

Л. МАЗЕЛЬ и И. РЫЖКИН

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
70	19—20 сверху	сущность и эволюции	сущность эволюции
113	3 сверху	Бюси	Бюссе
115	сноска	§ 17, § 20	§ 18, § 21
116, 144, 157 }	знак	ц	б
130	3 снизу	D,	D ₁
175	2—3 снизу	размерность стр. 19	размерность стр. 153
180	сноска, 7 сверху	хорей	трохей
Оглавление	5 снизу	T-S-G-T	T-S-D-T

Л. Мазель и И. Рыжкин „Очерки по истории теоретического музыкознания“, вып. II

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО
МУЗЫКОЗНАНИЯ

Выпуск II

Отпечатано в типографии газеты «Правда» имени Сталина. Москва,
ул. «Правды», д. 24.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1939 ЛЕНИНГРАД

ОТ АВТОРОВ

Настоящая работа представляет собой продолжение первого выпуска «Очерков по истории теоретического музыкознания» (Гос. муз. издательство, М. 1934). Основные установки в изложении и критическом освещении музыкально-теоретических систем являются общими для обоих выпусков.

Так же как и в первом выпуске¹, авторы поставили своей целью дать не только работу научно-исследовательского характера, но и учебное пособие для курса музыкально-теоретических систем историко-теоретических и композиторских факультетов консерватории. Опыт практического применения первого выпуска «Очерков» показал, что они могут быть использованы в отдельных своих частях и для других дисциплин историко-теоретического цикла (для гармонии, анализа и т. д.).

Авторы полагают, что в этом же плане могут быть использованы и «Очерки» второго выпуска. Так же, как и в предисловии к первому выпуску «Очерков», авторы обращаются к товарищам-музыковедам с просьбой дать указания о недочетах и пробелах данной работы, направляя эти указания по адресу Московской консерватории (ул. Герцена, д. 13) на имя авторов.

Редактор *Ст. Маркус*. Тех. редактор *Е. Уварова*. Корректор *В. Кравченко*

Сдано в набор 21/II 1939 года. Подписано к печати 17/XI 1939 г. Уполномоченный Главлита № А—17710. Тираж 3000 экз. Объем 15 $\frac{1}{2}$ п. л. 7 $\frac{1}{2}$ бум. 18 арт. 42 400 экз. в печ. л. Формат бумаги 62 \times $\frac{16}{16}$ Инд. МН 112 ГИЗ 894 Заказ № 630

Цена 6 руб. 30 коп.
Переплет 2 руб. 50 коп.

¹ Эти очерки были обсуждены в НИМЦ МГК в 1936 и в 1937 гг.

ной, научно познающей свой объект, а не только «плывущей по течению» вместе с восприятием.

Все перечисленные разительные противоречия концепции Курта — крупного общекультурного явления, — нашедшие свое концентрированное и поистине трагическое выражение в том факте, что талантливейший современный музыковед-теоретик Запада, больше других сделавший для научного познания музыки, считает ее непознаваемой, являются в сущности вполне закономерными, и для советского музыковеда, знакомого с путями развития буржуазной культуры, вполне понятными.

Советский музыковед поймет, в частности, почему книги Курта написаны как бы одновременно на двух разных языках: один — точный, конкретный и ясный язык объективного ученого, исследователя-аналитика, другой — туманный и абстрактный язык мистика-идеалиста. Поймет советский музыковед и то, почему, как и насколько философско-методологические пороки концепции Курта снижают его конкретные музыковедческие достижения. А поняв это, сможет наметить пути критического переосмысливания и правильного использования его работ. Помочь в этом — задача настоящего очерка.

И. РЫЖКИН

ТЕОРИЯ ЛАДОВОГО РИТМА (Б. Яворский)

ВВЕДЕНИЕ

Теория ладового ритма, создателем которой является Б. Яворский, изложена в ряде печатных работ: «Строение музыкальной речи (материалы и заметки)», 1908 г. (сокращенно мы будем обозначать эту работу «С. М. Р.»), «Упражнения в образовании ладового ритма», ч. I, 1915 г. (сокращенно «У. О. Л. Р.»), «Конструкция мелодического процесса», 1929 г. (сокращенно «К. М. П.»), «Элементы строения музыкальной речи», 1930—1931 г. (сокращенно «Э. С. М. Р.»).

Последняя работа написана С. Протопоповым под редакцией Б. Яворского. Самому Б. Яворскому принадлежит также книга «Упражнения в голосоведении», 1913 г. (2-е издание в 1928 г. — «Первоначальные упражнения в голосоведении») и ряд статей.

«Строение музыкальной речи (материалы и заметки)» представляет собой первое печатное изложение теории ладового ритма, формулирующее основные положения этой теории (шестиполутоновое отношение, система, ладотональность, ладовой момент, новые лады, как то: увеличенный, уменьшенный, цепной, переменные, метро-ритм, интонация, оборот и т. д. и т. д.) и дающее оценку историческому развитию музыкальной речи (преимущественно с ее ладовой стороны).

Повидимому, не все «материалы и заметки», предполагавшиеся к изданию, были опубликованы; обращает на себя внимание несоответствие оглавления третьей части («Связная звуковая форма во времени») ее содержанию; ряд тем, перечисленных в оглавлении, не нашел себе места в самом изложении.

«Упражнения в образовании ладового ритма», ч. I, М., 1915, представляют собой попытку применения теории ладового ритма к педагогической области. Книга полна примерами и заданиями, для работы над которыми необходимо, как пишет в предисловии сам Б. Яворский, «знание систем, ладов, интонаций, интервалов, созвучий с их обращениями и мелодическими положениями и начал голосоведения (четырёхголосное сложение — звук против звука)».

Вместе с тем теория ладового ритма получает здесь дальнейшую разработку — преимущественно, в области формы (классификация оборотов, виды периодичности и симметрии, фраза и т. д.).

«Конструкция мелодического процесса» напечатана в книге, носящей общий заголовок: «Структура мелодии». Как говорится в предисловии, работы, помещенные в этой книге, объединены «не только общностью темы (строение мелодии и ее восприятие)», «они являются попытками решения одного и того же вопроса разными методами, относящимися к разным дисциплинам (к психологии и к теории музыки. — И. Р.) при полном согласовании применения этих методов».

Работа Б. Яворского «Конструкция мелодического процесса» развивает теорию ладового ритма по преимуществу в двух направлениях: во-первых, учение о форме (шесть принципов конструкции, симметричные схемы и т. д.) и во-вторых, учение о мелодии (продолжительность мелодии, соединительная интонация, мелодия и речитатив, сравнение одноголосной мелодии, полифонического письма, гомофонно-гармонического письма и т. д.).

Наряду с этим в «К. М. П.» дается критика теоретических положений о линейности, атональности, политональности и ряд замечаний по общим вопросам искусства.

«Элементы строения музыкальной речи» (ч. 1—2, Музсектор, 1930—1931 г.) являются последним печатным изложением теории ладового ритма, сделанным С. Протопоповым под редакцией Яворского.

В предисловии эта работа характеризуется как учебник. Представляется, однако, неясным, на кого рассчитан этот учебник. С одной стороны, в нем подробно освещаются такие элементарные вопросы, как название интервалов, с другой стороны, в нем дается изложение проблем, представляющих научный интерес (например, происхождение и виды народной песни), изложение которых вряд ли доступно малоподготовленному ученику, только что ознакомившемуся с интервалами. Общая композиция книги, а также неясный и тяжелый язык, которым она изложена, делают ее совсем малопригодной в качестве учебника. Зато эта книга может быть широко использована как материал для изучения теории ладового ритма, тем более, что в этой работе имеются новые положения и определения.

К числу положений, появившихся впервые или изложенных с большей степенью подробности, должны быть отнесены следующие: возможные в будущем системы темперации, определение регистров, классификация цезур, соотношение лада и шести типов шестиполутоновых отношений, описание символов, форма и история народной песни, указания о способах определения ладотональности, дополнительные созвучия, классификация созвучий и т. д. и т. п.

Особое значение имеют в этой работе многочисленные примеры из литературы, в анализе которых наглядно видны сильные и слабые стороны этой теории.

Критическое изложение теории ладового ритма как будто проще всего было дать путем последовательного изложения печатных работ — от первой (1908 г.) до последней (1931 г.), указывая при этом, какие новые положения вносит разбираемая работа и чем она отличается от предшествующих работ. Настоящий очерк, однако, построен по другому принципу: первая глава посвящена строению систем и ладов, вторая — метру и ритму, третья — интонации (и обороту), мелодии (и полифоническому письму), четвертая — музыкальной форме, а в заключение даются общие выводы о данной теории.

Такое изложение представляло собой известную трудность. Теория ладового ритма стремится создать единую теорию музыкальной речи, охватывающую все стороны музыкальной речи и не допускающую разделения на дисциплины традиционной школы (гармония, полифония, форма)¹. Надо признать, что это единство, хотя и дорогой ценой (см. заключение), в значительной степени было ею достигнуто. К некоторым положениям этой теории приходилось поэтому при изложении обращаться дважды; так, например, «сопоставление с результатом» рассматривается и в первой главе (с ладовой стороны) и в четвертой главе (со стороны структурной).

Это изложение оказалось все же возможным, потому что различные отдельные ингредиенты музыкальной речи (ладового, метро-ритмического, структурного и т. п.) не могло не отразиться и на самой теории.

Распределение материала по главам в значительной степени определялось той полнотой описания и анализа, которые получил тот или иной ингредиент в данной теории. Отсутствие главы о тембре, краткое изложение вопросов полифонии в главе об интонации и мелодии, специальная глава о ладе — все это уже само по себе говорит о степени освещения этих ингредиентов в теории ладового ритма. Такое изложение представлялось также наиболее желательным в целях наибольшей систематичности.

Практика многих лет показала с полной очевидностью, что пользоваться печатными изложениями теории ладового ритма (от «С. М. Р.» до «Э. С. М. Р.») возможно только для лиц, уже знающих эту теорию. Научиться этой теории, освоить ее по существующим печатным изложениям для лиц, не знакомых с ней ранее, как правило, очень затруднительно. Основную роль здесь играет, повидимому, крайняя несистематичность изложения, с одной стороны, и запутанный стиль изложения —

¹ Подобно тому как представители неоромантического направления в педагогике стремились растворить отдельные предметы в общем комплексе.

с другой. Поэтому оказалось совершенно необходимым дать не только критическое освещение данной теории, но и ее систематическое и подробное изложение¹, ставящее одновременно своей задачей дать пособие студентам консерваторий, проходящим историю теоретического музыковедения, а также теоретикам-педагогам, не проходившим ранее этого курса. Для полного и исчерпывающего знакомства с концепцией Б. Яворского необходимо, конечно, знакомство со всеми его печатными работами.

Из этих работ вторая часть «Э. С. М. Р.», благодаря большому количеству музыкальных примеров, повторение которых в данном очерке было бы нецелесообразно, имеет главное значение для ознакомления с теорией ладового ритма. Основной материал всех этих работ включен в этот очерк, который вместе со второй частью «Э. С. М. Р.» должен дать, если не исчерпывающее, то близкое к нему представление о данной теории.

Глава I

СТРОЕНИЕ СИСТЕМ И ЛАДОВ

Все музыкально-теоретические системы, исследующие вопросы лада и гармонии, так или иначе определяли свое отношение к той или иной музыкально-акустической системе: пифагорейской чистой квинто-терцовой, темперированной и т. д. Так, например, Ж. Ф. Рамо строил свою систему, исходя из данных чистой квинто-терцовой системы, но как свои основные положения, так и свои выводы он считал применимыми не только к чистой квинто-терцовой системе, но и к темперированной.

Теория ладового ритма исходит из существующей двенадцатиступенной темперации, но не считает свои основные положения и свои выводы имеющими применение только в условиях этой темперации. Более того, согласно ее взгляду, на очередь дня поставлена замена существующей европейской музыкальной системы другой системой. Вероятно, как указывает в «Э. С. М. Р.», будет введена двадцатичетырехступенная или восемнадцатиступенная темперация, возможности которых рассматриваются в той же работе (ч. II, гл. XX).

Как бы то ни было теория ладового ритма исходит из того факта, что в музыке (следовало бы сказать в европейской му-

¹ Для этой цели основные определения и термины данной теории получили внутри каждой главы свою особую нумерацию. Указатель этих терминов и определений помещен в конце этой книги. Можно было бы даже рекомендовать читателю — прежде чем он приступит к основательному изучению теории ладового ритма — использовать этот указатель и в предварительном порядке ознакомиться с основными определениями и терминами данной теории.

зыке) до сих пор определено двенадцать типов отношений между звуками.

Каждый из этих типов, кроме обычных названий прима, сексты, терции и т. д., получает свое название, указывающее на число полутонов, заключающихся в нем:

Чистая прима — одинаковое название двух звуков без расстояния между ними.

Малая секунда — второе название, расстояние одного полутона (отношение одного полутона).

Большая секунда — второе название, расстояние двух полутонов (отношение двух полутонов).

Малая терция — третье название, расстояние трех полутонов (отношение трех полутонов).

Большая терция — третье название, расстояние четырех полутонов (отношение четырех полутонов).

Чистая кварта — четвертое название, расстояние пяти полутонов (отношение пяти полутонов).

Увеличенная кварта — четвертое название, расстояние шести полутонов (отношение шести полутонов)¹ и т. д.

Классификация интервалов, за некоторыми исключениями, следует общепринятой:

Первая группа — совершенные консонансы (прима, октава, квинта, кварта).

Вторая группа — несовершенные консонансы (большие и малые терции и сексты).

Третья группа — диссонансы (большие и малые секунды и септимы).

Особо выделяется четвертая группа, которую образуют два интервала: увеличенная кварта и уменьшенная квинта, создающие впечатление неустойчивости.

Эта классификация, как полагает Б. Яворский, сохраняла свое значение до известного времени (XIX в.), когда музыкальное мышление «осознало законы ладового ритма» и первые три группы интервалов утратили самостоятельность своего акустического впечатления.

1. Деление интервалов на неустойчивые и безразличные.

С этого времени по впечатлению на слух все интервалы делятся на:

а) неустойчивые (увеличенная кварта и уменьшенная квинта);

б) безразличные (все остальные).

Таким образом, теория ладового ритма объединяет в одну категорию «безразличных» и диссонансирующие и консонирующие интервалы, как бы подчеркивая этим, что музыкально-

¹ Определение интервалов посредством числа полутонов использовано также Ю. Курдюмовым («Классификация гармонических соединений», 1896).

психологическое и эстетическое понятие неустойчивости не связано с музыкально-акустическим понятием диссонирования и что только до осознания «законов ладового ритма» явления устойчивости и неустойчивости смешивались с явлениями консонирования и диссонирования.

Еще в XIX в. французский теоретик Желен отмечал, что диссонирование и необходимость разрешения не могут рассматриваться как вполне тождественные явления: «почти консонирующая» уменьшенная септима требует разрешения.

Вводя понятие «мнимого консонанса», Риман указал на неоднородную природу консонирования и устойчивости.

«Мнимыми консонансами» Риман называет созвучия, сами по себе консонирующие (могущие быть звуками одного созвука, например, ми—соль—си), но в каком-либо ладу (например, в до-мажоре) диссонирующие (т. е. фактически не являющиеся звуками одного созвука: ми—часть созвука от до, си—часть созвука от соль).

В понятии «мнимого консонанса» сочетаются музыкально-акустическое понимание консонанса и в неразвернутом виде психологическое и эстетическое понимание неустойчивости и устойчивости.

Теория ладового ритма, разрывая связь между явлениями консонанса и диссонанса, с одной стороны, и устойчивости и неустойчивости — с другой, рассматривает как единственно неустойчивое созвучие отношение звуков на расстоянии шести полутонов (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритон), являющееся основным, в зависимости от которого находятся все остальные отношения.

2. Шестиполутоновое отношение является неустойчивым¹, тяготеющим, как бы требующим разрешения в ближайшее устойчивое отношение, безразлично, звучит ли шестиполутоновое отношение одновременно или в пределах связанного внимания. Таким устойчивым отношением будет отношение четырех полутонов (большая терция), если шестиполутоновое отношение разрешится внутрь (сходящийся вид), или отношение восьми полутонов (малая секста), если шестиполутоновое отношение разрешится вовне (расходящийся вид). Это разрешение шестиполутонового отношения и образует единичную систему.



¹ Чувство неустойчивости, вызываемое шестиполутоновым отношением, является, по теории ладового ритма, врожденным для человеческого слуха.

Неустойчивые звуки обозначаются в нотной записи черными нотами; в обычной записи знаком — (минус).

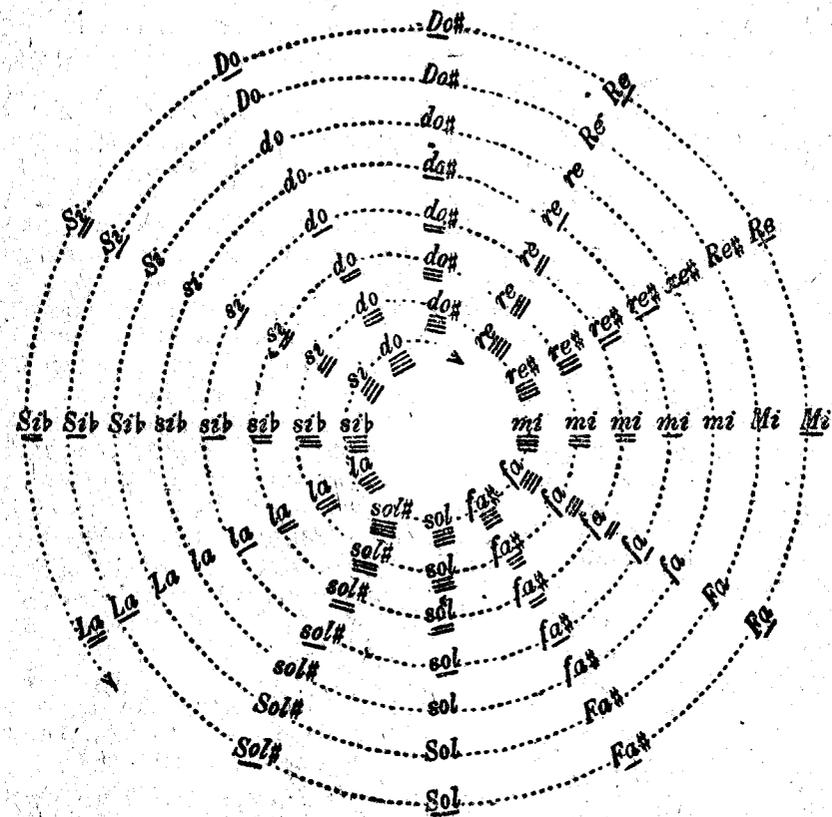
Устойчивые звуки обозначаются в нотной записи белыми нотами (o), в обычной записи знаком + (плюс).

3. Неустойчивые звуки единичного отношения называются доминантой, а устойчивые — тоникой.

4. Неустойчивый звук с разрешающим его устойчивым (например си и до, фа и ми) называются сопряженными звуками.

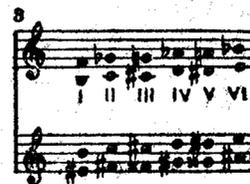
5. Вводя шестиполутоновые отношения к устойчивым звукам единичной системы, разрешая их и вновь вводя шестиполутоновые отношения, мы получим спиральную схему¹ шестиполутоновых отношений.

Укажем на выводы, следующие из образования спирали:



¹ Напомним, что в «Всеобщем учебнике музыки» А. В. Маркса «квинтовый круг» разомкнут и тем самым превращен в спираль.

а) в звуковой области нет абсолютной устойчивости, а существует определенное стремление неустойчивых отношений;



б) звуки нашей музыкальной речи образуют шесть типов шестиполутоновых отношений; каждый тип двойной — сходящийся и расходящийся;

в) единичная система, состоящая из звуков трех типов неустойчивых отношений, получает относительно устойчивое значение только при условии сосредоточения внимания на звуках одного неустойчивого соотношения (например, си—фа) и его разрешения (например, до—ми);

г) устойчивость или неустойчивость каждого звука определяется тем, встречается ли он (одновременно или в пределах связанного внимания) с другим звуком, находящимся к первому в отношении шести полутонов.

Прежде чем перейти к последующему изложению теории ладового ритма, остановимся на двух моментах, существенных для ее понимания:

а) В основу всей системы положено отношение двух звуков (интервал), но не аккорд, созвучие, как это было характерно для всех теоретических систем, рассматривающих вопросы лада и гармонии, начиная с Рамо. Таким образом, теория ладового ритма как бы возвращается к интервальному методу пособий по генерал-басу и теоретических трактатов доклассической школы. И действительно: трезвучие (например, Т или S или D) понимается в данной теории не как функциональное единство (концепция Ж. Ф. Рамо), а как сложение функционально самостоятельных звуков и интервалов: Т как результат сложения устойчивости единичной и двойной систем, S_{IV} как результат сложения обратно-сопряженного звука доминанты (в до-мажоре звук фа), вводного тона субдоминанты (звук ля) и примы тоники (звук до). Однако было бы неверно рассматривать интервальный метод Б. Яворского как простое возвращение к интервальному методу Царлино и Фукса. Интервал в теории Б. Яворского прежде всего является носителем неустойчивости или устойчивости, т. е. рассматривается с ладово-гармонической точки зрения.

Самый избранный интервал (тригон) меньше всего подходит к роли «нейтрально-конструктивного» элемента из-за резкости и определенности своего звучания.

