматриваемых стадий развития.

Орган, рояль, фисгармония должны представить собою дальнейшее развитие современных инструментов. Черные клавиши делятся на 4 с отдельными приводами, а между звуками «белых» полутонов встраивается по одному клавишу. Это диктуется только звуконаполнением системы в 29-ступенной темперации и порядком расположения основных ступеней мажорной диатоники *C-dur*. Иного решения не предлагает самая природа системы в сочетании с уже достигнутыми человечеством формами инструментария. Вся шкала равномерно темперирована. На каждом из звуков подразумевается и тот его ангармонизм, который дан в 29-звучном круге мышления на чертеже № 22. Воздадим должное прзорливому гению Николо Вичентино, кото-



Черт. № 22.

рый бродил где-то вокруг верного решения вопроса несколько веков тому назад, построивши archicembalo omnitonium, правда, с 31 звуком в октаве, не могший ввиду этой ошибки никак функционировать музыкально. Но контуры системы виделись ему в верных очертаниях: у него каждый черный клавиш был разделен на 4, но в «белых» полутонах было встроено по 2 клавиша.

Несколько соображений об интонационном запасе основных интонаций в различных стадиях развития. Известны формы расщепления звуков: мажорная (б. секунда вверху, малая внизу), минорная (обратное расположение секунд), тонкая гармоническая (малые секунды с обеих сторон), грубая гармоническая (большие секунды с обеих сторон). Если мы просмотрим закономерности расположения этих интонаций в простейших натуральных ладах, то в глаза бросится определенная последовательность: наиболее минорные звуки в миноре интонируются мажорно, наиболее мажорные звуки в мажоре, наоборот, минорно. Например, минорная терция расщеплена при помощи б. секунды вверху, малой внизу; у мажорной терции положение обратно. Что касается этих звуков, то их «гибриды» взаимно гармонируют (при показателе 2), что оставляет в такой интонации непогашенной минорность либо мажорность основного звука. Эти зависимости любопытно проследить по отношению ко всем звукам, но мы не делаем этого за недостатком здесь места. Зависимость мажорности звука и минорной формы расщепления — и обратно — в натураль-

ных ладах вполне твердая. Эта же зависимость присуща всей 12-звучной стадии развития, где наиболее напряженные звуки имеют только противоположные формы расщепления. К каждому звуку читатель может натисать любую из четырех форм расщепления, — в упрощенной таблице, не выписывая всех интонаций, покажем динамику возникновения простейших интонаций по мере расширения системы координат. Цифрами в клетках обозначаю ту степень расширения системы, которая соответствует появлению данной интонации. Выделяю также 15-звучную систему мажорного развития (см. таблицу № 1):

Таблица № 1

Расщепление Звук	Минорное	Мажорное	Гармоническое грубое	Гармоническое тонкое
Fis	12	22	15	22
H	12	17	15	17
E	12	15	12	15
A	12	15	12	15
D	12	15	12	15
G	12	12	12	12
C	12	12	12	12
F	17	12	12	17
B	22	12	12	22
Es	22	12	12	22
As	22	12	17	22
Des	22	12	22	22

Рассматривая эту таблицу, мы видим, что 12-звучная стадия развития содержит только возможности 24 первичных интонаций. В 22-звучной системе эти старые в принципе ресурсы удваиваются. Все интонации сверх 12-звучных и являются по отношению к ней ростками нового. Если интонации с показателем «15» в какой-то мере типизированы, то и прочие не там, так здесь, появляются в мировой литературе, быть может, за исключением двустороннего расщепления наиболее напряженных звуков (которые я, быть может, просто проглядел). Все эти элементы в сумме и являются тем арсеналом ростков нового, которые шли на штурм твердынь современного энгармонизма, некоторое время казавшегося непреложной категорией.

В новых же стадиях расширения тональной системы возникают разнообразнейшие формы интонирования. Так, добавление нейтральной секунды в ее комбинациях то с малой, то с большой, то с нейтральной же, притом то с одной, то с другой стороны — создает еще шесть новых форм, кроме этих четырех. Добавление новых связей, трактуемых как интонационные ходы (-+12, 14, 17, 19) создает множество форм простейшего интонирования звуков, которые явятся основными мелодическими ядрами новой мелодики. В невиданных прогрессиях расширяется, таким образом, мелос в его формах художественного развития мелодических ячеек.

Вопрос о том, какая же стадия развития искусства будет избрана, наконец, в ближайшие десятилетия, это — вопрос теперь сугубо избирательный, поскольку