Напомним (не говоря уже о названии «дьявола в музыке»,

которое он получил в средневековье) характеристики, данные тритону самыми различными теоретиками. Эйлер отмечал его притягательное свойство, Бюси в его разрешении видел «неумолимый ладовый закон», Римский-Корсаков писал, что «талантливый юноша инстинктивно чувствует стремление септими, итти вниз (септима доминантсептаккорда — фа в ми), а вводного тона итти вверх (си в до)», Майргофер, одновременно с Яворским, указал на тритон, как на интервал, являющийся носителем тяготения и требующий разрешения в большую терцию, позднее (1924 г.) Д. Бас характеризует его как единственный моторный интервал (интервал движения). Основанием для этих высказываний является не только диссонирующая природа этого интервала, но и то особое значение, которое он имеет в мажоро-минорном строе, как соотношение двух наиболее ярких по ладовому значению звуков — доминантового вводного тона и основного тона субдоминанты. Выделив это отношение из мажоро-минорного строя, Б. Яворский пользуется им, как это будет видно из дальнейшего изложения, для построения других ладов.

б) Единичная система дает, по теории ладового ритма, основной тип музыкального движения — двухчастное сопоставление неустойчивости и устойчивости. В этом одно из отличий этой теории от классической, традиционной и функциональной школ, для которых основным типом ладового движения был тип трехчастный: тоника — не-тоника — тоника¹.

Продолжим теперь изложение теории ладового ритма дальше.

Устойчивостью единичной системы является большая терция. Для объяснения тоники мажора или минора (а также переменных ладов и уменьшенного лада) необходимо располагать не только устойчивой большой терцией, но и устойчивой малой терцией². Если большая терция является устойчивостью единичной системы, то малая терция является устойчивостью двойной системы.

б. Двойная система образуется из соединения двух единичных систем, находящихся на расстоянии полутона и разрешающихся в одинаковом направлении (внутри или вовне).

¹ Выделение двух частей из этой трехчленной формулы намечалось уже в пределах традиционной школы: основоположник этой последней, Катель (а вслед за ним в конце XIX в. В. Розати), в построении своей системы исходит не из тонального трезвучия, а от диссонирующего доминантноаккорда.

² Б. Яворский возражает против терцового строения аккордов, однако, тоники всех описанных им ладов состоят из терций. Вводя двойную систему с устойчивой малой терцией, он не вводит «тройную» систему, хотя и указывает в «С. М. Р.» на возможность ее образования, с устойчивой большой секундой, «четверную» систему с устойчивым полутоновым отношением на «пятерную» систему с тоникой—примой, на теоретическую возможность применения которых указывалось автором данного очерка в докладе «О строении систем и ладов», прочитанном в 1929 г. в ГИМИ.

Звук ля разрешается в соль-диез, энгармонически равный ля-бемоллю, а звук ля-бемоль разрешается как неустойчивый в соль. Звук ре разрешается в ми-бемоль, энгармонически равный ре-диезу. Звук ре-диез как неустойчивый разрешается в ми. Таким образом, устанавливаются интонации ля — ля-бемоль — соль и ре — ре-диез — ми. Неустойчивые звуки двойной системы называются субдоминантой, а устойчивые — тоникой¹.

Кроме полного вида двойной системы, укажем еще на два неполных вида:² натуральный вид и гармонический вид.



Единичная и двойная системы объединяются общим названием «симметричная звуковая система», последняя определяется как «неустойчивое соотношение и разрешающее ее устойчивое соотношение».

7. Соединение систем образует лады.

Естественно возникает вопрос: почему соединение двух единичных систем на расстоянии полутона образует двойную систему, а не лад? Лад, согласно утверждению теории ладового ритма, должен охватывать все шесть типов шестиполутоновых отношений — некоторые типы полностью (как неустойчивый), некоторые типы частично (используется один звук как устойчивый в данном ладу). Двойная система не может рассматриваться как лад, так как она не затрагивает всех шести типов.

Отношения между звуками, определяющие тот или иной лад, могут быть реализованы на любой высоте.

8. Тональность определяется той высотой, на которой реализуется лад. В нашей темперированной системе каждый лад может быть реализован в 12 тональностях³. Название тональности определяется нижним звуком тоникой.

¹ В «Э. С. М. Р.» (ч. I, стр. 80) устойчивость двойной системы называется субтоникой.

² Неполные виды двойной системы возможны лишь при условии, согласно которому «во внутреннем слухе существует настройка полного вида двойной системы».

³ Некоторые лады фактически имеют меньшее число тональностей. Тоники этих ладов построены путем сложения одного и того же или энгармонически равного ему интервала (увеличенный лад — большая терция, уменьшенный лад — малая терция), делящего октаву на равное число частей (большая терция — на три части, малая терция — на четыре части). Естественно, что каждая тональность такого лада оказывается энгармони-

9. В том случае, когда определены и лад и тональность, вводится новый термин: ладотональность, например, ладотональности до-мажор, ля-минор, ре-цепной, ми-увеличенный и т. д. и т. д.

10. Тонику лада образует соединение всех устоев лада (устоев всех симметричных систем, образующих лад).

11. Соединение доминанты (неустойчивости единичной системы) и субдоминанты (неустойчивости двойной системы) образует соединенный момент лада (С).

12. Составность лада определяется числом тяготений неустоев, разрешающихся в устой. Мажор и минор, например, четырехсоставны, так как в них два восходящих и два нисходящих тяготения, разрешающихся в три устоя.

В ладах, образованных только из единичных систем, — простая составность, в ладах, образованных при участии двойных систем, — составность сложная.

13. Момент — изложение одной определенной части системного (или ладового) тяготения.

Ладовой момент может быть устойчив и неустойчив.

Устойчивый момент в ладу — тоника. Число неустойчивых моментов лада складывается из:

а) числа систем, так как неустойчивый момент каждой системы имеет свое особенное значение в ладу;

б) соединения неустоев разных систем.

В мажорном и минорном ладах три неустойчивых момента: доминантный, субдоминантный, соединенный.

Виды моментов:

Устойчивый: Т (тонический).

Неустойчивые:

S (субдоминантный), например субдоминанта мажора.

SS (двухсубдоминантный), например две субдоминанты уменьшенного лада (возможен в ладах, имеющих не менее двух двойных систем).

SSS (трехсубдоминантный), например три субдоминанты уменьшенного лада (возможен в ладах, имеющих не менее трех двойных систем).

D (доминантный), например доминанта мажора.

чески равной нескольким другим тональностям: каждая из тональностей увеличенного лада энгармонически равна двум тональностям (тоника до — ми — соль-диез равна тонике ми — соль-диез — си-диез и тонике ля-бемоль — до — ми, см. § 17), каждая из тональностей дважды уменьшенного лада энгармонически равна трем тональностям (тоника си — ре — фа — ля-бемоль энгармонична тонике ре — фа — ля-бемоль — до-бемоль, энгармонична тонике фа — ля-бемоль — до-бемоль — ми-дубль-бемоль, энгармонична тонике соль-диез — си — ре — фа, см. § 20). Итак, увеличенный лад фактически имеет четыре тональности, а уменьшенный — три.

DD (двухдоминантный), например две доминанты цепного лада (возможен в ладах, имеющих не менее двух единичных систем).

DDD (трехдоминантный), например три доминанты увеличенного лада (возможен в ладах, имеющих не меньше трех единичных систем).

Ц (соединенный), например доминанта и субдоминанта мажора (возможен в ладах, имеющих как единичную, так и двойную систему)¹.

Описание ладов мы, в целях большей простоты и наглядности изложения, начинаем с мажорного, хотя в «Э. С. М. Р.» это описание начинается с увеличенного лада.

14. Строение мажорного лада.

Для образования мажорного лада единичная и двойная системы должны быть соединены таким образом, чтобы верхний звук нижнего устоя (большой терции) единичной системы одновременно являлся нижним звуком верхнего устоя (малой терции) двойной системы².

Кроме полного вида мажорного лада, укажем еще два вида неполного мажорного лада: натуральный (с натуральной субдоминантой) и гармонический (с гармонической субдоминантой)³.



Тоника мажорного лада составляется из тоник единичной и двойной систем, образующих мажорный лад.

15. Неустой (неустойчивые звуки), сопряженные с терцовым звуком тоники, называются неустоями обратного сопряжения⁴. Неустой доминанты называется обратнo-сопряженной доминантой, неустой субдоминанты — обратнo-сопряженной субдоминантой (полной, натуральной, гармонической). Неустой, сопряженные с примой и квинтой тонического тре-

¹ Очевидно, что момент соответствует общепринятому термину функция.

² Системы, как правило, берутся в сходящемся движении, дающем разрешение внутрь.

³ Яворский указывает еще на два вида мажора: четвертый без натурального обратнo-сопряженного звука и пятый без натурального вводного тона.

⁴ Если в устойчивый звук тяготеют с различных сторон два звука, то эти тяготеющие звуки называются обратнo-сопряженными.

звучия, называются вводными тонами¹ (неустой крайних сопряжений).

Неустой доминанты называется вводным тоном доминанты, неустой субдоминанты — вводным тоном субдоминанты (полной, натуральной, гармонической).

Вводный тон доминанты обозначается D_{вв}, вводный тон субдоминанты — S_{вв}.

Обратно-сопряженный тон доминанты обозначается D_{ос}, обратно-сопряженный субдоминанты — S_{ос}².

В мажоре из устойчивых звуков самый яркий — основной тон тоники, разрешающий вводный тон доминанты; следующий за ним — квинтовый тон, разрешающий вводный тон субдоминанты; наименее яркий — терцовый тон, разрешающий обратнo-сопряженные звуки³.

Все созвучия мажора, заключающие в себе неустой (следовательно, кроме T), классифицируются по группам.

К первой группе относятся созвучия с обратнo-сопряженными неустоями. Созвучие c — d — g называется субдоминантой первой группы (d — обратнo-сопряженный звук субдоминанты), c — f — g называется доминантой первой группы, созвучия c — d — f — g, c — d — f, d — f — g называются соединенным моментом первой группы. Такое деление на созвучия доминанты, субдоминанты и соединенного момента проводится по всем шести группам.

В первой группе обратнo-сопряженные неустой D и S сочетаются с примой и квинтой T, но не с терцией T, так как здесь классифицируются «нормальные созвучия», в которых невозможно одновременное употребление сопряженных звуков (§ 16). Ко второй группе относятся аккорды, также состоящие из двух звуков T (устоев) и одного неустоя, но и D и S представлены здесь вводными тонами, т. е. более интенсивными неустоями. (О причинах, по которым вводный тон субдоминанты и квинта тоники или вводный тон доминанты и прима тоники не участвуют в образовании того же созвучия, см. § 16).

В созвучиях третьей группы устой представлен одним звуком (примой или квинтой), а неустой — двумя (доминанта или субдоминанта). Соединенным моментом третьей группы так же, как D четвертой, пятой и шестой групп, является вводный септаккорд.

¹ Если в устойчивый звук тяготеет только один звук или два звука с одной стороны (си — до, ля — ля-бемоль — соль), то тяготеющие звуки называются вводными тонами. В «Э. С. М. Р.» указывается что «вводные тона производят более яркое впечатление на слух, чем обратнo-сопряженные».

² Обозначение обратного сопряжения (D_{ос}, S_{ос}) введено В. Цуккерманом.

³ В миноре, аналогично, самый яркий — квинтовый тон T V, далее основной тон T I и, наконец, наименее яркий — терцовый тон T III.

В четвертой группе так же один звук устойчивый, а два неустойчивых, но эти два неустойчивых звука принадлежат не одному ладовому моменту, но двум: S IV (субдоминанту четвертой группы) образуют обратно-сопряженный тон доминанты, вводный тон субдоминанты и прима тоники. В этом созвучии представлены три ладовых момента; к субдоминанте оно относится потому, что из всех составляющих его звуков наиболее интенсивным по своему ладовому значению является S_{IV}. По этой же причине и созвучие g—h—d относится к доминанте (h—вводный тон D). Пятая группа состоит из созвучий, составленных только из неустоев: доминанта сочетается с Soc, а S с Doc.

Шестая группа представляет собою сочетание созвучий пятой группы с несопряженными устоями.

16. Основной принцип ясности звукового изложения (строгий стиль) и строения созвучий заключается в невозможности одновременного звучания сопряженных звуков.

Нормальными созвучиями являются те созвучия, в образовании которых не участвуют сопряженные звуки (например h и c в c-dur) и звуки натуральные и гармонические одного и того же ладового значения (например a и as или d и dis в c-dur). Созвучия, не соответствующие по своему составу этим правилам, называются смешанными.

Поэтому в созвучиях полного вида мажора, минора, уменьшенных ладов натуральный и гармонический звуки берутся не одновременно, а последовательно — сначала натуральный, а затем гармонический. В «Э. С. М. Р.» указывается, что в полном виде мажора и минора возможно одновременное звучание звуков натурального вида двойной системы с устойчивыми

звуками той же системы (например ре — ми, ля — соль в до-мажоре). Созвучия, в которых одновременно присутствуют эти звуки, называются дополнительными.

Уже из того, как строится, по Яворскому, мажор, видны особенности его системы, на которых мы несколько задержимся.

а) Если для теории музыки XVIII—XIX вв. основным видом мажора являлся семизвуковой натуральный мажор, то для Б. Яворского основным видом является девятизвуковой полный мажор, а семизвуковой натуральный мажор оказывается одним из неполных видов. Само понятие полного мажора было чуждо традиционной школе, так как путем альтерации и хроматизации семизвукового мажора число звуков могло возрасти до неопределенно большого числа.

Теория альтерации, посредством которой в конце XIX в. и в XX в. пытались объяснить всевозможные созвучия и звуко-ряды, сводя их к мажорной основе, достаточно скомпрометировала себя.

Поэтому в фиксировании определенного числа звуков (девя-ти в мажоре), находящихся в определенных соотношениях, нельзя не видеть естественной реакции против последнего периода теории альтерации. Однако решение, данное Б. Яворским, не может быть названо вполне рациональным. Появление II бемоль и IV диез столь частое в музыкальной практике и не нарушающее основных закономерностей мажора, рассматривается Б. Яворским или как результат недоразвитости ладового чувства композитора или как нарушение структуры данной мажорной тональности, приводящее с необходимостью к смене ладотональности, или как изложение какого-либо другого лада в форме мажора (дважды-мажора, или — при появлении II бемоль — увеличенного), или, наконец, как распад ладовых отношений¹.

Натянутость этих объяснений является только одним из дефектов.

Еще более сомнительно то, что, по Б. Яворскому, не девятизвуковой мажор явился результатом исторического развития более простых форм мажора, но эти более простые формы мажора (например натуральный) должны рассматриваться только как неполные изложения девятизвукового мажора (подобно неполному виду двойной системы), оказывающиеся возможными лишь потому, что во внутреннем слухе дана «настройка» полного мажора.

Конечно, историческое развитие не всегда является разви-

¹ В «С. М. Р.» говорится о «полуустойчивой системе», т. е. о тритоне, разрешающемся в квинту (один из звуков идет на полтона, а другой остается на месте); эта система могла бы в пределах данной теории наилучшим образом объяснить ход IV диез — V (с — fis переходит в с — g) и II бемоль — I (des — g переходит в с — g). В последующих работах по теории ладового ритма эта «полуустойчивая система» больше не упоминается.

тием более простых форм в более сложные. Один из ладов, предшествовавших семизвуковому мажору, был восьмизвуковой лад — видоизмененный миксолидийский лад с малой и большой септимой.

Но объяснять разрешение ля в соль (в натуральном до-мажоре или в мажорной пентатонике до — ре — ми — соль — ля), благодаря ре-диезу, якобы существующему во внутренней слуховой настройке, но фактически себя не обнаруживающему, это значит, во-первых, исказить историческую перспективу, подменять музыкальное мышление различных эпох европейским музыкальным мышлением XIX—XX вв. и, во-вторых, представлять себе лады, описанные теорией ладового ритма, как извечные формы музыкального мышления, выявлявшиеся более или менее полно в музыкальной практике, но с предельной полнотой существующие во внутреннем сознании композиторов, исполнителей, слушателей всех времен и народов.

Теория адътерации, поставленная в определенные временные рамки, оказывается более близкой действительной истории ладового развития.

б) Так как лад является координацией симметричных систем, к тонике тяготеют все неустойчивые звуки, образующие между собой шестиполутоновые отношения.

Таким образом, в теории ладового ритма находит свое завершение и наиболее последовательное выражение понимание лада как определенной формы разрешения неустойчивых, тяготеющих звуков в тонические устойчивые звуки.

Еще теоретик XVIII в. Бемецридер указывал на то, что «звуки призыва» (ре — фа — ля — си в до-мажоре) являются подлинными диссонансами лада, требующими возвращения в натуральную гармонию (т. е. тонику до — ми — соль). И у Базеви и у Геварта тоника является центром притяжения.

Гаризель и Розати указывают на тяготение седьмой ступени к восьмой (первой), четвертой к третьей, шестой к пятой. Вивье полагает, что к каждому из звуков мажорной тоники тяготеют три звука: к прима и квинте — тон и полутон сверху и полутон снизу, а к терции — тон и полутон сверху и полутон сверху. Несмотря на то, что в ладу возникают некоторые новые возможности, как например, межсистемные интонации, не выполнимые в пределах одной симметричной системы (гл. III), лад все же, в основном, является механическим сложением систем, объединенных условиями внешнего порядка. В этом смысле «натуральная гармония» Бемецридера представляет собой большее единство (ср. также взгляды Ж. Ф. Рамо), нежели тоника мажорного лада, явившаяся результатом совпадения верхнего устойчивого звука единичной системы и нижнего устойчивого звука двойной.

в) Следует помнить, что термины, общие для теории ладового ритма и функциональной школы, обозначают часто дру-

гие явления; так, например, доминантой до-мажора для теории ладового ритма будут звуки си — фа, для функциональной школы звуки соль — си — ре, субдоминантой ля-минора по теории ладового ритма будут звуки соль — соль-диез — ре — ре-бемоль, а по функциональной школе — ре — фа — ля.

Прежде чем перейти к дальнейшему описанию ладов, охарактеризуем четыре группы ладов, образующихся в зависимости от условий, при которых происходит то или иное соединение систем.

I. Устойчивые лады.

В ладу отсутствуют звуки, образующие шестиполутоновое отношение к звукам тоники (мажор, минор, увеличенный, цепной).

II. Переменные лады:

а) между устойчивыми звуками соединяемых систем нет шестиполутонового отношения;

б) некоторые звуки являются в одной системе устойчивыми, а в другой — неустойчивыми, т. е. образуются шестиполутоновые отношения между устойчивыми звуками одной системы и неустойчивыми звуками другой;

переменные лады: мажоро-минорный и миноро-мажорный — по терминологии В. А. Цуккермана.

III. Неустойчивые лады:

а) некоторые из устойчивых звуков разных систем образуют между собой шестиполутоновое отношение;

б) устойчивые звуки каждой системы не являются неустойчивыми звуками другой системы (уменьшенный лад, х-, у-, z-лады).

IV. Сложные переменные неустойчивые лады образуются при следующих условиях:

а) некоторые из устойчивых звуков разных систем образуют между собой шестиполутоновое отношение;

б) некоторые из звуков являются в одной системе устойчивыми, а в другой — неустойчивыми.

В «Э. С. М. Р.» выводятся лады первых трех групп. Повидимому, к четвертой группе относятся некоторые из ладов, описанных в «С. М. Р.», как, например, лад, образованный из соединения двойной системы с единичной, находящейся на 10 полутонов выше и с единичной на 10 полутонов ниже (см. нотн. прим. 7), считая расстояния между нижними звуками



устоев. Особую группу, повидимому, составляют дважды-лады (см. § 23).

Из группы устойчивых ладов мажорный лад уже описан;

перейдем теперь к описанию минорного, увеличенного и цепного ладов.

17. Строение минорного лада.

Для образования минорного лада двойная и единичная системы должны быть соединены таким образом, чтобы верхний устой двойной системы одновременно был нижним устоем единичной системы.

Строение минора оказывается строго симметричным строению мажора.

Еще раз следует подчеркнуть различие между обычными названиями (традиционная и функциональная школы) и названиями, данными теорией ладового ритма. Например вводный тон (седьмая ступень) называется Яворским вводным тоном субдоминанты (входит в двойную систему); в то время как обычно вводный тон считается ярким представителем доминантовой функции.

Так же как и мажор, минор имеет несколько видов. Укажем на три вида — полный, натуральный и гармонический.

Тоника и другие созвучия минорного лада строятся по тому же принципу, что и созвучия мажорного лада.



Прим. 6 и 8 наглядно показывают симметричность минора относительно мажора.

Таким образом, Б. Яворский, так же как и Эттинген и Ригман, следует «дуалистической» концепции Царлино (симметричное строение мажора и минора). Уже из первого тома наших очерков известно, что такое теоретическое объяснение оказывается в основном не соответствующим музыкальной практике XVIII—XIX вв. Поэтому теория ладового ритма вынуждена была для объяснения музыкальной практики XVIII—XIX вв. ввести наряду с «основным» минором и другой вид минора, названный «искусственным». Искусственный минор представляет собой как бы сочетание одноименных мажора и минора.

Обратно-сопряженный звук субдоминанты мажора принимается в искусственном миноре за терцовый звук тоники (ре-диез приравняется ми-бемоллю, если брать пример в тональности до).