уже мы понимаем и знаем ход дальнейшего развития. Он зависит от способности нашей либо удовлетворяться немногим, либо желать более высокого, богатого и прекрасного в искусстве. На первых порах своего культурно-музыкального развития человек довольствуется только квартой («будущими» тоникой и доминантой). Затем ему достаточно пентатоники, интервал полутона фальшив. Пентатоника удовлетворяет требованиям его слуха. Теоретически возможен и такой факт, что дикарь пентатонист, получивши в свои руки, например, гитару, сломал бы лишние лады на том основании, что гитара, приспособленная к пентатонике, удовлетворяет требованиям его слуха. (С точки же зрения нашей дикарь совершил бы глупость). Далее человек удовлетворяется семизвучной диатоникой, затем он идет к высотам 12-звучной музыки Баха, Чайковского и др. великих композиторов. Каждая из этих стадий в принципе представляет собою различным образом развитую интонационно первичную кварту. 15-звучная система являет уже более далекое развитие этой кварты. Новые координации, относящиеся уже по своей природе к ультрахроматизмам, значительно повышают ресурсы выразительности. Рояль не мешает некоторым композиторам-пентатонистам использовать его для сочинения пентатонной музыки, он не мешает некоторым композиторам, не могущим, к сожалению, ничего сочинить, кроме сугубо диатонической музыки, — этот рояль предоставляет на ряду с тем композиторам с высоко развитым музыкальным мышлением возможность создавать современную музыку мирового значения. Таким образом, инструменты более высокой стадии развития, не мешая более ленивому и лапидарному музыкальному мышлению (коль скоро оно также нужно в великом мире искусства), создают возможности для передового слоя двигать мировое искусство по пути мирового прогресса, усиливая выразительный язык музыки и наполняя ее более широким и глубоким содержанием. Одно то обстоятельство, что таким путем отсталые некогда культуры, выработавшие свой особый язык, могут быть втянуты в русло мирового развития, одно это обстоятельство требует немедленного открытия пути для 4-го цикла развития музыкального искусства. Это диктуется интересами нашей культуры, не только объясняющей мир с его старыми нормами, но и переделывающей его.

#### 4-й цикл развития в некоторых неевропейских культурах

Для европейских музыкантов явились до сих пор совершенно непонятными нормы музыкального искусства, выработанные некоторыми народами Востока и различающиеся от норм европейской музыки. Не было найдено то общее, что присуще развитию языка искусства вне зависимости от периода времени и от географических моментов. Поэтому вся история изучения этих культур представляет собою недоуменную и очень разнообразную по своим приемам серию попыток добаться до сущности вопроса в полном отрыве от закономерностей, присущих развитию мирового искусства. Правда, справедливость требует отметить, что и последние не были вскрыты до сих пор. Должен отметить, что основ для такого изучения мало, и их становится все меньше и меньше. Когда мы пытаемся подходить к изучению этих вопросов, мы должны помнить, что достижения бесписьменного искусства неустойчивы и легко утрачиваются под воздействием различных потрясений (ср. вновь по этому поводу замечание Маркса на стр. 200). Существуют, однако, несомненные («немые») свидетели этих достижений. Таковы инструменты с закрепленной интонацией: 17-ступенный тар в Азербайджане, 22-ступенная вина в Индии. Появление этих инструментов не могло не отвечать практическим потребностям развившегося, пусть в одnogолосном плане, искусства и не могло не быть сопровождаемо какими-то своеобразными теоретическими обоснованиями. Кое-что из них до нас доходит из прошлого в виде обрывочных сведений. Но для того, чтобы эти сведения «работали», надо, чтобы исследователю была ясна сущность интонационного развития системы координаций.

Если мы обратим свои взоры к тем культурам, которые ограничиваются малой суммой координаций и приходят к 5-и 7-ступенным темперациям, то для нас уже ясен тот путь, который пройден здесь, ясна сущность этих темпераций и причины появления интервалов, столь отличающихся от европейских. Эти явления относятся к объективно низшим стадиям развития. Столь же ясны для нас и пути развития в высших

стадиях 4-го цикла. Однако, что практически мы можем ожидать от изучения остатков этих стадий развития, являются ли они сегодняшним или вчерашним днем развития культуры соответствующих народов? При всех условиях для мирового музыкального искусства подлинники творчества в данном цикле развития будут иметь огромное значение как ценности непреходящего значения, раскрывающие новый мир интонирования, помогающие становлению нового этапа развития. В недрах самых музыкальных культур не могут угаснуть совершенно ростки этих стадий, о чем свидетельствует дошедшая до наших дней практика исполнения на этих инструментах без насильственного повреждения их строя путем подведения под всенивелирующий стандарт 12-звучной темперации.

Относительно сущности путей развития, приведших к становлению «мелких делений октавы», существует множество домыслов и взглядов. Одни ученые полагают, что развитие шло по пути деления струны и развития цепи квинтовых отношений, как таковой. Другие считают, что налицо просто то или иное механическое деление тона. Третьи считают, что развитие шло путем метрической темперации. Четвертые говорят об «интонационном пути» вообще. В итоге оказывается, что развитие шло путем синтетики всех этих путей, имеющих общую сущность и приемлемых в том случае, если результаты, добываемые путем применения того или иного принципа, не притворчат сущности процесса тонкого расщепления звуков, направляющегося от основных, наиболее старых звуков (тоники и доминанты) на ладовую периферию в порядке постепенности, определяемой старшинством кругов или ступеней развития системы координаций. Генетическое тонкое интонирование («интонационный путь»), выверяемое контрольным квартово-квинтовым расстоянием («откладывание квинт»), сопровождаемое интенсификацией интонирования («деление тона») и необходимость закрепления достижений в инструментарии (различные способы темперации, в том числе один из наиболее архаических — метрический, приемлемый, как и прочие способы, в том случае, если поиски верно воспроизводят найденные в практике интонации).