Однако наличие натурального вводного звука субдоминанты (ля) образовывало шестиполутоновое отношение к тонической малой терции и лишило ее тонического характера, вследствие чего сочинения, написанные в искусственном миноре, часто заканчивались мажорным трезвучием. Полная устойчивость мажорной терции тоники тоже была нарушена, так как в искусственный минор вводили двойную систему с тем же нижним устоем, что и в единичной системе мажора (до в нашем примере). Таким образом, образовывалось шестиполутоновое отношение между нижним натуральным звуком двойной системы (си-бемоль) и устойчивой мажорной терцией единичной системы (ми).

Этот десятизвучный звукоряд и представляет собою искусственный минор.

10



Различное выразительное значение мажора и искусственного минора теория ладового ритма видит в следующем: до начала XIX в. вся многовековая эпоха музыкального творчества (не народного) до Бетховена включительно выражала по преимуществу идею полной устойчивости, полного равновесия, полного формального благополучного завершения личных переживаний автора, что находило свое выражение в мажорном изложении (использовался неполный, натуральный мажор), а в миноре¹ находила свое выражение идея «неблагополучия»².

Мажор и минор — два лада, существование которых было бесспорно для всех теоретиков — от Ж. Ф. Рамо до Б. Яворского. Обычно теоретики ограничивались описанием этих ладов и различными объяснениями их структуры. Теория ладового ритма впервые дала систематическое описание других ладов, основные признаки которых выявились в XIX в.: «настало, наконец, время скинуть схоластические оковы, обратиться к жизни, воспользоваться всеми теми средствами, которые она дает человеку»³... И вот, Лист... дает длинный ряд всевозможных ладов. И мажор и минор появляются у него во всевозможных видах — полных и неполных, появляется третий

¹ Имеется в виду искусственный минор, созданный «наподобие мажора».

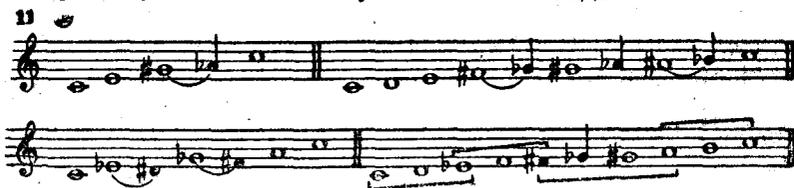
² Нам еще придется встретиться в дальнейшем с символической музыкальной выразительности — иногда наивной, иногда изощренной.

³ Средства мажора и искусственного минора представляются теории ладового ритма крайне ограниченными; «схоластическими» оковами является завершение произведения «консонирующим (чаще всего мажорным) созвучием» — Б. Яворский, «Несколько мыслей в связи с юбилеем Листа» «Музыка», № 45, 1910.

устойчивый лад — увеличенный, за ним следуют лады переменные, неустойчивый (уменьшенный)...»

Описание «ряда ладов», введенных Листом, мы начнем с увеличенного лада.

Первое указание на возможность образования увеличенного лада дается, повидимому, Бюссе. Позднее Б. Яворского, но, по всей вероятности, независимо от него, итальянский теоретик Сетачьоли (1921 г.) приводит ряд звукорядов, напоминающих звукоряды увеличенного и уменьшенного ладов.



18. Строение увеличенного лада (мах'а).

Увеличенный лад образуется из трех единичных систем. Верхний устоя каждый единичной системы является одновременно и нижним устоем следующей единичной системы. К каждому устою тяготеют встречным движением два неустойчивых звука; таким образом, все неустойчивые звуки увеличенного лада являются обратно-сопряженными.

Соединяя по тому же принципу две единичных системы, мы образуем неполный вид увеличенного лада.



Созвучия увеличенного лада делятся на четыре группы¹. К первой относится тоника, т. е. созвучие из одних устоев. Ко второй группе — созвучия, образованные из двух устоев и одного неуста.

К третьей группе — созвучия, образованные из одного устоя и двух неустоев.

К четвертой группе — созвучия, образованные из одних неустоев.

19. Цепной лад.

Цепной лад образуется из соединения двух единичных си-

¹ В «У.О.Л.Р.» и «Э.С.М.Р.» созвучия неполного увеличенного лада делятся на шесть групп, не считая тоники.

стем на расстоянии трех полутонов (малая терция) и не имеющих общего устоя¹. Тоника цепного лада является мажорно-минорным созвучием (четырёхзвучием). В каждый устоя разрешается только один неустой.

Таким образом, все неустой являются вводными тонами.

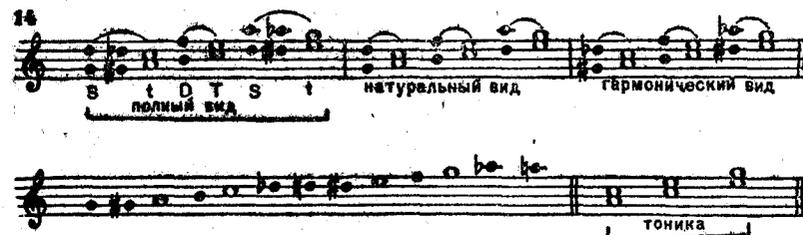


Этот лад во многом сходен с мажорно-минорным ладом Г. Катуара. Следует, однако, заметить, что для тонического четырёхзвучия мажорно-минорного лада Г. Катуара характерно сопоставление одноименных мажорного и минорного созвучий, а для цепного лада Б. Яворского — сопоставление больших терций (до — ми и ми-бемоль — соль) на расстоянии трех полутонов. Взаимопрокиновение мажора и минора, столь свойственное романтикам, более полно отражается мажорно-минорным ладом Г. Катуара, который объединяет свойства мажора и минора, нежели цепным ладом, получающим большое практическое значение как дважды-цепной лад.

20. Переменные лады.

1. Миноро-мажорный переменный лад² образуется из единичной системы, находящейся в центре, и двух двойных систем, расположенных сверху и снизу единичной. Нижний устой единичной системы является одновременно верхним устоем ниже расположенной двойной системы, а верхний устой единичной системы является одновременно нижним устоем вышерасположенной двойной системы.

В следующем примере даны три вида этого лада: полный, натуральный и гармонический.



2. Мажорно-минорный переменный лад образуется из двойной системы, находящейся в центре, и двух единичных систем, расположенных сверху и снизу двойной системы. Нижний

¹ В «С.М.Р.» этот лад называется мажорно-минорным и относится к группе переменных ладов.

² Следует иметь в виду, что в изложении переменных ладов в «Э.С.М.Р.» спутаны определения и нотные примеры (см. стр. 109 ч. I «Э.С.М.Р.»).

устой двойной системы является одновременно верхним устоем ниже расположенной единичной системы, а верхний устой двойной системы является одновременно нижним устоем вышерасположенной единичной системы. В следующем примере даны три вида этого лада: полный, натуральный и гармонический.



Переменные лады, введенные теорией ладового ритма, представляют собой одну из наиболее удачных находок этой теории. Во-первых, теория музыки вплотную подходит здесь к пониманию функциональной переменности, которая имеет первостепенное значение для понимания лада. Во-вторых, эти лады значительно полнее охватывают закономерности народной песни, чем средневековые автентические и плагальные лады, в рамки которых ее обычно стремились уложить (смена мажора минором, отстоящим на малую терцию ниже, и обратно, использование малой септими, которую Кастальский назвал «воздушной септимой», и т. д.).

Принцип переменной функциональности проводится также в уменьшенном ладу, тоника которого заключает в себе шестиполутоновое отношение. Это последнее получает тоническое относительно устойчивое значение, потому что является результатом разрешения двойных систем и относительно субдоминант этих двойных систем играет роль тоники. Возможно, однако, что на выведение структуры переменного лада повлиял не столько «принцип переменной функциональности», не сформулированный отчетливо теорией ладового ритма, но известная автономность симметрических систем, сохраняющаяся в ладу, который они образуют (звуки тоники, находящиеся в шестиполутоновом отношении, принадлежат к различным системам).

21. Уменьшенный лад (min).

Уменьшенный лад образуется из двух двойных систем. Верхний устой первой системы является одновременно нижним устоем верхней. Тоника этого лада является уменьшенным трезвучием.



В «Э.С.М.Р.» наряду с уменьшенным ладом описываются x-лад, y-лад и z-лад.

X-лад образован из трех единичных систем, находящихся на расстоянии тона друг от друга; y-лад образован из единичной системы и двойной системы, расположенной на тон выше, z-лад образован из двойной системы и единичной системы, расположенной на малую терцию (три полутона) выше.



Уже в первом томе «Очерков» указывалось на различное разрешение вопроса о взаимоотношениях ладовых функций и созвучий, с одной стороны, и звукорядов (в частности гамм) — с другой. Для традиционной школы звукоряды (гаммы) являлись основой для построения созвучий и для установления их взаимоотношения. Для классической теории мелодические звукоряды являлись вторичным явлением, производным от основных функций лада.

Теория ладового ритма примыкает в этом вопросе к позициям классической школы. Установив структуру симметричных систем и ладов, она выводит из них соответствующие звукоряды.

Звукоряды симметричной системы, приводимые в «С.М.Р.», образуются из последований: а) неустойчивых звуков, разрешающихся в устойчивые, б) неустойчивых звуков, не получающих разрешения, в) устойчивых звуков, не подготовленных неустойчивыми¹.



Аналогично образуются звукоряды ладов.

В ладовом отношении так называемый шотландский звукоряд представляет собой натуральный вид двойной системы, соединенной общим устойчивым звуком с устоем единичной системы:



Как видно из нотного примера, этот звукоряд может быть как в мажоре, так и в миноре.

¹ Возможен также звукоряд, образованный из сопоставления устойчивых и неустойчивых звуков.

Тоновая (целотонная) гамма представляет собой в ладовом отношении последование всех неустоев увеличенного лада, расположенных в порядке возрастающей или убывающей высоты (см. пример 12). Этот звукоряд может быть также объяснен как дважды-тоника дважды-увеличенного лада. (См. прим. 23).

Бенгерский звукоряд — неполный увеличенный лад из двух единичных систем:



(Вопрос о ладовых, ритмических и структурных закономерностях звуковых последований разрабатывается излагаемой теорией прежде всего как вопрос об интонациях (см. гл. III), представляющих собой наименьшую ячейку музыкальной формы).

Уже в уменьшенном ладу мы встретились с тоникой, включавшей в себе шестиполутоновое отношение.

То, что было исключительным явлением в простых ладах, становится правилом в дважды-ладах. Если простые лады образуются из симметричных систем, разрешающихся в одном направлении (внутри, или вовне, сходящимся или расходящимся движением), то дважды-лады образуются из дважды-симметричных систем, одновременно разрешающихся в двух направлениях (и вовне и внутри, и сходящимся и расходящимся движением).

22. Дважды-единичная и дважды-двойная система.

Шестиполутоновое отношение может быть разрешено как сходящимся, так и расходящимся движением. Одновременное разрешение шестиполутонового отношения сходящимся и расходящимся движением образует дважды-единичную систему, состоящую из семи звуков: трех неустойчивых звуков дважды-доминанты (ми-диез — си — фа или си — фа — до-бемоль в прим. 21), и четырех относительно-устойчивых звуков дважды-устойчивости, дважды-тоники¹. Относительность устойчивости дважды-тоники объясняется наличием шестиполутоновых отношений между устойчивыми звуками (до — фа-диез, ми — ля-диез или до — соль-бемоль, ми — си-бемоль, см. прим. 21).

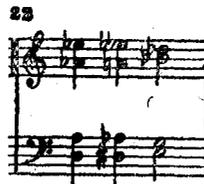


¹ В условиях современной темперации дважды-единичная система состоит из шести звуков, так как два звука шестиполутонового отношения (ми-диез и фа, или си и до-бемоль) совпадают по реальному звучанию.

Для обозначения дважды-доминанты и дважды-тоники перед обычными обозначениями доминанты (D) и тоники (T) пишется малая буква d (duplex — двойной): dD, dT.

Дважды-двойная система строится аналогично дважды-единичной системе.

Как видно из следующего примера, дважды-двойная система состоит из десяти звуков: ре, ля (появляется дважды), ля-бемоль (появляется дважды), ми-бемоль, ре-диез, ми-дубль-бемоль, ми, соль, си-бемоль, ре-бемоль. (См. прим. 22).



Неустойчивость дважды-двойной системы называется дважды-субдоминантой и обозначается dS.

Ее разрешение называется дважды-устойчивостью или дважды-субтоникой и обозначается dt.

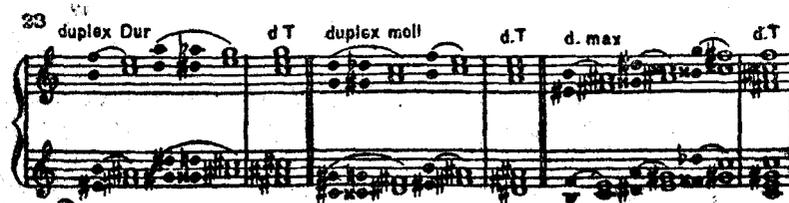
23. Дважды-лады.

Все дважды-лады строятся таким образом, что системы, составляющие простые лады, получают двойное (сходящееся и расходящееся) разрешение и преобразуются тем самым в дважды-системы.

Дважды-лад называется так же, как и простой лад, с прибавлением термина «дважды» или duplex (двойной). Например до-дважды-мажорный лад, или C-duplex-dur.

В дважды-тонике дважды-ладов каждый звук образует шестиполутоновое отношение с другим звуком. Дважды-тоника как бы составляется из двух простых тоник, отстоящих на шесть полутонов друг от друга.

Строение дважды-мажорного, дважды-минорного, дважды-цепного, дважды-увеличенного, дважды-уменьшенного ладов поясняют следующие примеры:





Х-цепной, у-цепной, z-цепной лады также могут быть преобразованы в дважды-лады. Дважды-х-цепной лад тождественен дважды-увеличенному ладу; дважды-у-цепной лад тождественен дважды-минорному ладу и дважды-z-цепной лад тождественен дважды-мажорному ладу¹.

Изложение музыкального произведения в дважды-ладах (что предполагает наличие дважды-систем) сравнивается в теории ладового ритма с объемным построением в пространстве, с полетом птиц и аэропланов, а изложение в простых ладах (простые системы) — с плоскостным построением, с ходьбой по земле.

В дважды-ладах как бы объединяются максимально неродственные, чуждые ладотональности, тоники которых отстоят друг от друга на расстоянии шести полутонов. Такие ладотональности, как например до-мажор и фа-диез-мажор являются неродственными не только для традиционной школы, но и для теории ладового ритма: к характеристике ее взглядов на родство ладотональностей мы и перейдем сейчас.

24. Родство между ладотональностями заключается в общности систем и отсутствии шестиполутоновых отношений между устоями.

Руководствуясь этим определением, мы можем составить следующую таблицу ладотонального родства.

1. К полному до-мажору будут родственны: ми-минор, соль-мажор, си уменьшенный, соль увеличенный (функция доминанты), ля-минор, фа-мажор, ре-минор (функция натуральной субдоминанты), до-минор, ля-бемоль-мажор, ля-бемоль увеличенный, фа-минор (функция гармонической субдоминанты), ми-мажор, соль-диез-минор, фа уменьшенный (функция соединенного момента).

2. К полному ля-минору — фа-мажор, ре-минор, си уменьшенное, ре-бемоль увеличенный (функция доминанты), до-мажор, ми-минор, соль-мажор (функция натуральной субдоминанты), ля-мажор, до увеличенный, до-диез-минор, ми-мажор (функция гармонической субдоминанты) ре-бемоль-мажор, фа-минор, фа уменьшенный (функция соединенного момента).

3. К до увеличенному — ми-мажор, фа-минор, фа уменьшенный (функция D, т. е. нижней доминанты), ля-минор, ля-бемоль-мажор, ля уменьшенный (функция D₂, т. е. средней доми-

¹ Таким образом, х-лад, у-лад, z-лад не имеют оригинальной структуры.

нанты), до-мажор, до-диез-минор, до-диез уменьшенный (функция D₃, т. е. верхней доминанты), соль-диез-минор, фа-мажор (функция D₁, D₂, т. е. нижней и средней доминанты), ми-минор, ре-бемоль-мажор (функция D₁, D₃, т. е. нижней и верхней доминанты), до-минор, ля-мажор (функция D₂, D₃, т. е. средней и верхней доминанты), си увеличенный, ре-бемоль увеличенный (функция D₁, D₂, D₃, т. е. нижней, средней и верхней доминанты).

4. К си уменьшенному натуральному — ре-минор, фа-мажор, ля-минор (функция S₁, т. е. нижней субдоминанты), до-мажор, ми-минор, соль-мажор (функция S₂, т. е. верхней субдоминанты); к си уменьшенному — гармонически-натуральному: си-бемоль-мажор (функция S₁), соль-мажор, ми-бемоль увеличенный, до-минор (функция S₂), соль-минор, ми-бемоль-мажор (функция S₁, S₂), к си уменьшенному натурально-гармоническому — ре-минор, фа увеличенное, ля-мажор (функция S₁), си-минор (функция S₂), ре-мажор, фа-диез-минор (функция S₁, S₂), к си уменьшенному гармоническому — си-бемоль-мажор, си-к бемоль-минор (функция S₁), си-минор, си-мажор (функция S₂), соль-бемоль увеличенный, ми-минор, соль-бемоль-мажор (функция S₁, S₂).

5. К до цепному — до-мажор, до-минор (функция T₁, T₂), ми увеличенный, ми-минор (функция D₁), ля-бемоль увеличенный, ля-бемоль-мажор (функция D₂), фа-минор, ми-мажор, соль-мажор, соль-диез-минор, си уменьшенный, ре уменьшенный (функция D₁, D₂).

Из вышенаписанного ясно, что неродственными ладотональностями являются те, между тониками которых образуется шестиполутоновое отношение; все остальные ладотональности являются родственными. Шестиполутоновое отношение, возникающее между неустоем одной ладотональности и устоем другой ладотональности, не принимается в основном во внимание, так как неустой в пределах данной ладотональности разрешаются в устои и не имеют самостоятельного значения при сравнении ладотональностей, которое сводится, таким образом, к сравнению тоник.

Представления теории ладового ритма и традиционной школы о ладотональном средстве резко отличаются друг от друга. Последняя исходит из квинтовых соотношений, образующих квинтовый круг, первая, считающая «наслоение равных квинт» таким же ошибочным теоретическим принципом, как и «чисто механическую теорию семиступенной гаммы со всеми вытекающими из этой теории последствиями (хроматизм, энгармонизм, ложные последования)», исходит из основного положения о неустойчивом соотношении шестиполутонового отношения. Таким образом, ре-мажор и си-минор оказываются неродственными по отношению к до-мажору, а ми-мажор и ля-бемоль-мажор, отстоящие по квинтовому кругу дальше,

оказываются родственными. Результаты, к которым приводит принцип родства, выдвинутый теорией ладового ритма, оказываются, однако, менее новыми, чем сам принцип.

Действительно, уже теоретики традиционной школы не довольствовались механическим «наслоением равных квинт» для объяснения явлений родства. Так, например, П. А. Римский-Корсаков, сохраняя как основу соотношения квинтового круга, группирует тональности по наличию общих трезвучий и склоняется к функциональному принципу. Функциональная теория вводит наряду с квинтовым принципом терцовый принцип родства (Риман). Наиболее близко подходит к положениям теории ладового ритма Праут:

«Два мажорных строя называются родственными между собою тогда, когда их тоники дают вместе консонанс»; если тоники двух мажорных тональностей образуют: а) «совершенный консонанс», то эти мажорные тональности относятся к первой степени родства; б) «несовершенный консонанс», то эти мажорные тональности относятся ко второй степени родства (к C-dur, E-dur, A-dur, Es-dur, As-dur).

Таким образом, неродственными мажорными тональностями оказываются те, тонические созвучия которых образуют между собой шестиполутоновое отношение; такими ладотональностями относительно C-dur будут: Des-dur (des-g), D-dur (fis-c), Fis-dur (fis-c, ais-e, cis-g) и Ges-dur; B-dur (b-e), H-dur (fis-c).

25. Шестиполутоновые отношения, образующиеся между тониками неродственных ладотональностей, требуют разрешения в новую ладотональность, тоника которой является результатом разрешения этих шестиполутоновых отношений.

Так как каждое шестиполутоновое отношение может быть разрешено двояко — сходящимся и расходящимся движением, сопоставление неродственных ладотональностей, находящихся на расстоянии шести полутонов, может дать в качестве своего результата ладотональности, тоники которых будут находиться в шестиполутоновом отношении друг к другу.

Например сопоставление G-dur — Des-dur даст в результате a-moll или es-moll. Если, как в данном случае, сопоставление неродственных ладотональностей образует неустойчивость двойной системы, субдоминанту, то звуки тоники первой ладотональности образуют натуральные неустой субдоминанты, а звуки тоники второй ладотональности образуют гармонические неустой субдоминанты. В нашем примере сопоставление G-dur и Des-dur даст как результат a-moll, так как звуки g—d образуют натуральный ряд субдоминанты, а звуки gis (энгармонично as)—des гармонический неустой субдоминанты, устоем, субтонику которой явятся звуки a—с. Но сопоставление Des-dur и G-dur даст как результат es-moll, так как звуки des—as образуют натуральный неустой субдоминанты, а звуки d—ases

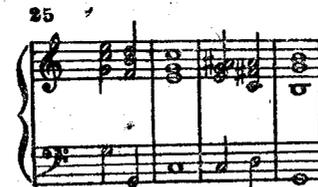
гармонический неустой субдоминанты, устоем, субтонику которой явятся звуки es—ges:



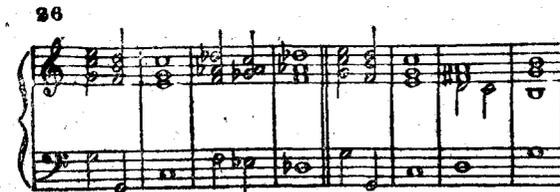
Вопросы ладотонального родства и модуляции неразрывно связаны между собою.