Практический путь исследования, как таковой, в области этих культур бесперспективен. До сих пор не было письменности и точных обоснований: экспериментальное впечатление подводило под ошибки, — достаточно свидетельства проф. Беляева о его ощущениях при чередовании терций: ясно, сколько ошибок в записях, где подлинная нейтральная терция фиксирована то как большая, то как малая, то же — и с секундами, и с секстами и септимами. Музейное изучение инструментария при отсутствии живых памятников творчества и частой недостоверности строев — бесперспективно и нужно только в области этнографии. Обмеры строев инструментов без понимания закона вариантности интервалов бесперспективны, при понимании — вряд ли особо нужны. Даже при условии достоверности строя и записи (что теперь возможно) всегда ли можно обладать убежденностью в том, что самая мелодия, исполняемая при нас, достоверна, а не представляет собою простейшего примитива вне традиций данного искусства? Учтем при этом легкость нивелировки высших стадий низшими, отвечающими массовому музыкальному мышлению, учтем также легкость утраты достижений бесписьменного искусства — и перед нами будет ясен труднейший путь исследования в данных областях, не могший привести ни к каким точным результатам впредь до обоснования сущности 4-го цикла развития и создания письменности для этого цикла.

Преемственность между всеми стадиями развития для нас ясна, в том числе и между обеими стадиями 4-го цикла развития. Эта преемственность ощущается из многих экспериментально наблюдаемых фактов; так, например, изображения 17-ступенной вины, которая известна ныне как 22-ступенный инструмент. Фиксация строев, находящихся между 17-ю и 22-мя звуками, свидетельствует о том же процессе преемственности. Особо важно отметить то, что наблюдения в Азербайджане<sup>1</sup>, например, показывают частое возникновение звуков, не укладывающихся в 12-звучную систему именно путем того же «колорирования» (относящегося к манере исполнения), что характерно и для средних веков: это — вспомогательные звуки около основных, представляющие собою генетические тонкие интонации в процессе их первого воз-

<sup>1</sup> Наблюдения У. Гаджибекова (по брошюре В. Виноградова «Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка»).

никновения. Процесс такого интопирования присущ природе искусства и не может ограничиться только Востоком, (его не следует «экзотизировать»). Не обращаясь к подлинным источникам, поскольку я не пишу сейчас этнографически-музыкального исследования, приведу только слова А. Фаминцына в его работе «Древняя индо-китайская гамма»: «Финк говорит, что весьма опытные музыканты уверяли его, будто в более уединенных долинах Швейцарии народные песни представляют такие особенности в интонации, сравнительно с нашей гаммой, что даже четвертными тонами не всегда можно бы в точности обозначить мельчайшие интервалы, вплетаемые местными жителями в свои напевы. Форкель в конце прошедшего столетия (XVIII — А. О.) писал, что народные напевы даже в некоторых местах Германии, напр. в Вестфалии, не могут быть отнесены к нашей гамме и изображены нашими нотными знаками» (стр 21).

Точно известно из прошлого культуры арабов, что их система с третями тонов относится к 750 году н. э., известен строй лютни Зальзала, представляющий собой разновидность «нейтраля», известен строй монохорда Абд-эль-Кадыра с его 17 звуками в октаве и т. д. В культуре Востока остался 17-звучный в октаве тар. В то же время известна популярность теории греков у арабов, имевшая только уровень 4-х кругов развития, известен фетишизм основной кварты, т.-е. свидетельства, относящиеся не к 4-му циклу развития, а ко второму и началу третьего. Относительно музыки индийцев известна и пентатоника, и 6-звучные лады в санскритских трактатах, и диатонизм в названиях основных ступеней, и существование ладов особого типа (4-го семейства по научной классификации), и то, что она 12-ступенна (свидетельство Мориндо Согун Тагора, приведено в «О. г. яз.», стр. 42), и то, что она 22-звучна (тысячи свидетельств и инструментарий). Известно, что в кварте 9 звуков, квинте — 13. Известно, что нет абсолютной высоты тонов (и, таким образом, действует закон ладовых динамических формул). Все становится ясным, но не могло быть ясным до сих пор. Эти сведения даются как бы на плоскости, а они относятся к различным историческим слоям и к различным циклам развития. Только в мировом искусстве можно усматривать постепенность развития по кругам, но это мало доступно в народных музыкальных культурах, которые принуждены были часто начинать с самого начала, дойдя уже до более или менее высокой стадии развития. Для индуса одной поры могут быть непонятны данные о его музыкальной культуре прошлого. Источники, которые этого не учитывают (и не учтут, зная уже теперь законы развития субстрата искусства), историки, которые по шовинистическим прописям немецкого музыковедения стремятся представить процесс с точки зрения повсеместно и во все времена стандарта немецкого мажора — делают равно наивную и ненаучного порядка ошибку, обрекая свои труды на небытие.

Таким образом, в практике народов земного шара уже были достигнуты обе стадии 4-го цикла развития музыки. В известной мере они являются, таким образом, потенциальным уровнем современного музыкального мышления наиболее выдающихся музыкантов этих народов. Кроме того, в недрах этих культур в практическом плане, на основе требований искусства, возникли определенным образом оформленные стадии развития. Только гигантская работа музыкального мышления, только гигантское по своим временным и творческим масштабам накопление могло привести в истории этих народов к этим скачкам в развитии. Для мировой культуры, которая неуклонно движется к этим же границам развития, эти достижения восточных народов являются слабо мерцающими маяками, поставленными дружеской рукой. Вот почему, рассматривая прогрессивные тенденции развития современного музыкального мышления, нельзя пройти мимо этих культур.