26. Вместо обычного термина модуляция теория ладового ритма вводит новый термин — сопоставление ладотональностей. Вместо постепенной модуляции говорится о связанном сопоставлении, вместо внезапной модуляции — о несвязном сопоставлении.

Связное сопоставление — тоника предшествующей ладотональности рассматривается как неустойчивое созвучие последующей ладотональности. Связное сопоставление возможно только между родственными ладотональностями, так как тоника неродственной ладотональности должна была бы рассматриваться в последующей ладотональности не как неустойчивое, а как чуждое созвучие (появление шестиполутоновых отношений между тониками неродственных ладотональностей, например, между тониками G-dur и Des-dur). Последующая ладотональность начинается при связанном сопоставлении с тоники предшествующей ладотональности, изложенной точно или видоизмененно:



Несвязное сопоставление неизбежно при сопоставлении неродственных ладотональностей. Последующая ладотональность начинается со своей тоники или с неустойчивого созвучия, не тождественного с тоникой предшествующего лада (что, однако, возможно и при несвязном сопоставлении родственных ладотональностей).



Признание функциональной школой терцовых отношений

наряду с квинтовыми при определении тонального родства явилось в музыкально-акустическом отношении логическим выводом из квинто-терцового чистого строя, положенного в основу изучения гармонических явлений еще со времен Рамо.

Исторически как для функциональной школы, так и для теории ладового ритма, отрицающей применение обычных акустических положений к ладо-гармоническим явлениям, это теоретическое признание явилось результатом творческой практики композиторов-романтиков и близких к ним представителей «могучей кучки» (особенно Римского-Корсакова). Именно в творчестве этих композиторов терцовые соотношения созвучий и тональностей получили очень широкое применение как функциональное, так и колористическое.

У этих же композиторов наметилось два способа тонального изложения: один — чрезвычайное расширение рамок тональности, почти стирающее границу между различными тональностями (что связано также со значительной неопределенностью структурных границ), другой — также усложняющий тональные функции, но строго отделяющий изложение одной тональности (или группы тональностей) от другой.

Не постоянные переходы из одной тональной сферы в другую, но четкое по структуре отграничение и сопоставление этих сфер свойственно этому методу изложения.

Именно этот последний нашел свое теоретическое выражение в учении Б. Яворского о «сопоставлении».

Формально рассуждая, надо признать, что термин «сопоставление» шире, чем термин «модуляция», так как под модуляцией разумеется тот или иной способ перехода из одной тональности в другую, а под сопоставлением — не только переход, но и функциональное взаимоотношение ладотональностей.

Однако то применение, которое получает этот термин в данной теории, говорит о том, что прежде всего под ним разумеется не «волнообразный» переход одной тональности в другую, но «террасообразное» соотношение замкнутых самодовлеющих ладотональностей. Характерно, например, в этом плане замечание, данное в «У. О. Л. Р.»: «Сопоставляются лишь устойчивые построения: кажущиеся неустойчивые сопоставления будут лишь ладовыми построениями сложно построенных ладов».

Соотношения, образующиеся между ладотональностями, оказываются для данной теории далеко не безразличными. Это доказывается понятием «главной объединяющей ладовой образующей», в тонику которой разрешаются неустойчивые образованные между тониками ладотональностей различных частей произведения, но при этом теория ладового ритма проходит мимо вопроса о развитии одной тональной сферы из другой; переход из до-мажора в ми-минор для нее равен сохранению двойной системы с устоями ми-соль, усе-

чению единичной системы с устоями до—ми и прибавлению единичной системы с устоями соль—си, а переход из до-мажора в ля-минор равен сохранению единичной системы с устоями до—ми, усечению двойной системы с устоями ми-соль и прибавлению двойной системы с устоями ля—до. Переход в ми-минор как в функцию доминанты, потенциально заключенную в тонике, и переход в ля-минор как в функцию субдоминанты, потенциально заключающую в себе тонику (концепция Ж. Ф. Рамо), не рассматривается и не может рассматриваться теорией ладового ритма. Как это ни парадоксально, но эта теория, дающая ряд ценных методов для объяснения ладо-гармонических явлений второй половины XIX в., теория, особенно сильная именно в отношении ладового анализа, оказывается несостоятельной при объяснении тонико-доминантового соотношения классической сонатной экспозиции. Тщательная разработка теоретических закономерностей неоромантизма (Лист) и символизма (Б. Яворский пишет, что в России первым воспринял некоторые возможности расширения композиторского горизонта Глинки (Руслан), но наиболее сознательными последователями явились Н. А. Римский-Корсаков (вся фантастика) и А. Н. Скрябин) оказывается тесно связанной с недопониманием классического стиля.

Если мы при чтении следующей цитаты будем иметь в виду, что теория ладового ритма осуждает построение созвучий по терциям как механическое, то для нас станет ясным, что сравнение классической и модернистской музыки проводится явно не в пользу первой:

«Классическая музыка (Моцарт, Гайдн, Бетховен) основывалась на принципе образования многозвучий из трезвучий, септаккордов, нонаккордов, т. е. созвучий, построенных по терциям.

В современной музыке, использующей шести-семи-восьмизвучные образования, единственным принципом построения созвучий является невозможность одновременного звучания сопряженных звуков».

Восьмизвучие, упомянутое в этом отрывке, представляет собой не что иное, как дважды-тонику дважды-цепного лада. Дважды-лады, впервые систематически описанные в последней печатной работе по теории ладового ритма («Э. С. М. Р.»), должны были объяснить максимальную сложность созвучий в модернистской музыке, привести к какой-то ладовой основе даже... атональную музыку. Практическое значение дважды-ладов, естественно, не одинаково.

Дважды-тоника дважды-увеличенного лада представляет собой тоновый звукоряд, т. е. оказывается повторением неустойчивого звукоряда простого увеличенного лада. Практически не всегда удается установить с полной точностью, когда мы имеем дело с неустойчивостью, а когда с дважды-тони-

кой. Можно, однако, указать, что изложение тоновой гаммы без разрешения, имеющее более самодовлеющий характер, будет скорее соответствовать дважды-тонике, а изложение тоновой гаммы, получающее разрешение, будет скорее соответствовать неустойчивости простого увеличенного лада. При таком подходе дважды-тоника увеличенного лада получает известное обоснование в практике.

Что касается дважды-тоники дважды-уменьшенного лада, то надо заметить, что уменьшенный септаккорд, который она образует, встречается в музыкальной литературе не реже, а пожалуй, даже и чаще, чем уменьшенное трезвучие, особенно при значительном временном изложении.

Дважды-тоника дважды-цепного лада продолжает секвенцию больших терций, расположенных на расстоянии трех полутонов, как бы начатую в тонике простого цепного лада: до — ми, мибемоль — соль, мибемоль — соль — фа# — лядиез, ля — до#, что также перекидывает мост к практике композиторов, охотно пользующихся терцовыми секвенциями.

Реже всего встречается дважды-минор, более часто, чем последний, — дважды-мажор, что отчасти может быть объяснено тем, что dT d Dur представляет собой малый доминант-нонаккорд с чистой и пониженной квинтой, что не могло не способствовать преемственности dT d Dur относительно мажоро-минорной ладовой системы.

Как указывается в «Э. С. М. Р.», «дважды-лад в двенадцатиступенной темперации оформляется очень неточно, что не может не отразиться и на самом звуковедении» и на определении дважды-ладов в музыкальной литературе, — добавим мы. Что касается определения простых ладов, то здесь — применительно к народной песне — даются следующие указания:

а) выписываются все звуки народной песни в порядке высоты и с соблюдением абсолютной высоты (определение звуко-ряда);

б) определяются системы (в полном и неполном видах);

в) определяется лад.

В более сложных случаях следует подробно проанализировать интонационное построение и ладо-ритмическую структуру.

Эти указания можно толковать расширительно и в применении не только к однопольным, но и многопольным произведениям. При определении лада многопольных (прежде всего гомофонно-гармонических) произведений, следует иметь в виду, что некоторые сочетания созвучий внешне напоминают один лад, но по существу принадлежат другому ладу. Оценивая эти сочетания по последнему созвучию, которое мы склонны рассматривать как устойчивое, тоническое, мы относим их к одному ладу (например к C-dur), но, анализируя их со всей тщательностью, мы должны будем отнести их к другому ладу,

в котором это последнее созвучие не будет устойчивым (на-пример к C-moll, к C-mix).

Глава II

МЕТР, РИТМ, РАЗМЕР

1. Традиционное понимание метра как соотношения сильных и слабых долей заменяется в теории ладового ритма пониманием метра как абсолютной величины (длительности) музыкального произведения и отдельных частей его — «до отдельных звуков включительно».

Традиционная школа, анализируя музыкальную форму, указывала длительность (число тактов) всех частей произведения, (например главная партия занимает столько-то тактов, побочная — столько-то и т. д. и т. д.). Эти указания преследовали главным образом одну цель: установление граней между частями, ясное для читателя и ученика.

Функциональная школа, рассматривавшая метрические закономерности как основные, стремилась выявить однородный принцип метрической организации в тех же частях (в периодах, например) музыкальной формы, имеющих хотя бы и различное число тактов. Так, например, двадцатичетырехтакт из «Песни без слов» Мендельсона (см. Праут, «Музыкальная форма», § 234) объясняется как расширенный восьмитакт, по следующей формуле:

$$\begin{aligned} & 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 6a, 7a, 6b, 7b, 6c, 7c \\ & (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13) \\ & 8 = 4, 5, 6, 7, 8, 5a, 6a, 7a, 8a, 7b, 8b \\ & (14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24)^1 \end{aligned}$$

Объясняя со своей точки зрения метрическую организацию двадцатичетырехтакта (или периода, имеющего любое другое число тактов) по типу восьмитакта, функциональная школа этим и ограничивается. Значение двадцатичетырехтакта, именно как двадцатичетырехтакта, а не восьмитакта, не двадцати-

¹ Верхняя строчка дает формулу Праута, нижняя — порядковые номера тактов.

трехтакта, не двадцатипяти такта в структуре произведения уже не интересует ее.

Теория ладового ритма, а наряду с ней и теория метро-тектонизма, в противовес функциональной школе, придают первостепенное значение абсолютной длительности музыкального произведения и его отдельных частей.

При этом понятие метра, относящееся в теории ладового ритма — именно к измерению длительности, протяженности, отделяется от обычного понятия тактового размера как соотношения сильных и слабых долей.

2. Ритмом называется соотношение длительностей всех частей музыкального произведения до соотношения отдельных звуков между собою включительно.

Абсолютное измерение длительности музыкального произведения и его частей производится с помощью часов (минуты и секунды).

Относительное измерение этих величин, т. е. измерение отношений между частями музыкального произведения и музыкальным произведением, требует определенной меры измерения.

3. Такая мера — «метрическая доля» — должна представлять собой наибольший делитель этих величин¹.

Как указывается в «Э. С. М. Р.», примерами естественных метрических единиц — метрических долей — служат пульс и дыхание (сопряженная двухчастная функция деятельности сердца, сопряженная двухчастная функция деятельности легких).

При размеренном движении человека шаг и жест являются моторной долей, т. е. метрической долей размеренного движения.

Понимание такта, размера не было одинаковым в теории ладового ритма на всем протяжении ее существования.

В «С. М. Р.» говорится о такте) что он показывает только метрическое пространство (т. е. абсолютную продолжительность) от икта до икта, не отмечая вовсе построения, т. е. соотношения длительности предъикта и икта.

При том же четырехдольном такте возможны различные соотношения длительности предъикта и икта (следовательно, различные ритмы), как например:

2 2 2 2
3 1 3 1
1 3 1 3
3 3 1 1 3 3 1 1

¹ Невольно напрашивается сравнение со строительной пульсовой волной — общей наибольшей мерой всех частей произведения по Г. Коноусу.

Правильная расстановка тактовых черт является показателем смены выделяемых как устойчивых, так и неустойчивых ладовых моментов. Таким образом, размерность (метричность в обычном понимании этого слова) музыкального произведения сводится к соотношению ладовых моментов. Нельзя было бы, однако, сказать, что существование такта полностью отрицается. Упоминание о сильном и слабом времени, т. е. о такте, мы находим, например, в «П. У. в Г.» при описании проходящего диссонанса (стр. 13), вспомогательного диссонанса (стр. 14), задержанного диссонанса (стр. 16). Следует при этом напомнить, что «П. У. в Г.» является работой, наименее характерной для теории ладового ритма, что упоминание о сильном и слабом времени делается очень редко, что Б. Яворский или забывает о такте, или энергично атакует общепринятые представления о такте, о размере.

С особой энергией Б. Яворский высказывается против «равнотактности» как в музыкальном творчестве, так и в теории музыки «...Равнотактность, положенная в основу целого музыкального произведения, представляет собой идеал антихудожественности, к которому стремились в течение нескольких столетий европейские композиторы...»

Ради «теории равнотактности» композиторы будто бы неправильно записывали метрическую стоимость звуков, неестественно сжимали или расширяли музыкальный материал, как, например, Бетховен, запись которого должна быть заменена более правильной записью, предложенной в «С. М. Р.»



В общем следует признать, что такт, как отношение слабых и сильных долей, обладающее известной самостоятельностью внутри музыкального произведения¹, не существует для теории ладового ритма (вплоть до появления «Э. С. М. Р.»).

В «Э. С. М. Р.» впервые дается подробное описание размеров. Признав размерность, такт, теория ладового ритма рассматривает их проявление в музыке как непосредственное выражение человеческого движения, шага, представляющего собой двусмысленный процесс движения: 1) поднимание и 2) опу-

¹ Так же как известной самостоятельностью друг относительно друга обладают отношения ладовые, мелодические, тематические, фактурные, динамические, но все они полностью зависят от композиционного замысла.

скание тяжести тела. «Всякое движение основано на переносе центра тяжести движущегося тела... Опускание тяжести тела отмечает грань действия, отделяющую приготовление действия (поднимание тяжести тела) от завершения действия (опускание тяжести тела).

Вследствие этого каждый размер как двухдольный, так и трехдольный, образует моторную двусменность, грань которой приходится на ту долю, на которую делается главный упор тяжести тела.

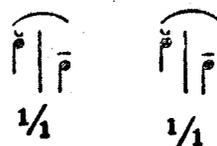
Движение начинается с легкой части, т. е. «с поднятия тяжести тела».

4. Двухдольный размер представляет собой смену доли поднимания веса (предсменная доля, легкая доля) долей спускания веса (сменная доля, тяжелая доля).

5. Лига отмечает двусменное объединение долей.

6. Цезура отмечает раздел между двумя двусменными объединениями долей.

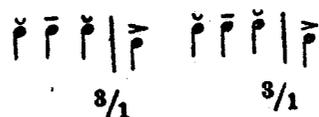
7. Тактовая черта отмечает смену легкой доли тяжелой:



8. Четырехдольный размер представляет собой смену четырех долей, на одну из которых приходится полное опускание веса тела. Четырехдольный размер образуется из двух двухдольных размеров: перевес значимости одной из сильных долей (полное опускание веса тела) объединяет два двухдольных размера в одно сложное целое.

Два вида четырехдольного размера.

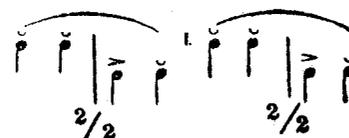
1) Активный вид — перевес тяжелой доли второй двухдольности (тяжелое, мужское окончание). Динамика нарастает от начала к концу размера:



2) Пассивный вид — перевес тяжелой доли первой двухдольности (легкое, женское окончание). Динамика нарастает ко второй доле и убывает на протяжении третьей и четвертой долей:



Образование четырехдольности посредством удвоения каждой доли двухдольного размера создает третий — инертный вид; его инертность определяется равенством предсменной части и сменяющей.



9. Однодольный и трехдольный размер.

Передвижение с переносом тяжести тела (полного опускания тяжести тела) каждый раз на другую ногу образует:

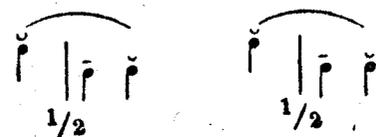
1) однодольный размер (каждая нога по очереди является опорой тяжести тела, — ковыляющий шаг);

2) трехдольный размер (полное опускание тяжести тела — сильная доля чередуется с двумя легкими движениями — слабыми долями, облегченный, свободный размер), имеющий два вида:

активный вид:



пассивный вид:



Аналогично образованию четырехдольного размера из двухдольного образуется шестидольный размер из трехдольного. Из объединения двухдольного и трехдольного образуется пятидольный размер и т. д. и т. д.

Механистическое понимание такта, размерности как непосредственно порожденного биологическими причинами, выдвигалось рядом теоретиков, принадлежащих к различным направлениям. Первоначально Яворский сформировал реляти-

вистскую точку зрения, а затем сочетал ее с механистической точкой зрения. В методологическом отношении переход от релятивистского понимания такта к механистическому его пониманию представляет собой довольно обычную картину для теорий, не основывающихся на положениях марксистской эстетики. В стилевом отношении основой релятивистского взгляда на такт являются некоторые особенности импрессионизма. Ленорман (1912 г.), советуя забыть при сочинении музыкального произведения о тактовой черте, формулирует не какую-нибудь эксцентрическую идею, но одну из характернейших черт импрессионизма. То же самое, по существу, делает и Яворский, когда он как бы забывает о тактовой черте, но не в композиции, а в теоретической работе.

В заключение еще раз укажем на плодотворность выдвинутого этой теорией понимания ритма. Если ритм представлялся теоретикам традиционной и функциональной школ отношением величины звуков в пределах небольшого построения, например, такта, то теория ладового ритма, повторяя полузабытое определение Ж. Ж. Руссо, характеризует ритм как отношение по величине всех частей произведения друг к другу и к целому и открывает большие возможности для изучения структуры произведения.

Глава III

ИНТОНАЦИЯ, ОБОРОТ, МЕЛОДИЯ

В первой главе уже указывалось, что интервальный подход является основным для теории ладового ритма. Если это было верно для понимания вертикали, то это также верно и для понимания горизонтали. Особенностью данной теории является то, что за исходную точку она берет не одно интервальное или аккордовое образование (как, например, одно трезвучие у Рамо или один доминантовый нонаккорд у Канталя), а два: неустойчивость и устойчивость симметричной системы. Но строго обусловленное сопоставление двух вертикально расположенных интервалов с необходимостью образует сопоставление двух горизонтально расположенных интервалов: противоположные полутоновые ходы (си-до, фа-ми) так же характерны для единичной системы, как и сопоставление неустойчивого отношения шести полутонов и разрешающего эту неустойчивость отношения четырех или восьми полутонов:



Изучению этих горизонтальных отношений посвящено учение об интонации.

Сперва мы изложим техническую сторону этого учения, а затем уже перейдем к характеристике выразительных свойств интонаций.

1. Интонация как наименьшая и основная музыкальная форма представляет собой сопоставление (смену) двух ладовых моментов, изложенных одногласно.

Интонация состоит обычно из двух частей: первая часть — предъикт; вторая часть — икт.

2. В зависимости от икта определяется устойчивый или неустойчивый вид интонаций: икт устойчив — интонация устойчивого вида, икт неустойчив — интонация неустойчивого вида.

3. Неустойчивые звуки при переходе в сопряженные с ними устойчивые звуки, и наоборот — устойчивые звуки при переходе в сопряженные с ними неустойчивые звуки, образуют либо восходящее, либо нисходящее мелодическое движение. В зависимости от этого интонации делятся на нисходящие и восходящие.

Устойчивая восходящая интонация образуется при переходе неустоя, который должен разрешиться восходящим движением, в выше лежащий устой — сопряженный или несопряженный. (Прим. 30а).



Соответственно образуются: устойчивая нисходящая, неустойчивая восходящая, неустойчивая нисходящая интонации. (См. пример 30б).

Восходящий или нисходящий вид интонации определяется исключительно направлением тяготения неустоя в сопряженный с ним устой.

В простых интонациях такое определение восходящего и нисходящего вида совпадает с обычным пониманием мелодического движения, но уже в сложных интонациях этого совпадения нет. Интонация D/Tf' h/c' определяется как восходящая, так как единственный из неустоев, получающий свое разрешение в сопряженный устой (вводный тон доминанты в приму тоники), идет вверх. Между тем общее направление мелодического движения здесь скорее нисходящее (исходный звук f', конечный — c'), чем восходящее.

Дадим теперь общее определение двухчастности:

4. Двухчастность (двухчастное построение) образуется при смене двух ладовых моментов:

а) неустойчивый момент сменяется устойчивым (восстановление устойчивости);

б) устойчивый момент сменяется неустойчивым (нарушение устойчивости);

в) неустойчивый момент сменяется неустойчивым моментом другого ладового значения.

5. Предъикт — первый момент двухчастного построения.

Икт¹ — второй момент двухчастного построения.

Тактовая черта ставится перед иктом и показывает границу, отделяющую предъикт от икта.

Лига показывает длительность (метр) интонации. Лига охватывает интонацию от начала предъикта до конца икта.