Если пристально разбираться в них, то мы найдем смесь поразительной разработанности (например, 960 ладов в теоретических сочинениях индусов, легенда о 10.000 ладов) и наивных представлений, свидетельствующих о зачаточной работе мысли (например, теория месселей у арабов, где «чистые» интервалы обосновываются путем сложения отрезков струны, что показывает, что мысль еще не развилась до понимания деления и т. п.). Повидимому, отсутствие таких ресурсов музыкальной выразительности, как полифония, гармония и др. атрибуты развития музыки, ведет к тому в практике искусства, что развитие обращается к ладовой и ритмической стороне, которые могут приводить к значительному обогащению вы-

развительности в одноголосной музыке. Но значительность предстоящих шагов в развитии мирового искусства и заключается в том, что полифоническое и гармоническое развитие музыки будет осуществляться в рамках предельно развитого ладово и ритмически обогащенного музыкального языка. Приходилось слышать суждения, что, мол, восточные культуры не способны к многоголосному развитию, что тоны восточных гамм не могут быть «подведены под правила», которые определили бы порядок их следования и их функции. Такого рода суждения порождаются только ограниченностью представлений о том, что нынешний этап развития средств музыкального выражения является самодовлеющим, конечным, и что подразумеваемые восточные культуры исходят из каких-то своих особенностей музыкального мышления, не свойственных европейцам и объективно более низких. Как мы видим, полностью опровергается вся сумма и все разновидности подобных суждений: все до сих пор известные культуры являются различным образом развитой системой квинтовых интервальных координаций. Самые причудливые интервалы происходят из всеобщих законов темперации тех же систем квинтовых координаций.

С этой точки зрения должен быть раскрыт и наиболее поразительный феномен, какой только был встречен мною в сведениях об особенной музыкальной практике. Говорю о китайском «шенге», который неоднократно описан в европейской музыкальной литературе и последнее по времени описание которого относится к 1934 году (в книге «Флейта пана» В. Стешенко-Куфтиной, стр. 125).

Как оказывается, у китайцев, наряду с пентатоникой, сущность которой нами выяснена, существуют и какие-то особые нормы музыкального мышления, совершенно, казалось бы, не совпадающие с европейскими нормами. В связи с тем, что этот инструмент характеризуется как наиболее популярный и любимый инструмент с о в р е м е н н о с т и, а также в виду важности этой аномалии для всей трактуемой в настоящем труде проблемы, я должен здесь раскрыть сущность его и сущность той системы музыкального мышления, которая призвала его к жизни. Наряду с тем вскроются и те, относящиеся к с у щ н о с т и вопроса источники, которые питают, повидимому, проникающие в европейскую литературу сведения о том, что представления китайских музыкантов о высоких и низких звуках в каких-то отношениях обратны нашим.

«Шенг» состоит из 23 трубочек, издающих в пределах октавы 23 различных звука. Наблюдено при этом, что октава равномерно темперирована. Исполнение на шенге производит на европейцев впечатление невообразимой фальши, ибо квинта здесь неимоверно отуплена, достигая всего 678 центов (т.-е. более узка на четверть полутона), а все прочие интервалы непохожи на те, которые присущи европейской музыке.

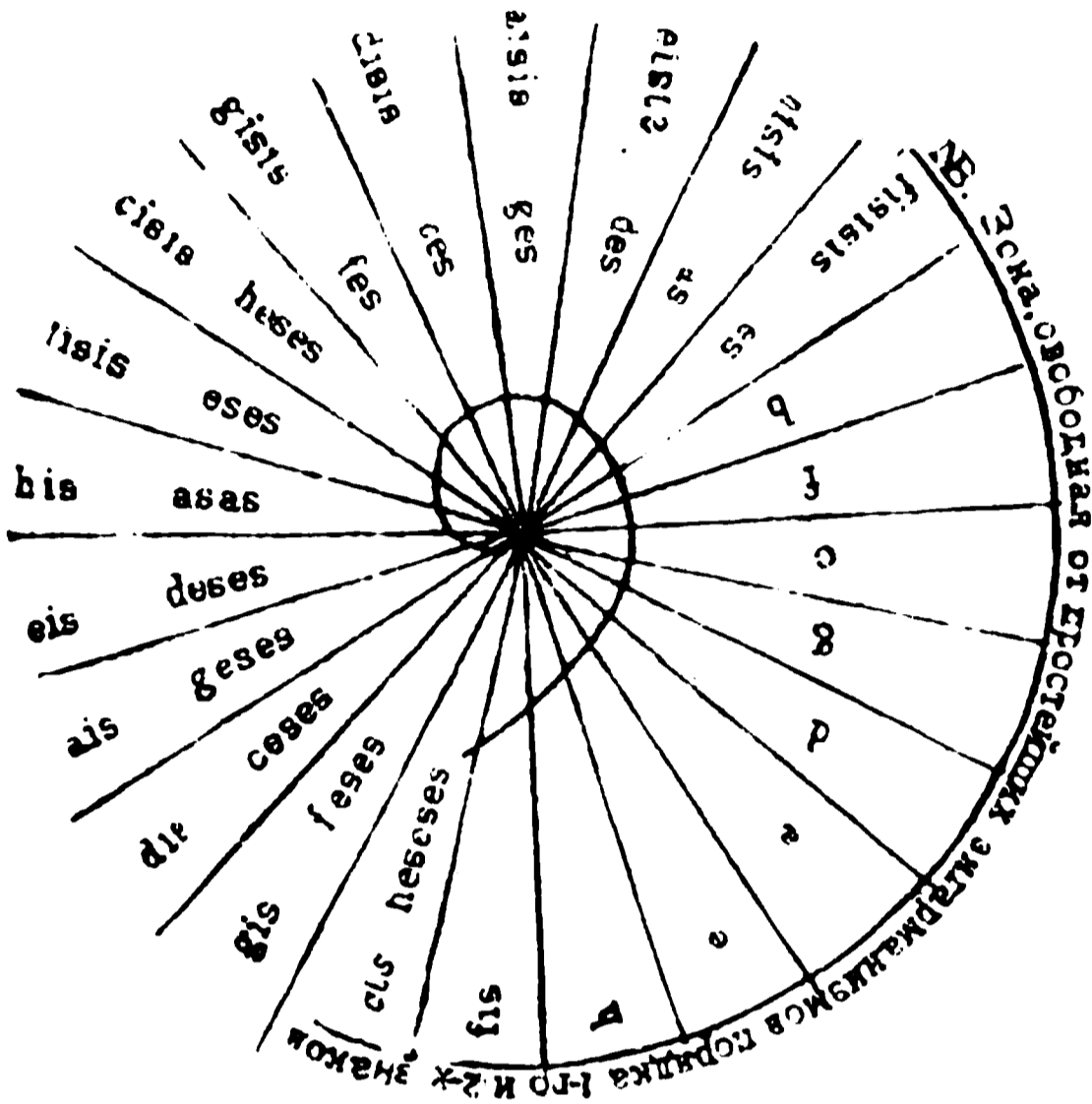
Должен отметить, что общее рассмотрение интервалов этой темперации устанавливает некоторую близость главнейших из них с теми, которые получены в 5-и 7-ступенных темперациях на территориях, сопредельных с Китаем и входящих в его состав. Это как раз те интервалы, которые дали повод для пресловутого замечания, что «туземцы любят диссонансы». Сущность этих «диссонансов» нами выяснена.

Соединение двух моментов: равномерная темперация «шенга» и обязательная деформация квинты в любой темперации — заставляет нас априорно допустить, что «фальшивая квинта» шенга представляет собою естественный результат деформации квинты при 23-ступенной темперации. Тот процесс, при помощи которого пришли к этому результату авторы темперации, и те основы, которыми они при этом руководствовались, вероятно, навсегда останутся сокрытыми во мраке истории, ибо ни в одном из доступных нам источников нет никаких сведений по этому поводу; надо думать, что они потому остаются втуне, что реформа исходила из культовых требований, облекаемых тайной. Во всяком случае, какие бы то ни было домыслы о том, что «в основу» темперации положена особая — не чистая — квинта, должны быть исключены: деформация квинты есть особенность всякой темперации и есть конечный итог процесса, а не связана с его началом, нельзя выдавать следствие за причину.

Следовательно, если мы ничего пока не можем ответить на вопрос о том, каковы были те исторические условия, в которых протекал этот процесс, каковы были местные теоретические обоснования и способы расчета темперации, то мы, безусловно, можем на основе установленных нами законов темперации установить м у з ы к а л ь-

и ую сущность и такой температуры, до конца и всесторонне вскрыв связанность ее с имеющими всеобщее значение законами музыкального мышления. (В скобках говоря, только на этой основе и может сделаться плодотворным историческое изучение этого явления, если будут обнаружены его следы).

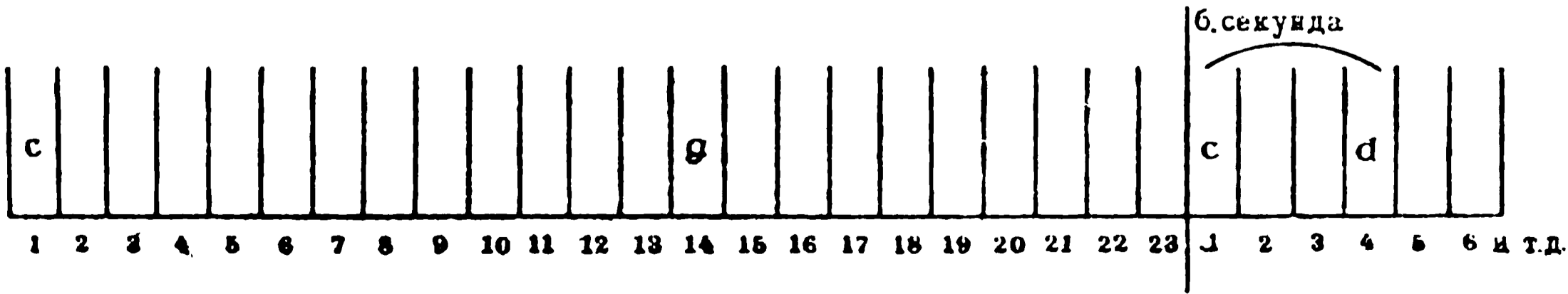
В 23-звуковом круге мышления при его температуре энгармонический ключ находится на каждом 24-м звуке цепи квинтовых координаций. Представим себе бесконечную цепь этих координаций, заключенной не в 12 секторах, отведенных для реальных звуков, как в нынешней стадии развития системы, а в 23-х (см. чертеж № 23).