6. Если лад изложен определенно и ясно, возможна также одночастная интонация, представляющая собой один ладовый момент, но не смену ладовых моментов.

Одночастная интонация может быть устойчива или неустойчива и может состоять как из одного звука, так и из сопоставления звуков одинакового звукового тяготения (одной системы).

По своему ладовому значению (по отношению ладовых моментов) интонации (обороты) делятся на двухчастные:

- 1) автентические D/T;
- 2) полуавтентические T/D;
- 3) плагальные S/T;
- 4) полуплагальные T/S;
- 5) полные — \mathcal{G}/T ;
- 6) полуполные — T/\mathcal{G} ;
- 7) половинные — S/D ;
- 8) прерванные — D/S ;
- 9) S/\mathcal{G} ;
- 10) \mathcal{G}/S ;
- 11) D/\mathcal{G} ;
- 12) \mathcal{G}/D ;

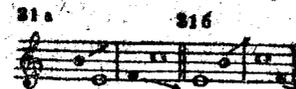
- | | |
|-------------------------------|---|
| 13) S/S | } три оборота при соединении различных созвучий одного ладового значения, между которыми образуется хотя бы в одном голосе ясная интонация. |
| 14) D/D | |
| 15) \mathcal{G}/\mathcal{G} | |

и одночастные:

- 1) тонические — T;
- 2) доминантные — D;
- 3) субдоминантные — S.
- 4) соединенные \mathcal{G}

7. Промежуточное положение между одночастными и двухчастными интонациями занимают одночастные двухмоментные интонации, образующиеся из неустоя и несопряженного с ним устоя, расположенного в направлении, противоположном тяготению устоя.

¹ «Икт происходит от латинского слова *jaseo* — бросаю, *ictus* — участие».



Эти интонации соответствуют общему определению двухчастности как построенные на смене двух ладовых моментов, но они не соответствуют требованию «восстановления устойчивости», которое может быть достигнуто лишь в том случае, когда неустойчивый звук разрешается по направлению тяготения.

К этому же разряду относятся интонации, построенные обратным движением сравнительно с вышеприведенными, т. е. от устойчивого звука к неустойчивому, тяготеющему в направлении, противоположном положению исходного устойчивого звука. (См. прим. 316).

Этот случай нам представляется более спорным, чем предшествующий, так как данные интонации удовлетворяют всем требованиям двухчастности; здесь мы наблюдаем и смену ладовых моментов, и нарушение устойчивости. Во всяком случае следует отметить, что в разряде одночастных, двухмоментных интонаций в наибольшем числе представлены межсистемные интонации — косвенно здесь проявляется принцип «автономии» и «независимости» систем в ладу.

Рассмотрим классификацию интонаций (по ладовому виду, т. е. устойчивости или неустойчивости, и по положению в системах).

8. Двухчастные (устойчивые и неустойчивые) интонации.

Простые интонации:

- а) сопряженная интонация — сопоставление (смена, переход) сопряженных звуков;
- б) несопряженная интонация — сопоставление несопряженных звуков той же системы;
- в) межсистемная интонация — сопоставление несопряженных звуков различных систем.

Примеры в до-мажоре №№ 32а, б, в. («С. М. Р.», ч. II, гл. I, стр. 4 «С. М. Р.» ч. II, гл. III, стр. 11).



9. К одночастным межсистемным интонациям относятся:

1) Устойчивая тоническая интонация. (Обычный переход I—V и V—I в мажоре и миноре рассматривается как межсистемная одночастная тоническая интонация — сопоставление примы и квинты тоники). Постоянное употребление перехода I—V и V—I как двухчастного оборота (T—D, D—T) находит следующее отражение в данной теории: данная интонация сходна по интервалу с двухчастными интонациями (ход V—I сходен с ходом VII—III, II—V); она иногда может заменять двухчастную устойчивую интонацию (преимущественно в басу при двухчастных интонациях в верхних голосах).

2) Неустойчивая соединенная интонация — сопоставление неустоев различных систем.



(Эта же интонация — в зависимости от окружения, в котором она находится, может быть истолкована как половинная или прерванная интонация).

К одночастным неустойчивым междусистемным интонациям могут быть также отнесены одночастные, двухмоментные интонации (см. § 7).

10. Производные интонации.

1. Сложные интонации — соединение интонаций одной системы и одного вида (устойчивых с устойчивыми или неустойчивых с неустойчивыми).

2. Составные интонации — соединение интонаций различных систем, но одного вида (устойчивых с устойчивыми или неустойчивых с неустойчивыми).

3. Смешанные интонации — соединение интонаций различных систем обоих видов (устойчивых с неустойчивыми, и наоборот).

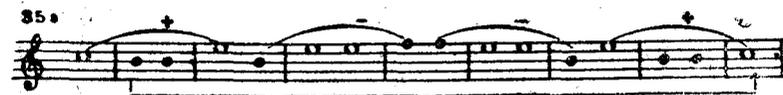


11. Соединительная интонация образуется в тех случаях, когда неустой разрешается не в том же построении, а в одном из последующих. Тяготение этого неустоя, не прекращающееся до его разрешения, соединяет интонационные грани различных построений, объединяет их в одно высшее ладовое построение.

Немедленное разрешение неустоя образует наименее важную ритмически-ладовую грань.

Непрерывная связность конструкции осуществляется посредством соединительного принципа, имеющего два вида:

1) Разрешение первого неустойчивого звука наступает в последнем моменте конструктивной схемы.



2) Когда наступает разрешение первого неустойчивого звука в один из последующих устойчивых моментов, оказывается неразрешенным другой неустойчивый звук. Когда наступает разрешение другого неустойчивого звука, оказывается неразрешенным еще какой-либо неустойчивый звук и т. д. — до конца формы.



Соединительные интонации могут быть не только устойчивыми, но и неустойчивыми.

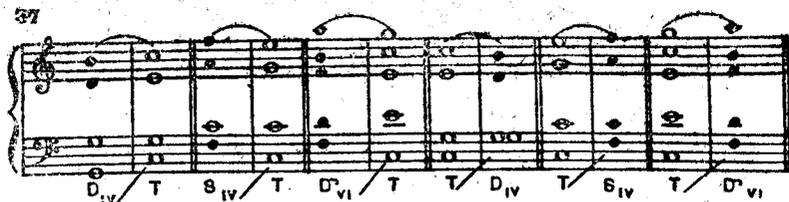
36 Бах. fuga C-dur



Определение двухчастности относится не только к одноголосному, но и к многоголосному изложению.

Двухчастное построение, изложенное одноголосно, образует двухчастную интонацию, изложенное многоголосно — двухчастный оборот.

12. Оборот можно также определить как одновременное соединение интонаций в нескольких голосах.

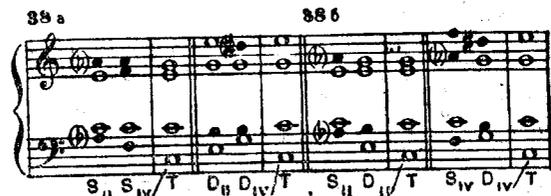


Таким образом, оборот представляет собою не что иное, как смену аккордов. Понятие оборота шире, чем обычно принятое понятие каденции, так как каденцией называется смена аккордов, приходящихся к концу музыкального построения, а оборотом называется смена аккордов, находящихся в любой части музыкального построения¹.

Сложные обороты.

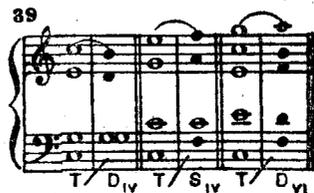
Если неустойчивая часть двухчастного построения (оборота) состоит:

- 1) из созвучий одинакового ладового значения (S и S или D и D, например), но разных групп, то сложный оборот получает название двухмоментного сложного оборота;
- 2) из созвучий разного ладового значения (S и D, например), но одной группы, то сложный оборот получает название трехмоментного сложного оборота.



В предъикте неустойчивого оборота могут находиться:

- 1) устойчивый момент:



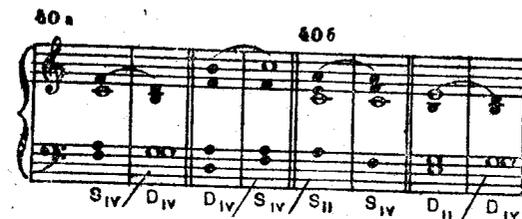
- 2) неустойчивый момент.

При сопоставлении (смене) одного неустойчивого момента с другим неустойчивым же моментом должна образоваться —

¹ Ю. В. Курдюмов пишет в «Классификации гармонических соединений»: «термин «гармонический оборот»... не новый, хотя в музыкально-учебной литературе почему-то предпочитается менее удачный термин — «последовательность аккордов».

хотя бы в одном голосе — ясная двухчастная интонация. В этом случае неустойчивый оборот образуется из смены:

а) неустоя одного ладового значения (например S) неустоем другого ладового значения (например D);



б) неустоя одного ладового значения (например S_{II}) неустоем того же ладового значения, но другой группы (например S_{IV}). (См. прим. 40б).

Соединение созвучий, как правило, производится по сопряжениям; исключением из этого правила чаще всего является крайний нижний голос, который образует интонации из основных тонов трезвучий.

Когда неустойчивый звук «разрешается» в направлении, противоположном его тяготению, а сопряженный с ним устойчивый звук появляется в другом голосе, образуется перечень.



Можно сказать, что если оборот представляет собой сочетание интонаций в одновременности, то мелодия представляет собой сочетание интонаций в последовательности.

13. Интонацию Яворский рассматривает как «развертывание во времени потенциальных возможностей системы», а мелодию как «развертывание во времени потенциальных возможностей лада».

14. Функциональному понятию «системы» соответствует звуковысотное понятие «регистра» (диапазон системы определяет регистр).

15. Соотношение регистров образует тесситуру.

Рассматривая одногласную мелодию как основное проявление музыкальной речи, теория ладового ритма наименьшее значение придает направлению мелодического движения¹ изменению или сохранению высоты. Представление о «линей-

¹ Как уже известно из предшествующего изложения, направление движения является важным только в специфически ладовом отношении: переход в сторону направления тяготения или противоположную тяготению.

ной» природе мелодии является с точки зрения данной теории одним из заблуждений музыкально-теоретической литературы, происхождение которого — в особенностях современной нотной записи. Б. Яворский не учитывает или не хочет учесть, что расположение нот по высоте в записи отражает в основном соотношение звуков по высоте в подлинном звучании.

Сравнивая, например, такие мелодии, как песню «Выйди, Иваньку», хорал «Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir», тему фуги dis-moll и тему фуги b-moll первой части Wohltemperiertes Klavier И. С. Баха, С. Протопопов не считает существенным обстоятельством, отделяющим последний пример от остальных, то, что в нем дана нисходящая кварта, а не восходящая квинта, что между вторым и третьим звуками образуется нона, а не секунда: ладовое значение первых трех звуков тождественно ($t_1 - t_v - D_{vv}$), и этого достаточно для их отождествления, так как интонации музыкальной речи — интонации системные, ладовые, а не просто звуковысотные (см. «Э.С.М.Р.», ч. II, стр. 8—17).

Яворский указывает на некоторые последования звуков, извлекаемые из инструментов: а) многократное повторение одного звука; б) ломаные трезвучия, арпеджио (обертонные последования, воспроизводимые на духовых инструментах); в) гаммовые последования (перебор клавиш на клавишном инструменте в одном направлении, нажим струны вдоль грифа струнного инструмента) как не являющиеся интонациями человеческой речи.

Интонации человеческой речи — это ладовые интонации: интонация вопроса (жалоба, просьба, обращение, раздражение, гнев, незавершенное движение, передвижение или действие) — неустойчива, интонация ответа (приказ, рассказ, завершенное движение, передвижение или действие) — устойчива. Схема звуковых интонаций человеческого голоса основывается на симметричной системе — неустойчивости и ее разрешении.

Интонация приказания устойчива, но не завершена, так как после нее должно последовать выполнение этого приказания, т. е. разрешение неустойчивости.

Из интонаций, свойственных живой, впечатляющей человеческой речи, строятся как мелодия, так и речитатив. Мелодия и речитатив находят свое выражение и развивались как в вокальной, так и в инструментальной музыке.

Мелодия и речитатив — два органических принципа оформления, основанные на интонациях человеческой речи, на сопряженности звуков. Различие мелодии и речитатива заключается в том, что мелодия (мелодический процесс) является звуковым оформлением законченной конструкции, а речитатив — незаконченной.

16. Мелодию Б. Яворский определяет как «одноголосное изложение связанного законченного звукового целого, обла-

дающее самодовлеющим значением (без сопровождающих голосов)».

17. Полифоническое письмо он называет многоголосным мелодическим построением, которое определяется как изложение связанного законченного звукового целого в нескольких голосах (народная песня, изложенная подголосками, так называемый «строгий стиль» XIV—XVI вв.). Б. Яворский указывает также на особую форму полифонии, образующуюся при изложении непрерывным одновременным движением всех (например четырех) голосов, когда на каждый момент формы приходится в каждом голосе по одному звуку; тогда все голоса оказываются одинаково важными и главного интонационного голоса мелодии в изложении не оказывается.

18. Гомофонно-гармоническое письмо Б. Яворский называет мелодическим построением многоголосно изложенного связанного законченного звукового целого. В таком мелодическом построении должен быть композиционно выделен один голос, а остальные голоса сведены к роли звукового дополнения, выявляющего те моменты ладо-ритмического процесса, которые неполностью развернуты в композиционно выделенном голосе.

В «С.М.Р.» дается замечание, имеющее общее значение как для одноголосного, так и для многоголосного изложения: «Линия слухового горизонта должна быть устойчива».

19. Устойчивость линии слухового (звукового) горизонта заключается в том, что в интонациях двух крайних полюсов при многоголосном изложении неустойчивые должны быть разрешены в устой, а при одноголосном изложении крайние верхние и крайние нижние звуки являются устоями, или неустоями, получающими разрешение в устой.

Исследование мелодии не может быть плодотворным без учета граней и цезур, без учета структурного расчленения¹. Теория ладового ритма дает три признака для определения формообразующих граней.

Первый признак основывается на предпосылках ладового и музыкального психологического порядка.

Продолжительность отдельного неделимого мелодического построения определяется продолжительностью внимания, нужного для осознания направления тяготения всех встречающихся в этом построении неустойчивых звуков.

В момент выяснения возможного разрешения всех неустойчивых звуков действие внимания прекращается, и в процессе восприятия наступает ограниченная цезура.

Второй признак основывается на предпосылках психологического и биологического порядка. «Наибольшее и наимень-

¹ Это обстоятельство, между прочим, обесценивает исследование Э. Тоха о мелодии.

шее протяжение интонации соответствует наибольшей и наименьшей продолжительности дыхания и непрерывного сознания».

Наконец, третий признак основывается на объективно присутствующих музыкальному произведению явлениях повторности¹. (см. § 2 гл. IV этого очерка).

Небезынтересно, что этот признак называется «внешним» и что впервые он появляется в последней печатной работе, излагающей теорию ладового ритма, т. е. в «Э. С. М. Р.».

Остановимся в заключение на выразительном значении интонации и мелодии. Интонация, по Б. Яворскому, «выразительность речи, передача ее смысла и характера». Устойчивый или неустойчивый вид интонации получает более или менее яркое выражение в зависимости от соотношения длительностей предъикта и икта.

При равенстве икта и предъикта интонация имеет плавный, спокойный характер. Увеличение икта устойчивой интонации подчеркивает ее устойчивое значение, увеличение икта неустойчивой интонации подчеркивает ее неустойчивое значение и т. д. и т. п.

Так как интонация (как и все построения) бывают двухчастные или одночастные, то дается особая характеристика для двухчастности и одночастности.

Музыкальные построения, передающие настроения (т. е. переживания, являющиеся результатом предшествующего действия), называются одночастными, а построения, передающие действия (столкновение двух начал, двух понятий), — двухчастными.

Как это ни парадоксально, но выразительное значение одночастности оказывается соответствующим выразительному значению мелодии. Мелодия (мелодическое построение) выражает не действие, но состояние, вскрывая личность человека (одного человека или коллектива, как, например, в народной песне) в данный момент. Мелодия аналогична портрету в живописи, скульптуре, литературе². Сравнение мелодии с портретом, в известном отношении, следует признать удачным. Это сравнение как бы указывает на индивидуализирующее значение мелодического начала, в некоторых стилях (романтики, Чайковский) проявляющееся с особой силой, а в некоторых стилях (Палестрина — римская школа, Люлли) отступающее на второй план — в силу общего замысла, акцентирующего общие, абстрактные, но не единичные, конкретные моменты. Нельзя, однако, утверждать, что мелодия выражает «состояние», а не «действие». Если мелодия

¹ Положение римановской школы — «сходное разъединит».

² В литературе тогда, когда портрет (характеристика) вскрывает данное состояние человека в данный момент, но не составляет ряд моментов его жизни.

старинной народной песни скорее является выразительной формой «состояния», то мелодическое начало бетховенского симфонизма вполне отвечает задаче выразить «действие»¹.

Ряд возражений можно сделать по поводу других наблюдений Б. Яворского о выразительном значении интонаций (например, по поводу сравнения музыкальных интонаций и словесно-речевых интонаций и т. д.), однако, не задерживаясь на этих вопросах, перейдем к вопросу о теоретической ценности учения Яворского об интонации и мелодии.

Наиболее сильной стороной является у Яворского ладовый и анализ мелодии. Интонации, по Яворскому, представляют собою не что иное, как первичные ладовые (системные) образования горизонтали (мелодического начала).

Наименее сильной стороной оказывается изучение специфических закономерностей мелодии, именно тех закономерностей, которые определяют ее именно как мелодию, а не какой-либо другой ингредиент музыкальной речи (лад и т. д.).

Мелодия — как одnogолосно изложенный музыкальный образ — представляет собой первичный (по времени) и основной (по значению) вид музыкального творчества. На той стадии, когда ладовые закономерности еще не вышли из эмбрионального состояния и не дифференцировались от мелодического движения, когда тембр, динамика, фактура — подобно ладу — не являлись формообразующими факторами, основными конструктивными средствами одnogолосно изложенного музыкального образа являлись:

1) последование звуков, сопровождающееся изменением или сохранением высоты (мелодическая линия),

2) соотношение длительностей (ритм).

Какое бы значение ни получала мелодия на всем протяжении истории музыки, всегда ее специфическое значение определялось как значение мелодической линии.

Между тем отсутствует даже самая первоначальная классификация типов мелодического движения. Казалось бы, что нет особой нужды в такой классификации: мелодическая линия либо поднимается вверх, либо спускается вниз, либо остается на месте. И это все. И действительно, это все, если рассматривать мелодическое движение вне определенных структурных граней. Но рассматривая мелодическое движение в пределах мотива, построения, периода и т. д., мы должны будем поставить вопрос о соотношении определенных типов

¹ Доказательства не могут быть, конечно, приведены в рамках этой книги. Укажу только, что старинная народная песня чаще всего «одночастна» и не только в узко формальном смысле, но и в отношении содержания (передача одного состояния, а не смены их, не их развития и борьбы — один образ). Между «состоянием» и «действием» нет, конечно, переходимого рубежа, как это можно было бы себе представить из изложения Б. Яворского. «Состояние» — часть действия, «действие» — смена, переход состояний и т. д.

мелодического движения в определенных частях произведения и подойти тем самым к вопросу о тематическом развитии в произведении. Отсутствие элементарной классификации типов мелодического движения затрудняет рассмотрение тематической работы в музыкальных произведениях. То обстоятельство, что недостаточное внимание процессам развития в музыкальном произведении в свою очередь затормозило изучение мелодического движения¹, является плохим утешением.

Игнорирование звуковысотной стороны мелодии (мелодической линии) в теории ладового ритма тесно связано с игнорированием вопросов тематического развития (см. гл. IV). Причины этого коренятся в научной и стилевой базе теории ладового ритма. Романтизм (Шопен, Лист) создал стилевые предпосылки как для импрессионизма (Дебюсси), так и для символизма (Скрябин). В творчестве композиторов-импрессионистов сохраняются многие черты предшествующих стилей, а также намечаются черты последующих стилей — конструктивизма и экспрессионизма.

В наиболее характерных проявлениях импрессионизма, как самостоятельного стиля, мелодия превращается из основного средства тематического развития в функцию аккордово-колористического порядка.

Меняется также роль мелодического начала на протяжении творческого пути А. Скрябина.

Мелодическая линия соответственно общему статическому характеру его произведений в последний период («Прометей») утрачивает свою первоначальную динамичность и приобретает ярко выраженный статический характер (можно было бы сказать — на основе гармонической статики).

Таким образом, теория ладового ритма, охватывающая главным образом материал неоромантизма, импрессионизма и символизма, оценивает этот материал с эстетических позиций позднейших стилей (импрессионизм и в особенности символизм).

Следует подчеркнуть, что нельзя проводить знак равенства между эстетикой изучаемых стилей и эстетикой тех стилей, с позиций которых это изучение ведется, что выбор того или иного объекта для изучения еще не предопределяет научных методов этого изучения.

Теория ладового ритма уделяет большое внимание Римско-Корсакову и почти никакого — Чайковскому. Это вполне понятно: Чайковский всецело основывается на средствах классического мажора и минора, в то время как Римский-Корсаков выходит за пределы мажора-минора и создает новые ладовые формы.

¹ Конечно, это только одна из причин недостаточного изучения мелодии.