Черт. № 23.

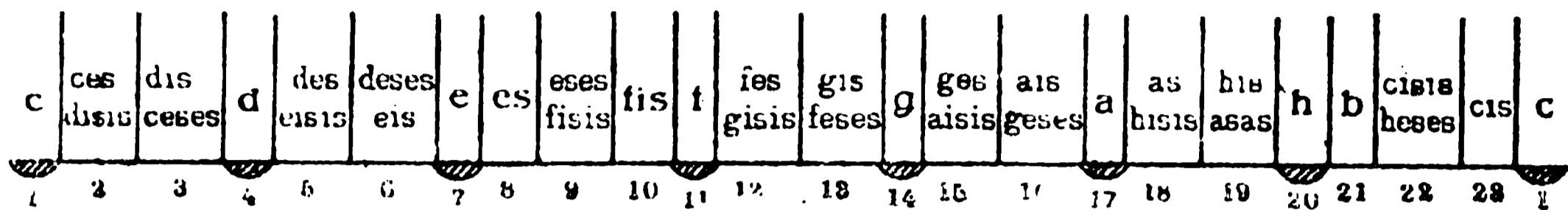
Возьмем два любые звука — энгармонических в данной температуре, например, *geses* и *ais*; первый отстоит от тоники системы *C* на 474 цента, второй — на 1020 центов. Следовательно, различие их высот, т.-е. 546 центов, должно быть разверстано (в сторону уменьшения квинты) на все 23 квинты данной системы координаций. Таким образом, каждая квинта уменьшится на 23,7 цента (частное от деления 546 на 23), прибл. на 24 ц. и будет равна 678 центам. Величина каждого интервала такой температуры будет равна 52,2 цента (частное от деления октавы 1200 центов на 23). Таким образом, «фальшивая» квинта этой температуры будет содержать в себе 13 «звучков», а кварта — 10, в чем легко убедиться при помощи деления величины квинты на величину интервала температуры. Как мы помним, индийская система «шрути» содержит в квинте 13, в кварте 9 звуков. О последней нам известно, что при ее температуре komma получается значительно большей, нежели диатонический полутон, почему она и неприемлема в логике развития современной системы («О. г. яз.» — стр. 862). Но сколь неожиданно иные и принципиально отличающиеся результаты получаются только от прибавления одного звука к цепи координаций — это мы сейчас увидим.

Сущность картины деформированной шкалы раскроется, как только мы представим себе октаву разделенной на 23 равных интервала (см. чертеж № 24.). Продлив



Черт. № 24.

октаву еще на несколько звуков, отметим заранее на каждом первом звуке место звука *C*. Отложим сряду две квинты — *c-g-d* — отсчитав для каждой 13 делений. Мы увидим, что целый тон в этой темпериции находится на расстоянии двух делений от звука *C*. Это соотношение будет характерным для всей этой темпериции, почему мы можем, не занимаясь более трудоемким откладыванием квинт, отложить вверх и вниз от каждого звука — тоники и доминанты — большие секунды вверх и вниз. После многократного их откладывания вся шкала заполнится и будет иметь следующий вид (чертеж № 25, ср. с № 24).



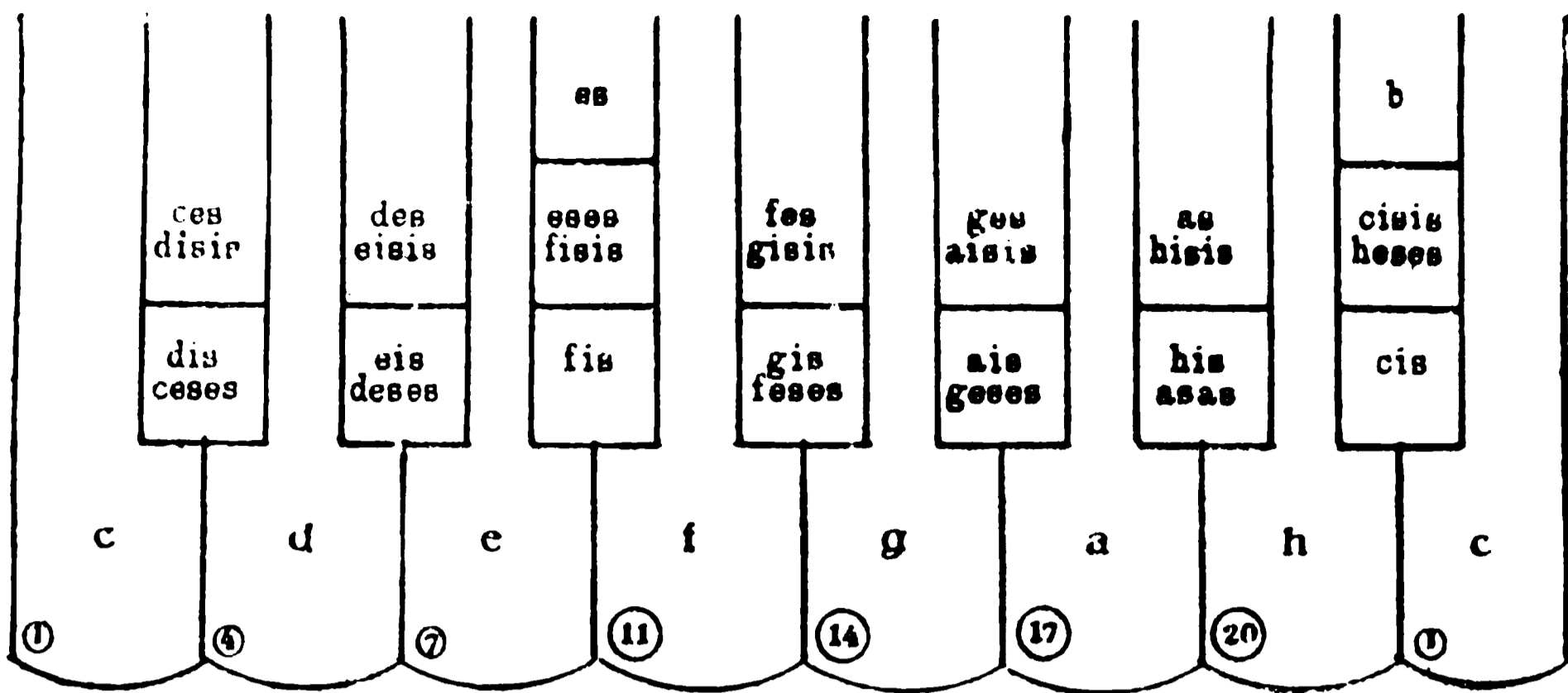
Черт. № 25.

Внимательное рассмотрение показывает до крайности необычайную, но вместе с тем вполне органическую картину. При полнейшем совпадении всех энгармонизмов темпериции по кругу мышления в этой темпериции:

- 1) каждый диатонический полутон больше целого тона, занимая 3 деления,
- 2) каждый дизный звук помещается ниже основного, а бемольный — выше, что представляет собою феноменальное явление: при и с х о д н о й системе координаций нормального типа, о ф о р м л е н и е интервалов и интервальных соотношений — обратно норме. Одно из доказательств того, что у ряда народов Востока иное, чем в Европе, оформление интервалов не свидетельствует об иной, в принципе, системе музыкального мышления.

Весь колорит этой системы совершенно необычаен. Например, большая терция 313 центов звучит, как наша малая. Малая терция 364 цента звучит, приближаясь к нейтральной, а подобно нашей большой терции звучит «китайская» уменьшенная терция (при том даже большая, с нашей обычной точки зрения несколько широкая — 417 центов). Между широкой квартой и узкой квинтой, равно «фальшивыми» — лежат два «тритона». Большая секунда звучит, как нейтральная, увеличенная — как малая, малая — как большая. Увеличенная терция меньше нашей малой и не только не энгармонична кварте, но тут делит ее пополам. Обращения описанных интервалов ясны.

Главное заключается в том, что эта шкала абсолютно универсальна в модуляционном отношении, ибо ее 23 сектора вбирают в себя все то множество музыкальных звуков, которое только может теоретически существовать в орбите средств музыкального искусства. По своей подоплеке она не отличается от той темпериции, которая принята в европейской музыке, но ее выражение и выразительные возможности совершенно иные. Надо вспомнить, что в Китае она существует в эмбриональном состоянии. Однако, ныне шенг может быть превращен в многоклавишный инструмент, который может принести этой культуре возможности мирового развития. Отметив места, занимаемые в шкале шенга нашими белыми клавишами, мы видим, что в целых тонах, вместо нашей черной клавиши, надо сделать две (тем же приемом разделения черной клавиши на две), а между звуками обоих полутонов надо встроить три клавиши, что сделаем, разделив такую же черную клавишу на три. Фортепиано-шенг будет иметь следующую клавиатуру (чертеж № 26). Любая европейская музыка, не теряя своего в н у т р е н н е г о смысла, может быть полностью «переведена» на данный в шенге китайский язык, для этого она должна быть абсолютно грамотно написана и абсолютно точно исполнена сообразно значениям тех звуков, которые вызываются теми или иными клавишами. Многое будет выглядеть совершенно не так — одно уж то, что диезы ниже, а бемоли выше (на деле, а в подоплеке — правильны) — необычайно изменит лик любого произведения, не говоря уж о том, что квинта для нас действительно пока «фальшива», ибо это и есть тот «волк» и «воющая квинта» которая так долго наряду с другими такими же интервалами, не давала отстояться, современной темпериции и которая столь пагубно отражается на органических звучностях при расстройках органа.



Черт. № 26.

Итак, и эта «диковинная» шкала — порождение тех же квинтовых координаций и, пользуясь ею, можно вполне свободно творить в новых внешне-звуковых соотношениях, ибо нет в природе музыкального искусства таких предпосылок, которые сделали бы данную шкалу в принципе нежизнеспособной.