Переходя к сравнению мелодики П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова, мы должны будем признать большую динамичность и симфоничность мелодики первого и большую статичность и декоративность и даже большую зависимость от ладово-гармонического замысла мелодики второго. Неверно было бы, однако, утверждать, что теория ладового ритма поэтому именно не исследует вопросов тематического развития и мелодической линии, что ее автор больше занимался творчеством Н. Римского-Корсакова, нежели творчеством П. Чайковского.

Такое утверждение вызвало бы следующий вопрос: не потому ли данная теория больше занималась Римским-Корсаковым, нежели Чайковским, что вопросы ладообразования ее интересовали больше, нежели вопросы мелодики и тематического развития?

Повидимому, нужно найти более общие и широкие основания, поясняющие стилистические и мировоззренческие основы данной теории, для того чтобы ответить на эти и подобные им вопросы.

По отношению к теории, пытающейся охватить все закономерности музыкального произведения, немисливо найти эти основания, минуя методы анализа целого музыкального произведения, выдвинутые данной теорией.

К рассмотрению этих методов мы и перейдем в следующей главе.

Глава IV

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Человеческая речь, как указывает Б. Яворский в «С. М. Р.», имеет «два вида»: звуковой и пластический. Музыкальная речь является частью звуковой речи. Материалом музыкальной речи является «звук во времени».

Расположение звуков во времени происходит на основании ряда законов, как, например: равенство противодействия действию, кратность целого частям, размещение, перестановки, сочетания, пропорциональности, прогрессия, периодичность, симметрия.

1. Рассматривая «законы, располагающие звук во времени», т. е. исследуя вопросы музыкальной формы, теория ладового ритма называет наименьшей (по построению) звуковой формой во времени — интонацию (оборот).

Если для функциональной школы «наименьшей звуковой формой» являлся мотив, рассматривавшийся прежде всего как метрическая форма (ямбический принцип Римана), то выполняющая в теории ладового ритма аналогичную функцию интонация рассматривается исключительно как ладовая форма.

2. Периодичность — повторение явлений в том же порядке: ааа; аб, аб, аб и т. п.

Виды периодичности.

а) Простая периодичность образуется при повторении простых или сложных оборотов.



б) Составная периодичность образуется при повторении двух или более построений, каждое из которых представляет собой простую периодичность:



в) Сложная периодичность образуется при повторении построения, представляющего собой соединение устойчивых оборотов разного ладового значения.



3. Симметрия — повторение явлений в обратном порядке:
аб — ба; абв — вба и т. п.

Один из возможных видов симметрии устойчивых оборотов:

$$S_1/T_2 \quad S_2/T_3 \quad S_3/T_2 \quad S_2/T_1$$

основан не на симметрии лада, а на симметричном ритме:

$$1 : 2 : 2 : 3 : 3 : 2 : 2 : 1$$

Возможно указать и другое основание для определения симметрии: первый устойчивый оборот длится три доли, так же как и последний, устойчивый, а второй устойчивый оборот длится пять долей, так же как третий устойчивый обо-

рот. Таким образом, мы имеем четыре устойчивых оборота, три которых образуют симметричное отношение:

$$3 : 5 : 5 : 3.$$

4. Фраза, или симметрия моментов, образуется при сопоставлении двух оборотов противоположного ладового значения (по ладовому значению сходны предъикт первого оборота и икт второго оборота, икт первого оборота и предъикт второго оборота).

Фраза устойчива, если устойчивы крайние моменты:

$$\begin{array}{cc} \text{устой} & \text{неустой} \\ | & | \\ \text{неустой} & \text{устой} \end{array}$$

и неустойчива, если неустойчивы крайние моменты:

$$\begin{array}{cc} \text{неустой} & \text{устой} \\ | & | \\ \text{устой} & \text{неустой} \end{array}$$

Первый оборот фразы называется предкадансом, второй оборот — кадансом.

Между предкадансом и кадансом находится разделительная цезура.

Симметрия моментов, описанная выше, называется полной, если тонике предкаданса соответствует тоника каданса, хотя неустойчивые моменты могут быть различны, как, например: T/S D/T

Если фраза образуется только из неустойчивых моментов, то симметрия основывается на точном соответствии ладового значения предъикта предкаданса — икту каданса и икта предкаданса — предъикту каданса: S|D D|S

Неполной симметрией называется симметрия, в которой устою одного из оборотов соответствует неустой другого оборота, как, например: а) D|S S|T или б) S|T D|D

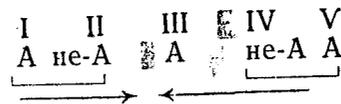
Симметрия в данном случае основана на неустойчивом значении средних или крайних моментов:

$$\begin{array}{cc} \text{а) неустой} & \text{неустой} \\ | & | \\ \text{неустой} & \text{устой} \\ \text{б) неустой} & \text{неустой} \\ | & | \\ \text{устой} & \text{неустой} \end{array}$$

Подобно тому как образуется симметрия из четырех моментов (двух оборотов), также образуется симметрия из четырех оборотов (двух фраз), из четырех фраз и т. д.

$$\begin{array}{cccc} \overset{+}{S|T} & \overset{-}{D|S} & \overset{-}{S|D} & \overset{+}{D|T} \\ \overset{+}{T|D} & \overset{-}{D|T} & \overset{-}{S|T} & \overset{+}{T|D} & \overset{-}{D|T} & \overset{-}{T|S} & \overset{-}{S|D} & \overset{+}{D|T} \end{array}$$

Из предшествующего изложения видно, что симметрия понимается теорией ладового ритма иначе, чем функциональной школой. Понимание симметрии высшего порядка, приведенное у Кагуара («Музыкальная форма», ч. I, стр. 13—14), фактически сводит симметрию к периодичности, как к повторению явлений в том же порядке. Верно, что нельзя ставить знак равенства между пространственной симметрией (например, в архитектуре) и временной симметрией (в музыке), так же как вообще нельзя отождествлять закономерность различных искусств. Это, однако, не является основанием для того, чтобы смешивать два вида повторяемости: периодичность и симметрию. То обстоятельство, что в такой рондообразной схеме:



первая часть и пятая часть (А и А) конструируются несимметрично (что было бы, если бы пятая часть представляла собой повторение первой от конца к началу), а периодически, указывает только на периодичность, имеющуюся между первой и пятой частями, но не уничтожает их значения как симметрично расположенных частей в этой пятичастной симметрии.

Общая симметрия этой схемы определяется тем, что для композитора (и слушателя) часть А (главная партия рондо) мыслится как законченный музыкальный образ, являющийся частью музыкального произведения как более сложного образа или системы образов. В этой системе частей-образов А и не А оказываются повторенными после третьей центральной части А не в том же (периодическом) порядке (вновь А и не А), но в обратном: (не А и А), что и образует симметрию этих частей в приведенной рондообразной схеме.

Сравнение симметрии как замкнутой формы повторяемости (обычный признак симметрии — соответствие крайних частей), с периодичностью как незамкнутой (разомкнутой) формой повторяемости, как бы дающей возможность бесконечного продолжения¹, еще раз подчеркивая различие этих двух форм повторяемости, указывает вместе с тем на свойственную симметрии формальную законченность.

Отношения симметричной системы (т. е. все отношения, существующие между неустойчивыми и устойчивыми звуками симметричной системы) могут служить материалом для оформления как устойчивой, так и неустойчивой конструкции.

¹ Небезынтересно отметить, что вариации, представляющие по форме наиболее последовательное выражение принципа периодичности, почти всегда заключают в себе признаки другой формы, способствующей установлению общей законченности, закругленности.

5. Если а) моменты расположены симметрично и эта симметрия устанавливает равное значение этих моментов; б) неустойчивые звуки разрешаются по направлению тяготения, то такая симметричная схема является законченной¹.

6. Если все неустойчивые звуки разрешаются по направлению тяготения, симметричная схема является устойчивой.

7. Если 1) все неустойчивые звуки разрешены в сопряженные устойчивые звуки и 2) метр неустойчивости равен метру устойчивости (III принцип конструкции) или меньше метра устойчивости (II принцип конструкции), то симметричная схема является законченной.

По формулировке условие устойчивости почти совпадает с условием «б» законченности. Однако законченная симметричная схема может быть как устойчивой (устойчивы предъикт предкаданса и икт каданса), так и неустойчивой (предъикт предкаданса и икт каданса неустойчивы). В последнем случае икт предкаданса должен быть расположен по направлению тяготения предъикта предкаданса — «неустойчивые звуки разрешаются по направлению тяготения».

Условием устойчивости является необходимость разрешения всех неустойчивых звуков по направлению тяготения, поэтому последний момент симметричной схемы не может быть неустойчивым: условием «б» законченности является необходимость разрешения (по направлению тяготения) тех неустойчивых звуков, после которых следует устойчивый: для устойчивой схемы это будут все, а для неустойчивой схемы не все неустойчивые звуки (последний неустойчивый звук не может получить разрешения именно в силу того, что он последний).

Следует также различать: 1) разрешение неустойчивого звука по направлению тяготения (общее условие) от 2) разрешения неустойчивого звука по направлению тяготения в сопряженный устойчивый звук (условие частное).

Первое условие (см. определение устойчивости и законченности) охватывает все возможные случаи устойчивых интонаций: не только сопряженную, но и системную несопряженную и межсистемную. Второе условие (см. определение законченности) указывает только на один вид интонации — на сопряженную интонацию.

Пример 45 показывает симметричные схемы устойчивые (устойчивы предъикт предкаданса и икт каданса, все неустойчивые звуки разрешены по направлению тяготения), законченные (симметричное расположение моментов устанавливает их равнозначительность), законченные (не-

¹ Если первый неустойчивый звук получает разрешение в третьем моменте, симметрия нарушается, так как ось симметрии, проходящая между вторым и третьим моментами заменяется тактовой чертой, отделяющей предъикт от икта, например: h¹ e² c³ h¹.

устойчивые звуки разрешены в сопряженные устойчивые звуки и метр неустойчивости равен метру устойчивости или меньше метра устойчивости).



Примеры 46а, 46б и 46в показывают симметричную схему устойчивую, законченную, но не завершённую (метр неустойчивости больше метра устойчивости в примере 46а, неустойчивый звук не разрешен в сопряженный с ним устойчивый в примере 46б; оба эти момента объединены в примере 46в).



Примеры 47а и 47б показывают симметричную схему неустойчивую, незавершённую, законченную:



В примере 47а предъикт предкаданса не получает разрешения (по сопряжению) в икт предкаданса, что вызывает «непрерывность тяготения», создающую связанность симметрии (если бы в одной из следующих построений предъикт предкаданса получил разрешение в сопряженный с ним устойчивый звук, образовалась бы соединительная интонация). В примере 47б предъикт предкаданса получает разрешение — по сопряжению — в икт предкаданса (образование соединительной интонации невозможно) — эта симметрия не обладает связностью, подобной связности фразы из примера 47а. Законченность, устойчивость и завершённость включают в себя условия ладового порядка: необходимость разрешения всех неустойчивых звуков по направлению тяготения, вслед за которыми в пределах симметрии следуют устойчивые звуки (разрешение икта предкаданса и предъикта каданса в икт каданса — законченность и устойчивость, разрешение предъикта

предкаданса в икт предкаданса — законченность и неустойчивость) — необходимость разрешения неустойчивых звуков в сопряженные устойчивые (завершённость).

Законченность и завершённость включают в себя не только условия ладового порядка (устойчивость), но и структурного, метрического: равнозначительность симметрично расположенных моментов (законченность) — равенство (или преобладание) метра устойчивости над метром неустойчивости (завершённость). Однако и эти структурные, метрические условия имеют в качестве предпосылки условия ладового порядка. Равнозначительность симметрично расположенных моментов определяется их ладовой равнозначительностью, а сравнение метров (продолжительности) проводится по отношению к ладовой стороне изложения.

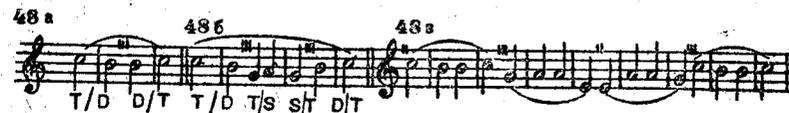
8. Цезура — раздел между частями произведения, момент окончания части или целого.

Цезуры бывают четырех родов:

- 1) завершительная, конечная, объединяющая цезура, отмечающая начало и конец произведения;
- 2) ограничительная цезура, отделяющая одну законченную часть от другой части, построенной на основе другой схемы;
- 3) разделительная цезура, показывающая внутренние расчленения связанных построений, отделяющая одну часть единой формы от другой;
- 4) соединительная цезура, указывающая движение от предъикта в икт (связная грань).

Первые три цезуры указывают момент дыхания. Брать дыхание на четвертой цезуре, являющейся по сути дела тактовой чертой (в понимании данной теории), нельзя.

В четной симметрии (симметрии с четным количеством членов) главенствует средняя цезура (пример 48а), в нечетной симметрии (симметрии с нечетным количеством членов) главенствуют цезуры около среднего члена (центра симметрии) (примеры 48а, 48 б,в).



В случае равенства сумм крайних и средних построений главенствуют цезуры, отделяющие эти крайние построения от средних (см. прим. 48б).

Два построения, одинаковые по метру их частей, будут представлять собой две различные формы, в зависимости от расстановки цезур, например 2, 4, 6, 8 — при равнозначных цезурах — восходящий арифметический ряд; 2, 4, 6, 8 — при двух главных цезурах у крайних частей — равенство сумм крайних и средних построений.

Первостепенное значение для понимания музыкальной формы как формы ладового изложения имеет «сопоставление с результатом».

Сопоставляются друг с другом:

- 1) моменты, интонации (обороты), ладотональности;
- 2) метры, ритмы;
- 3) различные виды изложения (тематизм, фигурация, оркестровка, количество голосов, динамика и т. п.). За сопоставлением следует результат, объединяющий все части сопоставления.

9. Сопоставление с результатом (в узком смысле этого слова), т. е. сопоставление ладотональностей, приводящее к новой ладотональности, результату, составляет одно связанное целое, законченную музыкальную форму или законченную часть большой музыкальной формы (музыкального произведения).

Значение этого связанного целого определяется заключительной ладотональностью, результатом.

В связанном целом сопоставление занимает его первую половину, а вторую половину занимает результат.

Сопоставленные ладотональности могут быть изложены в любых соотношениях как в смысле ладовых соотношений, так и в смысле метро-ритмического построения.

Результат совершенно лишен произвольности в построении, так как находится в зависимости от всех элементов сопоставления. Так, например, метр (продолжительность во времени) ладотональности результата равен метру всех сопоставленных ладотональностей, ритм ладотональности результата определяется ритмом (т. е. соотношением метров) сопоставленных ладотональностей.

В построении-результате могут появиться относительно небольшие построения в чуждой (неродственной) ладотональности. Для того чтобы восстановить равновесие, в дальнейшем изложении появляются устойчивые построения равной длительности.

«Сопоставление двух родственных ладотональностей, изложенных в равном метре, называется одночастным сопоставлением». Вторая из сопоставленных ладотональностей является ладом-результатом, так как тоника первой ладотональности становится неустойчивым созвучием во второй ладотональности и разрешается в тонику этой последней. Как замечает Яворский, при сопоставлении родственных ладотональностей одна из ладотональностей может получить преобладание и стать ладом-тоникой для остальных из-за особенностей формы (например, по преобладанию метра).

10. Из наблюдений теории ладового ритма над ладовыми взаимоотношениями частей музыкальной формы большое прак-

тическое значение получило так называемое «отклонение в третьей четверти формы».

Первая половина формы представляет собой изложение основной ладотональности.

Вторая половина формы начинается изложением другой ладотональности и завершается возвращением в основную ладотональность. Отклонение от основного лада (появление новой ладотональности) приходится на третью четверть формы.

Основное значение исходной и завершающей ладотональности определяется тем, что она преобладает, доминирует в данной форме. В тех случаях, когда третья четверть формы строится из более дробных (меньших по метру) построений, чем первая, вторая и четвертая части формы, вводится другое название: дробление в третьей четверти формы¹, например, 2 такт, 2 такт, 1 такт, 1 такт, 2 такт.

11. Когда появляется в тех случаях, когда ладовые, метро-ритмические, тематические и тому подобные сопоставления не получили полного результата в пределах произведения — до коды. Ладовое, метрическое, тематическое и тому подобное изложение коды дает полный результат предшествующим сопоставлениям. Кода не только восполняет недостающий результат, но может быть также расширена введением новых сопоставлений, которые в свою очередь должны получить свой результат. Чаще всего начало коды накладывается на конец предыдущего построения.

Поясним, что понимается под наложением начала коды на конец предыдущего построения.

12. Наложение — слитное соединение смежных построений², при котором предъикт последующего построения начинается еще до завершения икта предшествующего построения. Итак, наложение сходно с вторгающейся каденцией (каденции типа В и С, по Катуару). И наложение (теория ладового ритма) и вторгающаяся каденция (функциональная теория) характеризуют некоторые случаи той более общей закономерности музыкальной формы, которую автор данного очерка называет двойственностью или переменностью граней (двойное или переменное значение граней и построений как завершающих, так и одновременно начинающих)³.

¹ В. Цуккерманом введен термин «изменение в третьей четверти формы», позволяющий охватить все возможные наложения как ладовые, метро-ритмические, так и мелодические фактурные и т. п., возможные в третьей четверти.

² Это относится Б. Яворским только к тонально-устойчивым построениям.

³ Укажу на следующие случаи двойственности или переменности граней:

- 1) вторгающаяся каденция;
- 2) функциональное изменение завершения одной части, превращающее

Каким образом, однако, теория ладового ритма устанавливает границы частей музыкального произведения?

В предшествующей главе мы уже указывали на биологические и психологические признаки, которые по существу делали расчленение результатом субъективных особенностей восприятия. В «Э. С. М. Р.» даются новые указания, относящиеся к расчленению народной песни, но имеющие, несомненно, и более широкое значение;

13. Построение — часть народной песни, ограниченная разделительными цезурами.

Расчленение песни на построения происходит на основе: а) интонационного строения, б) ясного логического расчленения словесного текста, в) повторяемости отдельных построений.

Два последних признака характеризуются, однако, как «внешние». Их значение данной теорией явно недоучитывается, особенно значение последнего.

В самом деле, повторение какой-либо части (мотива, построения) указывает на известную законченность этой части, делающую возможным это повторение (аналогично повторению какой-нибудь части в архитектурной композиции, последовательности сходных мыслей и образов в литературе). Повторность частей указывает на расчленяющие грани не только при наличии ритмической остановки, но и при непрерывном движении, способствующем объединению неповторных отрезков в относительно законченную часть (например в мотив).

Даже в смежных несходных частях (мотивах) анализ почти всегда устанавливает сходность каких-либо ингредиентов музыкальной речи (метро-ритмической фигуры, гармонических соотношений и т. п.), способствующих (наряду с более выявленной контрастностью) расчленению частей (мотивов) друг от друга и объединению их друг с другом в большую часть (период).

Структурная законченность повторяющихся частей указывает на их известную смысловую законченность: вот почему «повторяемость отдельных построений» является не только «внешним», но и внутренним, существенным признаком расчленения.

это завершение в начало следующей части (например аккордовый звук становится задержанным);

3) несопадение цезур и граней в различных голосах (обстоятельство, недостаточно учитываемое в анализах гомофонно-гармонического письма);

4) разноплановость ритма различных ингредиентов музыкальной формы (метро-ритмической фигур, мелодии, гармонии, фактуры и т. д.), часто подкрепленная инерцией ранее установившегося структурного ритма, т. е. отношения частей.

«Повторяемость отдельных построений» представляется теорией ладового ритма внешним признаком не только потому, что она стремится подчеркнуть основное значение субъективно-психологических факторов восприятия для расчленения музыкального произведения¹, но и потому, что мелодическую линию она считает средством внешнего оформления, но не таким же основным средством формообразования, как, например, лад². Основными закономерностями музыкальной формы для теории ладового ритма являются ладовые закономерности. А так как основными закономерностями ладового порядка являются соотношения неустойчивости и устойчивости, то, естественно, что музыкальная форма сводится к соотношению их метров. Логическим результатом этой установки является учение о шести типах конструкции, перед изложением которого необходимо привести определения конструкции и конструктивного задания искусства, данные в «Конструкции мелодического процесса». Конструктивным заданием всякого искусства является:

1) овладение силой тяготения³, поскольку оно выражено в элементах данного искусства;

2) построение из этих элементов схемы, аналогичной схеме общественного процесса, современного автору⁴.

14. Конструкция — основной принцип творчества, который заключается в овладении силой тяготения для осуществления творческого задания.

15. Шесть принципов конструкции.

I. Устойчивость конструкции — как в целом, так и во всех частях.

¹ Формулируя свою точку зрения не только по поводу музыкальной речи, но и относительно основной формы бытия — времени, теория ладового ритма утверждает, что «время как таковое не расчленяется. Можно расчленить наше восприятие времени при помощи воздействия на органы восприятия (слух, зрение, осязание)».

Типичная идеалистическая формулировка.

² При расчленении мелодико-ритмические отношения играют в общем не меньшую роль, чем ладо-ритмические отношения, что не требует как будто особых доказательств.

³ «Звуковое мышление подчинено закону тяготения». «Способы овладения тяготением и осознание его очень различны у разных народов, общественных групп, индивидуальностей...»

В языке космическая сила тяготения выражается — по теории ладового ритма — в тяготении неустойчивого шестиполутонового отношения, «являющегося основным, в зависимости от которого находятся все остальные отношения».