\* \* \*

На этом мы заканчиваем настоящую работу. Тема, поставленная в заглавии труда, разработана в масштабе именно «введения» — исчерпывающе. Существо современного музыкального мышления определяется, как мы установили, из того, что нынешний период в развитии музыкального искусства является переходным между третьим и четвертым циклами развития. Наряду с тем нами также вскрыты те неизбежные (и достаточно широко развитые) аномалии в стилевых и т. п. направлениях, которые являются последствием противоречий развития. Совершенно ясен путь выхода из этого кризиса — реальное обращение к ресурсам 4-го цикла развития. Наряду с тем я должен был осветить и положение вопроса с теми музыкальными культурами, которые выработали иные внешне — чем в Европе — нормы и которые также современны в принципе, как и нынешняя европейская музыкальная культура. Главное — мы осветили весь этот комплекс в том синтезе, который стал возможен только на основе того, что нами установлены и исследованы основные закономерности, приводящие к становлению средств современного музыкального выражения, и, таким образом, они даны в том их прошлом, настоящем и будущем, которое целиком соответствует коренным основам современного музыкального мышления, его современному состоянию, уровню и устремлениям, а также прогрессивным тенденциям его развития.

Выражаю надежду, что книга эта будет содействовать развитию наших знаний о природе музыкального искусства, о путях его развития, и что те вопросы, которые при всей своей возможной важности не привлекли моего внимания, будут разработаны теми учеными, которые найдут основы данной книги плодотворными и заслуживающими внимания.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

Предисловие . . . . .	3
Глава 1. Проблема систематизации эмпирии и ее значение для музыкального мышления . . . . .	7
Глава 2. Проблема теоретического музыкального мышления . . . . .	13
Глава 3. Период музыкального звука и тональность как периодическая система музыкальных звуков . . . . .	18
Глава 4. Структура целого тона и ее значение . . . . .	24
Глава 5. Проблема квинтового и квинто-терцового строения тональной системы . . . . .	29
Глава 6. Структура периодической тональной системы и музыкальное мышление . . . . .	35
Глава 7. Дифференциация напряжений звуков системы . . . . .	41
Глава 8. Сущность мажора и минора . . . . .	46
Глава 9. Учение о скрытой гармонии . . . . .	55
Глава 10. Система интервальных координат в музыкальном мышлении . . . . .	61
Глава 11. Асинхронность развития отдельных сторон музыкального мышления . . . . .	69
Глава 12. Логика удвоений гармонических голосов . . . . .	72
Глава 13. Гармонические и мелодические взаимодействия между звуками системы . . . . .	74
Глава 14. Проблема ладового мышления . . . . .	82
Глава 15. Интонационное развитие музыки. Основные предпосылки. Общие положения . . . . .	87
Глава 16. Развитие системы в процессе интонирования . . . . .	92
Глава 17. Ступени и стадии развития тональной системы и музыкального мышления. Второй цикл развития . . . . .	104
Глава 18. Теории тяготения . . . . .	118
Глава 19. Формы музицирования в первом цикле развития . . . . .	124
Глава 20. Пентатоника в ее связях с развитой тональной системой. Ретроспекция и дезархаизация . . . . .	141
Глава 21. Ладовые пентатоники — полнородные и неполнородные . . . . .	152
Глава 22. Возникновение пентатонных ладовых формаций. Лад, недоразвившийся до пентатоники . . . . .	164
Глава 23. Типы музыкального мышления и равномерные темперации . . . . .	170
Глава 24. Развитие гармонических и полифонических формаций в пентатонике . . . . .	181
Глава 25. Шестизвучные ладовые формации, непосредственно примыкающие к пентатонике . . . . .	186
Глава 26. Четвертая ступень развития музыкального мышления . . . . .	198
Глава 27. Семизвучные лады народной и профессиональной музыки . . . . .	205
Глава 28. Шестизвучные ладовые прототипы . . . . .	217
Глава 29. Пятая ступень развития музыкального мышления . . . . .	231
Глава 30. Историческая коллизия между «ладовым» и «мажоро-минорным» мышлением . . . . .	238
Глава 31. Шестая ступень развития музыкального мышления . . . . .	251
Глава 32. Сущность качественной оценки интервалов . . . . .	254
Глава 33. Восьмизвучные и девятизвучные лады . . . . .	260
Глава 34. Обогащение музыкального мышления. Теория прасимволов . . . . .	265
Глава 35. Гармония в процессе развития . . . . .	296
Глава 36. Логика музыкального мышления. Его универсализация . . . . .	335
Глава 37. Логика музыкального мышления и первичные морфологические закономерности музыкального искусства . . . . .	357
Глава 38. Введение в модуляционные планы крупной формы . . . . .	376
Глава 39. Четвертый цикл развития тональной системы и музыкального мышления . . . . .	384

Редактор Л. Л. Калтат

Техред И. Аютов

Подписано в печать 29/IV 1946 г. Печатных листов 29,5. Учетно-издательских листов 53,6.  
Знаков в 1 печ. листе 73 200. Л54167 Тираж 2 000 экз.

Цена 29 р. 10 к., переплет 4 р.

---

Отпечатано в типо-литографии Музгива. Щипок, 18 Заказ 969.