Как знает читатель первого выпуска «Очерков по истории теоретического музыкознания», этот взгляд не нов (в теории музыки — Бюссе, позже Ледэн, в социологии — Фурье и Конт) и антинаучен — после создания диалектико-материалистического метода обращаться к законам механики для объяснения явлений искусства это значит воскрешать «старую алхимию и открывать «философский камень» (см. «Очерки по истории теоретического музыкознания», стр. 112).

⁴ О «социализме» теории ладового ритма см. заключение.

II. Устойчивость преобладает над неустойчивостью.

III. Равенство неустойчивости и устойчивости¹.

IV. Неустойчивость преобладает над устойчивостью.

V. «Конструкция, основанная на соотношении одних только неустойчивых сил».

VI. «Конструкция, основанная на соотношении движения неустойчивых явлений».

Переход от второго принципа конструкции к третьему происходит в течение XVII, XVIII и начала XIX вв.

Наивысшим выражением II принципа явилось достижение соотношения золотого сечения между метром устойчивости (большая часть) и метром неустойчивости (меньшая часть).

Достигнув этого соотношения, конструктивное мышление композиторов устремилось к следующему, III принципу.

Аналогично, наивысшим выражением IV принципа явилось достижение соотношения золотого сечения между метром неустойчивости (большая часть) и метром устойчивости (меньшая часть), после чего конструктивное мышление композиторов XIX—XX вв. эволюционно развивалось к возможному осуществлению V принципа.

На III принципе конструкции, характерном для «классической» эпохи, основано однообразие форм данной эпохи (равенство метров устойчивых построений метру неустойчивых построений), как, например:

а) в песенных формах рондо:

$T - \text{не } T - T - \text{не } T - T$ и т. д.
 $T + T + \dots + T = \text{не } T + \text{не } T + \dots + \text{не } T$

б) в сонатной форме:

T (вступление главная партия)	D (побочная за- ключительная, разработка)	D (предъикт перед ре- призой)	T (реприза и кода)
-------------------------------------	---	-------------------------------------	-----------------------

неустойчивый предкаданс T/D равен по метру устойчивому кадансу D/T .

Иногда равенство устойчивости и неустойчивости основывается не на равновесии предкаданса и каданса, а на другом соотношении. Так, например, первая часть мэнюэта из сонаты фа-минор ор. 2 № 1 Бетховена написана, по Б. Яворскому, в сонатной форме: такты 0—4 — главная партия (12 метрических долей; м. д. = четверти) — изложены устойчиво.

¹ Еще в «С.М.Р.» Б. Яворский указывал, что условием устойчивости формы является равенство метра устойчивости метру неустойчивости (на основании законов равновесия).

Такты 4—10 — неустойчивая побочная партия (1—18 м. д. в As-dur), такты 10—14 — неустойчивая заключительная партия (—12 м. д. As-dur), такты 14—24 — неустойчивая разработка (—30 м. д. — As-dur и b-moll), такты 24—28 — устойчивый предъикт перед репризой (+12 м. д. — завершается звуком с, т. е. квинтовым тоном тоники f-moll), такты 28—39 — устойчивая реприза (+36 м. д.). Сумма метров устойчивых главной партии, предъикта перед репризой и репризы (+60 м. д.) равна сумме метров неустойчивых побочной партии, заключительной партии, разработки (—60 м. д.).

Яворский не указывает, когда для музыки был характерен I принцип конструкции и в чем заключается разница между V и VI принципами конструкции¹.

Формулировка шести принципов конструкции при внешней ясности и четкости допускает все же возможности различных толкований.

По какому принципу конструкции построена, например, следующая фраза:

$T_2/D_4 \quad D_4/T_2$

Эта фраза может рассматриваться относительно большего построения как устойчивая часть (+12 м. д.).

Однако эта устойчивая фраза не может рассматриваться как пример I принципа конструкции, так как в этом случае конструкция должна быть устойчива «как в целом, так и во всех частях».

Сравнение неустойчивого предкаданса (—6 м. д.) и устойчивого каданса (+6 м. д.) дает возможность установить III принцип конструкции. Но сравнение устойчивых: предъикта предкаданса и икта каданса (+2 и +2 = +4 м. д.) с неустойчивыми: иктом предкаданса и предъиктом каданса (—4 и —4 = —8 м. д.) дает возможность установить IV принцип конструкции (преобладание неустойчивости над устойчивостью). Таким образом, шесть принципов конструкции, как будто дающие возможность объективного подхода к произведению (хотя бы к соотношению устойчивых и неустойчивых моментов), в действительности открывают возможность для произвольно субъективного истолкования структуры.

Замечания Б. Яворского о переходе от II к III и IV принципам конструкции на протяжении XVII—XVIII—XIX вв. основаны на переходе от простейших форм мажора и минора, подчеркивающих устойчивый, тонический момент, к хроматизированному мажоро-минорному строю и к возникновению новых ладовых образований, подчеркивающих неустойчивые, нетонические моменты (Люлли — Рамо — Глюк — венские классики —

¹ V принцип конструкции характеризуется непрерывностью титотония, необходимостью постоянного перемещения временной кажущейся опоры.

50

Видь-да, видь-да И вань-ку за-спл.
 вай нам во снах-ку Э.мо.ва-ли до спл.
 ва-ли до спл.

Символ восхищения, вызванный радостью
 Символ пространства

У романтиков «колыхающееся изложение нижнего голоса на чистой квинте или октаве передает тот же символ», указывает дальше С. Протопопов.

Составная интонация, образующаяся на межсистемной интонации $T_v|S_{vv}$ (на сексту вверх) и сопряженной $T_v|S_{vv} \rightarrow T_v|S_{vv}$ (на секунду вверх), является символом выкликания, вызывания, ожидания, радости (ми — си — до в примере № 50). Эту составную интонацию-символ С. Протопопов находит не только в народной песне, но и у И. С. Баха.

В «К. М. П.» Б. Яворский говорит об элементе вращения и его символах. Ссылаясь на высказывания учеников Б. Яворского, укажу еще на символ томления (полутоновое сопряжение).

«Интонации, которые вырабатываются определенным народом, его классом и приобретают значение условного всем понятия обозначения процесса, условно называются «символами»¹.

Но почему та же интонация-символ обозначает тот же «процесс» (и понятно «для всех» при этом) — как в народной песне, так и в полифонном письме И. С. Баха, так и у «индивидуалистов-романтиков»?

Нужно еще раз подчеркнуть, что для данной теории интонация рассматривается не как характерное мелодическое, но как характерное ладовое последование, а всевозможные композиционные решения и звуковые оформления какого-либо ладового последования (ладо-ритмической схемы), например симметрии T/D D/T , не лишают это ладовое последование присущего ему основного психологического значения.

¹ «С.М.Р.», ч. I, стр. 118. В этой работе часто подчеркивается условность терминологии, например «вторую часть слова «условный» называют интом, первую — предынтом».

Отсюда должно быть ясным (если рассматривать вопрос с позиции данной теории), что различные «звуковые оформления» символа пространства и символа выкликания в народной песне, в творчестве И. С. Баха и в творчестве романтиков не могут лишить интонаций-символов того «основного психологического значения», которое определяет ее именно как данный символ. Для оценки теории символов необходимо иметь в виду тезис Б. Яворского, начинающий изложение его первой печатной работы («С. М. Р.»):

«Всякое проявление жизни может служить содержанием человеческой речи, которая имеет два вида — звуковой и пластический»¹. Это установочное положение направлено против формалистического понимания музыки как чистого «формотворчества».

Читатель первого выпуска «Очерков по истории теоретического музыкознания» вспомнит, вероятно, что аналогичную позицию занимал представитель прогрессивного крыла немецкой традиционной школы А. Б. Маркс. Желая определить содержание музыкального произведения и представляя целое как сумму частей, он пытается характеризовать содержание таких наименьших частей как интервалы и приходит к символике интервалов².

Подобно А. Б. Марксу, Б. Яворский исходил, повидимому, из того же логического построения, при этом он, так же как и А. Б. Маркс, придает всеобщее и общеобязательное значение тому выразительному значению интонаций-интервалов, которое оказывается свойственным им в определенных частных случаях (можно говорить как об интонации жалобы о полутоновой интонации в «Борисе Годунове» Мусоргского — партия юродивого, в 6-й симфонии Мясковского, о нисходящей хорейческой секунде в «Аиде» Верди — партия Амнерис в последнем акте и т. д., но нельзя говорить вообще о секундовой интонации как об интонации жалобы). В своей теории символов Б. Яворский опирался не только на отдельные частные случаи выразительного значения интонаций, но и на развитие тем-символов в музыкальной практике XIX—XX вв. (темы-символы Вагнера, Скрябина)³.

Объединение народного творчества, творчества И. С. Баха и романтиков отражало определенную установку данной теории на историю музыки, или точнее — на историю музыкальных форм.

Сравнивая технику народного музыкального творчества и

¹ Музыкальная речь является частью звуковой речи.

² Напомним одно из определений А. Б. Маркса: «Квинта является интервалом, стремящимся в неопределенную даль».

³ См. о темах-символах статьи автора этого очерка в журнале «Советская музыка»; «Творческий путь М. Гнесина», 1933 г., № 6, и «Задачи советского симфонизма», 1935 г., № 6.

технику композиторского письма, Б. Яворский видит характерные особенности последней в том, что сначала намечается общий композиционный план, общие ладовые соотношения, а затем уже переходят к заполнению намеченной ладовой формы изложением интонаций (оборотов).

В народном творчестве произведение создается неразрывно, правильным изложением лада.

Но и в композиторском письме этот принцип нашел свое развитие, именно у композиторов XIX в. (романтиков), воспитанных на народном творчестве. Начало этому новому периоду было положено Шопеном и Листом; влияние народного творчества можно наблюдать и раньше в творчестве И. С. Баха (его работа над хоралами), «непосредственным преемником которого явился Шопен». Противопоставление романтизма (Шопен, Лист) как более положительного явления предшествующим стилям (особенно классицизму) обычно для теории ладового ритма. Создание музыкального произведения правильным изложением лада («неразрывно») соответствует органическому, интонационно выразительно впечатляющему принципу оформления. Этому принципу в истории музыки противопоставляется другой, основанный не на сопряжении звуков, а на их последовании: принцип неорганического, орнаментально-геометрического оформления (имеется в виду классический стиль). Смены этих принципов представляли собой не что иное, как смену волевого и эмоционального начала на моторное начало — и обратно.

Рассмотрим теперь, как анализирует данная теория народную песню, форма которой построена «правильным изложением лада». Песня «Уродилась коледа»:



Выписываем звуки этой песни в порядке высоты; образует звукоряд из шести звуков. (См. прим. 51a)¹.

После образования звукоряда в нем отыскиваются шестиполутоновые соотношения, образующие D или часть S. Если в песне отсутствуют шестиполутоновые отношения (как в данном случае), то следует обратить внимание на звуковые горизонты песни. Верхний звуковой горизонт определяется в этой песне звуком d², а нижний — звуком e¹. Около звука d² нет сопряженного с ним звука, находящегося на расстоянии полутона или тона. Это дает основание предполагать, что

¹ Если звуки песни образуют диапазон больший, чем октава, то сводить их в одну октаву при образовании звукоряда нельзя, так как такое расположение звуков по высоте может затемнить их ладовые соотношения.

звук d² устойчив, так как в качестве неустойчивого звука он должен был бы на протяжении песни проявить свое тяготение и разрешиться в устойчивый звук. Перейдем теперь к определению ладовой природы звукоряда. Он может быть либо в G-dur, либо в e-moll, либо в переменном миноромажорном ладе e-G (в натуральном виде этих ладов). В e-moll он не может быть, так как звук d² мы уже определили, как устойчивый.

В G-dur он также не может быть, так как в этой ладо-тональности звук e¹ должен был бы как неустойчивый разрешиться вниз и тем самым не определять нижний звуковой горизонт. Мы приходим как к наиболее вероятному варианту к переменному миноромажорному ладу e-G. В этом ладу определяются как сопряженные звуки fis-g, a-g, a-h. В звукоряде песни отсутствуют звуки d¹ и e² (вводные тоны) нижней и верхней субдоминант. (См. прим. 51б).

По логической расчлененности текста и по равномерности в песне определяются два построения: «уродилась» (12 восьмых) и «коледа» (12 восьмых).

Мелодическая схема песни определяется формулой a + б, указывающей на соотношение двух построений.

Интонационный анализ, устанавливающий схему ладового ритма этой песни, показан в примере 51в.

51в



Устойчивость звука e¹ (последнего звука первого построения) окончательно устанавливается, поскольку в него разрешается звук a¹ (несопряженная интонация). Звук fis¹, однако, не получает разрешения, так как звук e¹ расположен в направлении; противоположном направлению тяготения звука fis¹; fis¹ и a¹ разрешаются посредством соединительной интонации в звук g¹, начинающий второе построение¹.

Разрешение a¹ в e¹ образует плагальную интонацию S₂/T₂ (хотя a¹ реально длится только одну восьмую, однако, общая длительность неустойчивости, после которой наступает разрешение a¹ в e¹, равна двум метрическим долям). Соединительная интонация a¹ fis¹/g¹ образует интонацию (SD)/T, икт которой длится одну метрическую долю, а предъикт имеет только ладовое значение, но не имеет метрической стоймости (как предъикт соединительной интонации). Следующий после g¹

¹ Разрешение a¹ в e¹ было неполным, так как a¹ и e¹ — несопряженные звуки. Интонация a¹/e¹ ладово устойчива, но ладово не завершена. Особо подчеркнем, что на оси симметрии (разделительной цезуре) возникают именно соединительные интонации (см. «Э.С.М.Р.» ч. II, стр. 5).

неустойчивый звук a^1 разрешается в устойчивый звук h^1 , за которым следуют устойчивые звуки d^2 и h^1 , совместно образующие устойчивый икт интонации S_1/T_{10} .

В начале первого построения мы видим две интонации:

$$T_4/S_1 \quad S_1/T_2.$$

Один и тот же звук a^1 , делящийся в песне одну четверть, искусственно раздроблен на две восьмых, являющихся — одна иктом первой интонации и вторая — предъиктом второй интонации. Как объясняется с точки зрения теории ладового ритма образование этих двух интонаций и сопутствующее им раздробление звука a^1 ?

Звук a^1 , сопряженный со звуком h^1 , разрешается в звук h^1 , следующий за ним — как устойчивый после неустойчивого. Образуется (предположительно) интонация S_2/T_2 . Первый звук h^1 отделяется при этом как одночастная интонация T_4 . Однако в построении песни нет особых оснований для того, чтобы отделять этот первый звук от последующего за ним сопряженного неустойчивого звука a^1 и отклоняться от основной формы интонаций — двухчастной, и от принципа «неразрывного» изложения лада (интонационно-выразительно впечатляющий принцип оформления — сопряженность, двухчастность).

Следовательно, устанавливается интонация h^1/a^1 , но так как интонация a^1/h^1 уже установлена, звук a^1 приходится раздроблять — рассматривать его как слитно исполняемые, но структурно разделенные два момента: икт и предъикт. Так образуются две интонации:

$$T_4/S_1 \quad S_1/T_2.$$

Прием дробления широко используется Б. Яворским в анализах. Основываясь на этом же приеме, можно было бы, однако, предложить другой вариант (принимая за метрическую долю не восьмую, а шестнадцатую):

$$h^1 \quad a^1 \quad h^1 \quad a^1 \quad fis^1 \quad e^1 \\ T_4/S_4 \quad T_4/S_1S_3/T_4$$

Дробление второго a^1 (слог «ла») на две шестнадцатых (первая шестнадцатая — икт, вторая — предъикт) — вариант, столь же правомерный и столь же мало естественный.

Дальше устанавливаются цикл, род и характер песни. В циклах (см. «Э. С. М. Р.», ч. I) могут соединяться песни различного рода и характера, например, цикл личной жизни, цикл песен, связанных с трудовыми процессами, находящимися

¹ Ср. анализ «Свадебной» из сборника Рубца («К.М.П.», стр. 25), в которой два последних устойчивых звука как по положению в форме, так и по тексту (восклицания «Их! Вох!»), скорее могли бы рассматриваться как образующие одночастную интонацию, все же оказываются иктом составной интонации.

в зависимости от состояния природы. Данная песня относится к «солнечному циклу природы».

По роду песни делятся на моторные (рабочие, игровые, танцевальные), оказительные, былинные, духовные стихи, волевые (выкликания, заклипания, знахарство, колдовство, магия — воздействие через звуковую ритм).

По роду эта песня представляет собой «волевое воздействие через звуковую ритм».

По характеру песни делятся на эпические, величавые, протяжные, лирические, шуточные, волевые.

По характеру эта песня «волевая».

В какой степени верны вышеизложенные выводы?

Переменный миноро-мажорный лад представляет собой только одну из потенциальных ладовых возможностей этой песни (наряду с минорным гексахордом); указание только на переменный лад является несколько односторонним.

Основным недочетом этого определения является то, что ладовые закономерности рассматриваются как основные, самодеятельные, в то время как дифференциация ладовых закономерностей от мелодических представляла собой чрезвычайно длительный процесс, а в старинной народной песне эти закономерности даны еще в слитном, синкретическом виде. Иначе говоря, ладовая форма принимается за установившуюся форму музыкального мышления, тогда как эта форма только намечалась, только устанавливалась. Вот почему — применительно к данной песне — следует говорить о ладовых закономерностях скорее как о потенциальных, нежели о реально выявленных и полноправных: ладовые закономерности выступают здесь слитно с закономерностями ритмо-мелодическими¹, но не самостоятельно. При этом определение лада проводится, как это ни странно, не на основе интонационного анализа², а на основе анализа звукоряда. Между тем определение лада, механически основывающееся только на данных звукоряда, может привести к ошибочным выводам, примером которых является определение первых восьми тактов «Мазурки» ор. 67 № 64 ля-минор Шопена, как изложенных в до-мажоре (см. «Э. С. М. Р.», ч. II).

Определение ладовой структуры, потенциально заключающейся в старинных народных песнях, тем более не может быть сделано только по данным звукоряда, что (условно пользуясь терминологией Б. Яворского) «устойчивость» и

¹ Мелодия рассматривается здесь не в узком смысле слова (мелодическая линия), но в широком — как одnogлосно изложенный музыкальный образ, конструктивными средствами которого являются:

1) Последование звуков одинаковой или различной высоты (мелодическая линия) и

2) соотношение длительностей (ритм), слабых и сильных долей (размерность) (см. гл. III, стр. 19).

² Этот анализ проводится на основе уже определенного лада.

«неустойчивость» звуковых отношений этих песен не являются специфически ладовыми формами устойчивости и неустойчивости. Поэтому вместо этой терминологии, имеющей специфику ладовое значение, более предпочтительно пользоваться другой¹, комплексно охватывающей те (реальные) закономерности метро-ритмических отношений и мелодической линии, которые совместно образуют потенциальные ладовые закономерности.

Очевидно, что анализ метро-ритмических отношений и мелодической линии должен предшествовать ладовому анализу.

Определение «мелодической схемы» напева формулой $a+b$ верно в том отношении, что эта формула указывает тематическое соотношение двух построений (мотивов по нашей терминологии), но неверно в том отношении, что определяет форму как двухчастную в то время как она двух-четырёхчастная².

«Мелодическую схему» всего напева, определяемую в «Э. С. М. Р.» как $a+b$, следует определить как $a+b+a+b$, т. е. как двойное проведение напева.

Прежде всего это определяется строфическим строением текста, хотя и не только им.

Народной песне свойственно многократное повторение того же музыкального построения, соответствующее числу стихов текста. Однако, было бы излишним представлять структуру песни посредством многократного повторения структурной формулы, соответствующего числа стихов.

Почему же в данном случае следует признать двухкратное повторение структурной формулы более определяющей музыкальную форму, чем однократная ее запись? Для выяснения этого вопроса напомним одно из правил школьного анализа: «Нужно принять за правило, что простое, непосредственное повторение мотива, фразы, предложения, периода и встретившихся далее (т. е. в изложении — И. Р.) форм, никогда новой формы не образует, а представляет собою лишь повторенный мотив, фразу, предложение и т. д.»³

Это положение традиционной школы, верное для многих случаев, ко всем случаям, однако, не применимо.

«Простое, непосредственное повторение» имеет, например, первостепенное значение для двухчастной формы, вернее для формы двухчастной периодичности.

Двухчастная форма АВ (при ярком контрастировании части В к А) в чистом виде встречается относительно редко. Чаще

¹ Например, можно воспользоваться терминами «опорные» и «неопорные» звуки, учитывая различные степени «опорного» и «неопорного» значения.

² Под двухчастностью и четырехчастностью здесь имеется в виду не соотношение двух или четырех периодов, но соотношение частей внутри одного периода как формы этой песни.

³ В. Беляев, Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах, стр. 35.

всего такая двухчастная форма встречается как основа периодического повторения АВ АВ (четная периодичность, образующая четырехчастность). Часто встречающаяся двухчастная форма песни (запев-припев) переходит в четную периодичность, благодаря последованию ряда строф текста, вызывающих многократное повторение запева-припева. Также и двухчастно построенные танцы чаще всего образуют четную периодическую многочастность (например «Крестянский танец» а-поил Грига). Чем вызывается повторение двухчастности? В песне и танце (старинное хороводное рондо с его схемой $AA^1 BA^1 CA^1$ и т. д. сочетает в себе оба эти начала — песенное и танцевальное) необходимость многократного повторения музыкального материала вызвана повторностью строф текста и повторностью танцевальных фигур. Но существует не только эта «прикладная» причина. Дело в том, что двухчастная форма АВ отлична, например, от трехчастной формы АВА тем, что трехчастная форма основана как на контрасте (между второй частью и первой и третьей частями), так и на повторности (между первой и третьей частями). Таким образом, в трехчастной форме налицо оба условия, имеющие наиболее общее значение для объединения частей в единое целое и для расчленения целого на части — как различие (контраст), так и повторяемость. В двухчастной форме АВ — только одно из этих условий — различие (контраст)¹.

Таким образом условия объединения и расчленения в двухчастной схеме представлены неполно.

Повторение двухчастной схемы, создающее четную периодичность (А В А В), вводит, наряду с контрастом, также и повторность (повторность первой и третьей частей, второй и четвертой частей, двухчастная повторность третьей и четвертой относительно первой и второй).

В основе повторяемости экспозиций классических сонат лежит, как нам представляется, этот же принцип двухчастной периодичности.

Повторение двухчастной формы (четырёхчастная форма) образует новую структурную закономерность, но шестичастная, восьмичастная и т. д. схема (А В А В А В, А В А В А В А В) уже не вносят ничего качественно нового сравнительно с четырехчастной (А В А В) и представляют собой чисто количественное увеличение числа частей на основе композиционного принципа, установленного еще в четырехчастной схеме.

¹ Введение повторности в двухчастно построенную «Смерть Азы» Грига достигается периодическим повторением того же четырехтактного метро-ритмического рисунка своеобразной метро-ритмической «остинатной» основы всего произведения. Органическому объединению всего произведения служит также единая мелодическая фаза, охватывающая произведение с начала до конца (исходный звук — *fis*, кульминационный — *h*², конечный *h*).

В то же время, как это было показано, переход от двухчастной схемы к четырехчастной создает новую структурную закономерность, новый структурный принцип.

Обобщая вышесказанное, мы предлагаем следующую формулировку композиционного значения точной повторности частей: «точное повторение части музыкального произведения (мотива, построения, периода, многочастной схемы) образует большую часть целого или новую форму целого в том случае, если благодаря этому повторению создается новый композиционный принцип, новая структурная закономерность. Если точное повторение не приводит к выявлению нового композиционного принципа, новой структурной закономерности, это повторение не создает большей части целого или новой формы целого, но образует только сумму повторенных частей».

Исходя из этой формулировки, мы и устанавливаем при анализе песни «Уродилася коледа» не двухмотивный, но четырехмотивный период, теоретические отношения которого основаны на четной периодичности:

$$a + b + a + b.$$

Дальнейший анализ покажет, насколько полнее охватывает закономерности этого напева предложенная нами схема, сравнительно со схемой, данной в «Э. С. М. Р.».

Произвольность приема дробления одного звука связана с произвольностью определения граней. Исключительно ладовое понимание «основной и наименьшей формы» — «интонации» приводит к тому «микроанализу», который полезен как вспомогательное средство и опасен как основной прием или даже как самоцель. Опасность такого «микроанализа» как основного средства заключается в том, что он переступает границы наименьшего музыкально-смыслового деления (такими «наименьшими неделимыми» в этой песне являются два «построения» — мотива по используемой нами терминологии) и устанавливает формальные закономерности, теряющие связь с подлинно смысловыми (структурными и тематическими) закономерностями произведения. Формальные закономерности «микроанализа» становятся тогда основой для выводов «научнообразных» по форме и произвольных по существу.

Какие структурные закономерности этой песни не рассмотрены в «Э. С. М. Р.»?

а) Размерность, так как расстановка тактовых черт, данная в «Э. С. М. Р.», целиком основана на предпосылках ладового порядка. Понимание такта, как основной единицы моторной размерности, данное в той же работе («Э. С. М. Р.»), не нашло своего применения в данном анализе.

Метро-ритмический анализ мелодии, неразрывно связанный с анализом метрического строения текста, учитывающий как ударность, поллударность, неударность слогов текста, так и

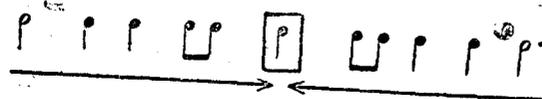
долготу и краткость распева отдельных звуков и групп звуков, определяет трехдольную и, частично, шестидольную основу размерности.



Трехдольность размера особенно наглядна при втором проведении напева — чередование сильных долей: десятинадцатой (т. е. последнего звука первого проведения напева), тринадцатой (т. е. первого звука второго проведения напева) и шестнадцатой, как раз образует трехдольный размер. Обращает на себя внимание симметрия размерности внутри напева:

$$3|3 : 3|3$$

и симметрия ритмического рисунка, несколько нарушаемая неравной длительностью первого (h^1) и последнего (h^2) звуков:



б) Переход многозначного трохее-амфибрахического типа первого мотива в однозначный ямбический тип второго мотива.

В первом мотиве первый и третий звуки равноправны, как приходящиеся на сильную долю. Если первый звук длится больше, чем третий, то третий звук приходится на абсолютно ударные слоги текста (уро-д и-ла-ся, нака-н у-не, что взаимно уравновешивает друг друга.

Во втором мотиве уменьшение метрически-опорного значения первой доли и усиление метрически-опорного значения четвертой доли устраняет метрическую равнозначительность двух долей — остается одна сильная доля (четвертая). Потенциальный амфибрахий первого мотива как будто должен перейти в реальный амфибрахий второго мотива. Но во втором мотиве устраняется слабое окончание, идущее после четвертой доли в первом мотиве — последний, метрически-опорный звук длится все три доли. Так потенциальный амфибрахий реализуется в ямб¹.

¹ Следует заметить, что каждый ямб потенциально включает в себе амфибрахические элементы, так как последняя сильная доля может быть представлена как слитное звучание двух моментов: сильного, акцентирующего и слабого, затухающего. О последнем звуке второго мотива также можно сказать, что потенциально он включает в себе амфибрахические элементы (ослабление на второй и третьей долях). Очевидно, однако, что признание потенциальной амфибрахичности, имеющейся в ямбе, за реальную амфибрахичность должно привести к полному отрицанию ямба.

Попутно объясню значение встречавшихся здесь терминов: ямб, хорей,

В этом двухкратном периодическом проведении двух метроритмических типов второй представляет собой развитие первого. Одним из результатов этого развития (переход хорее-амфибрахического типа в ямбический тип) является метрическая равнозначительность первого и последнего звуков напева. Налицо единство и замкнутость метроритмических отношений двухмотивного построения.

в) Мелодическая линия мотивов, построенный и периода. Мелодическая линия первого мотива состоит из обращенной фазы ($h^1 - a^1 - h^1$) и нисходящей прямой ($h^1 - a^1 - fis^1 - e^1$). Мелодическая линия второго мотива состоит из фазы ($g^1 - a^1 - h^1 - d^2 - h^1$), которая может быть представлена так же, как восходящая прямая ($g^1 - a^1 - h^1$) и замкнутая фаза ($h^1 - d^2 - h^1$). Нисходящему движению первого мотива отвечает восходящее движение второго, типы мелодического движения расположены симметрично:

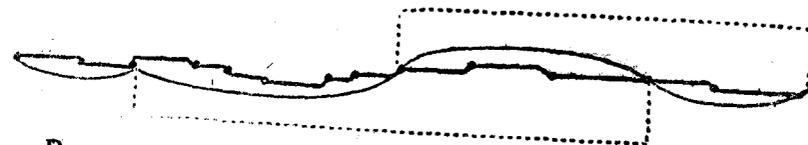
обращенная фаза — прямая — прямая — фаза

Мелодическая линия построения состоит из двух обращенных фаз ($h - a - h$), ($h - a - fis - e - g - a - h$) и фазы ($h - d - h$).

Замкнутый волнообразный тип (тип фазы) мелодического движения уже дан в первой интонации $h - a - h$. Вторая фаза мелодического движения придает этому движению больший временной и звуковысотный размах (вместо четырех четвертей — пять, вместо секундого диапазона — квинтовый, вместо двух звуков — пять). Начинаясь до цезуры, разделяющей первый и второй мотивы, и завершаясь после нее, эта обращенная фаза скрепляет первый и второй мотивы, способствует их большей объединенности. Вторая обращенная фаза вместе

амфибрахий, метрическая многозначность, метрическая однозначность. В мотиве (построении) сильная доля может приходиться на первый звук, на один из средних звуков, на последний звук. В зависимости от этого определяется метрический тип: в первом случае будет трохей, во втором — амфибрахий, в третьем — ямба. В зависимости от соотношения сильных и слабых долей по их длительности образуются различные виды этих трех основных метрических типов. Например сильная и слабая доли хорее равны одной метрической доле, тогда определится следующий вид трохей: Тр $+$, слабая доля амфибрахия равна трем метрическим долям, сильная — двум, слабая — одной: А $3 + 2 + 1$, слабая доля ямба равна трем метрическим долям, сильная — одной Я $3 + 1$. Ямба второго мотива должен быть представлен формулой Я $3 + 3$. Иногда мотив (построение) имеет не одну, а две равнозначительных сильных доли — в ней, в равной степени, заключены два метрических типа. Такой мотив является метрически многозначным. Примером такого метрически многозначного мотива является первый мотив разбираемой песни. Многозначность метрических типов имеет очень большое значение. Исполнители, дающие различные истолкования одному и тому же произведению, широко пользуются возможностями различного исполнения многозначных метрических типов — одни больше подчеркивают один тип, другие — другой, третьи сохраняют их примерную равнозначительность.

с третьей фазой образуют замкнутую обращенную волну. В мелодической линии периода появление третьего мотива связывает третью фазу ($h - d - h$) с первой ($h - a - h$) и образует замкнутую волну. Эта замкнутая волна связывает второй и третий мотивы, способствует их объединению в одно целое (период).



Развитие мелодической линии от первоначально данного вида ($h^1 - a^1 - h^1$), через его количественное увеличение («раскачка» перед повышением верхнего звукового горизонта от трижды взятого h^1 к d^2), способствует объединению мотивов в построение, объединению построений в период и одновременно известной их замкнутости.

Характеристику мелодического движения дополним еще указанием на интервальные соотношения напева.

Как первый, так и второй мотивы ограничены квинтовым диапазоном ($h^1 - e^1, g^1 - d^2$). Сопоставление звукорядов $h^1 - a^1 - fis^1 - e^1$ и $g^1 - a^1 - h^1 - d^2$, скрепленные общими звуками $a^1 - h^1$, образующими важнейшую интонацию напева, дают суммарный диапазон малой септимы ($e^1 - d^2$). Кроме больших секунд и малых терций, в мелодической линии нет других интервалов, что указывает на плавность мелодического движения и на вероятную архаичность напева¹.

Выяснив метроритмические и мелодические закономерности песни, перейдем к выяснению потенциальных ладовых закономерностей. В интонационном анализе, учитывающем как мелодические, так и метроритмические соотношения, мы еще раз должны будем вновь обратить внимание на особое значение взаимосвязанных звуков h^1 и a^1 . Впервые эти звуки появляются в симметричной интонации $h^1 / a^1 / h^1$. Попутно отметим, что это последование звуков образует одновременно как основную интонационную ячейку, так и основную мелодическую фазу.

¹ «Колядки» принадлежат к числу старинных обрядовых песен, восходящих к языческим временам. Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, разясню термины — волна, обращенная волна и т. д. Волну образующего движение, складывающееся из трех направлений: восходящего (дающего кульминацию), нисходящего и восходящего (не достигающего первоначальной кульминации). Обратную волну образует мелодическое движение обратное движению волны (сначала нисходящее, потом восходящее и вновь нисходящее). Фаза образуется из двух направлений: восходящего и нисходящего. Обращенная фаза образуется из нисходящего и восходящего движений. Замкнутая фаза образуется при тождестве начального и конечного звуков.

В дальнейшем эти звуки появляются как часть интонаций $h-a-fis-e$ и $g-a-h$ (нотн. прим. № 52а, б, в, г). В этих же интонациях мы отмечаем нисходящий ход $a-fis$, устремляющийся к e , и восходящий ход $g-a$, устремляющийся к h . Наконец, мы должны отметить симметричную интонацию $h^1-d^2-h^1$, заканчивающую построение.



После этого предварительного описания перейдем к выяснению «ладовых» отношений, к установлению опорного значения звуков этой песни.

Если наиболее определенное и яркое опорное значение имеет звук h^1 , то наиболее определенное и яркое неопорное значение имеет связанный с ним звук a^1 .¹ Также определено к группе неопорных звуков относится звук fis^1 , уступающий по своей конструктивной значительности звуку a^1 . Примерно равное опорное значение имеют звуки e^1 и g^1-e^1 , как завершающий первый мотив и нисходящее мелодическое движение второй нижней полуволны (опорное значение e^1 подчеркивается также ритмом: четверть после двух восьмых), g^1 как расположенный на относительно сильной доле, акцентировкой которого начинается новый распев в мелодии и новое слово в тексте, что указывает на его значительное структурное значение.

На опорное значение звуков e^1 и g^1 указывает также их центральное положение в метро-ритмической симметрии напева.

Наиболее неопределенное положение занимает звук d^2 . Структурно и метрически он занимает неопорное положение (предпоследний звук второго мотива и третья доля трехдольного размера). Известное основание имеется, однако, чтобы признать его опорным — консонирующие терцовые и квинтовые отношения, которые он образует с опорными звуками g^1 и h^1 того же мотива, и возникающее из сочетания этих звуков консонирующее мажорное трезвучие $g-h-d$ потенциально — тоника мажора.

¹ Стержневое значение звука h^1 бесспорно: он появляется четыре раза (больше, чем какой-либо другой звук), из них три раза на сильной доле и общая длительность его четырех появлений равна семи четвертям (больше, чем какой-либо другой звук). Он тесно связан со звуком a^1 , появляющимся в непосредственной близости с ним три раза и длящийся две четверти (четверть — восьмая — восьмая). По одному разу появляются звуки fis (восьмая), e (четверть), g (восьмая), d^2 (четверть), метро-ритмическое и интонационное значение которых было уже описано. Отметим также, что терцовый скачок $a-fis$ в первом мотиве, пропускающий звук g^1 , подчеркивает значительность его появления в начале второго мотива.

Нотный пример 53 показывает расположение звуков от наиболее яркого неопорного к наиболее яркому опорному в порядке возрастания опорного и уменьшения неопорного значения:



Эта интонационно-ладовая схема показывает, что указание теории ладового ритма на переменный лад (миноро-мажорный) имеет под собой известные основания (объединение опорных звуков $h^1-e^1-g^1$ с опорно неопределенным звуком d^2), но в то же время закономерно указывает на минорный гексакорд $e^1 a^1 fis^1 g^1 a^1 h^1 d^2$ с опорными звуками $h^1-gis^1-e^1$ и неопорными $d^2-a^1-fis^1$. Структура переменного лада сложнее, чем структура мажора или минора, так как переменный лад (по Яворскому) объединяет в себе и мажор и минор.

В действительности же эта «сложность» представляет собой не синтез и даже не простую сумму мажора и минора, но результат их слитности, синкретичности, неотдифференцированности, что в свою очередь связано с недифференцированностью интонационно-ладовых закономерностей от закономерностей интонационно-мелодических.

Это замечание, естественно, не может быть развернуто в пределах этого очерка, имеющего свои особые задачи. В данном конкретном случае нас должны интересовать только методы анализа и результаты анализа песни «Уродилась коледа», характерные для теории ладового ритма, их точность и их широта.

Мы уже видели, что анализ, данный в «Э.С.М.Р.», не охватил ряда существенных закономерностей (мелодическая линия, метро-ритмические отношения), а некоторые закономерности осветил односторонне (интонационно-ладовые). В результате оказалась нераскрытой органическая целостность этой песни.

В сущности говоря, единство и целостность этой песни определяются в «Э.С.М.Р.», если не говорить о переменном ладе (утверждение о неполном переменном ладе очень спорно по уже высказанным причинам), двумя обстоятельствами: равномерностью двух мотивов и соединительной интонацией, как бы скрепляющей первый мотив со вторым (fis^1-g^1).

Между тем развитие метро-ритмических типов и типов ме-

¹ Соотношение минорного трезвучия с мажорным, расположенным на 6. секунду ниже, очень характерно для старинной народной песни и также для средневекового полифонического письма. Это соотношение, мысленно, конечно, не гармоническое, а мелодическое, даст две возможности ладообразования; минор (опорное минорное трезвучие) и мажор (опорное мажорное трезвучие), с характерной (Денстепль) интонацией вверх на малую терцию (VI — VIII).

лодического движения, наряду с метро-ритмической и мелодической симметриями дают все основания для высокой оценки целостности, органичности и единства, вообще свойственных старинной народной песне и в частности песне «Уродилася коледа».

Указав на соединительную интонацию между первым и вторым мотивами и не обнаружив соединительной интонации между вторым мотивом и следующим за ним повторением первого мотива, анализ, данный в «Э.С.М.Р.», не указал также на необходимость повторения двух первых мотивов.

В анализе некоторых народных песен, данных в «Э.С.М.Р.», устанавливается периодичность их повторения (бесконечная периодичность), вызванная, как, например, в песне «Головушка победенькая», неустойчивостью звука h^1 второго построения, разрешающегося (соединительной интонацией) в звук c^2 первого (повторенного после второго) построения.

Так как все неустойчивые звуки оказались в песне «Уродилася коледа» разрешенными, то отпала — с точки зрения теории ладового ритма — необходимость повторения, в то время как оно неизбежно и необходимо.

Орнаментика, образующаяся четной периодичностью

$$a + b + a + b + \dots + a + b,$$

вообще свойственная народной песне, особенно характерна для песен обрядовых, магических, многократным повторением заключительной формулы пытающихся воздействовать на природу.

Внутренняя замкнутость, как бы указывающая границы песни-формулы и — вместе с тем — упорное возвращение к исходной точке, совершающееся со все возрастающим размахом интонационной энергии¹ в пределах песни-формулы, служащие несомненными признаками обрядовой, заключительной песни, показаны в вышеизложенном анализе достаточно подробно.

Соглашаясь с тем, что эта песня правильно охарактеризована в «Э.С.М.Р.» как обрядовая и волевая, мы должны будем, однако, признать, что определение, данное в «Э.С.М.Р.», основывалось не на анализе музыкального материала, а только на словесном тексте песни.

Судить о методах анализа данной теории в области композиторского творчества более трудно, чем в области народной песни, так как в печатном изложении теории ладового ритма приводится только один пример анализа целостного музыкального произведения (прелюдия ор. 74 № 3 Скрябина).

К сожалению, и это единственное произведение рассматривается исключительно как «пример дважды-цепного лада».

¹ Т. е. психической и физиологической энергии интонирования, звукового воспроизведения песни человеческим голосом.

С некоторой натяжкой можно считать другим примером анализ первой части менуэта фа-минор (без трио) сонаты фа-минор ор. 2 № 1 Бетховена, о котором мы уже ранее упоминали.

Не вдаваясь на этот раз в подробный анализ (методика анализа классического стиля неизмеримо более разработана по сравнению с методикой анализа народной песни), отметим основные черты этого анализа Б. Яворского как в их положительном, так и в отрицательном значении.

Положительное значение этого анализа заключается в том, что в первой части менуэта действительно имеются признаки сонатной схемы: а) первая четырнадцатитактная часть построена на ладовых соотношениях $f-A_2$ (характерное соотношение главной и побочной партии), б) третья часть изложена в главной тональности $f-moll$ (характерно для репризы), в) средняя часть изложена в ладовом отношении на гармониях доминантовой и субдоминантовой сферы и — в тематическом отношении — на материале первой части (характерно для разработки).

Последний момент (тематическое отношение), однако, не рассматривается в анализе Б. Яворского. Это не случайно, так как сонатная форма с его точки зрения определяется (так же как и любая другая форма) только ладовыми отношениями (см. стр. 166).

Естественно, что для теории ладового ритма нет и не может быть принципиальной разницы между начальной стадией сонатной формы (намечающееся противопоставление $T-D$ в экспозиции на неотдифференцированном тематическом материале) и зрелой сонатной формой у венских классиков и у Бетховена в особенности (дифференциация и ладовых и тематических отношений в экспозиции, противопоставление двух вариантов одного музыкального образа или двух музыкальных образов).

Искусственно выделив одну сторону — ладовую, теория ладового ритма не в состоянии показать различие между начальной и зрелой стадиями развития сонатной формы и между двумя различными типами композиции: 1) противопоставление двух музыкальных образов и 2) конструирование одного музыкального образа (если и в том и в другом случае имеется то же соотношение тоники — доминанты). Последнее объясняется тем, что теория ладового ритма указывает количественные соотношения устойчивых и неустойчивых частей, но не указывает на качественные соотношения, образующиеся между частями. Сонатная форма представляет для нее частный случай устойчивой симметрии; качественного различия между переходом от неустойчивого предкаданса фразы к устойчивому кадансу фразы и переходом от неустойчивого предкаданса сонатной формы к устойчивому

кадансу для этой теории не существует — есть только различные метр и ритм предкаданса и каданса.

Рассматривая музыкальную форму исключительно с ладовой точки зрения, теория ладового ритма и не может прийти к другим результатам. Именно поэтому шесть принципов конструкции, сформулированные в «К. М. П.», явились логическим выводом, развитым из ее основных предпосылок.

Можно сказать, что техника анализа музыкальной формы имеет две стороны:

а) Определение структуры; тематические взаимоотношения, — без определения которых невозможно и понимание структуры, — рассматриваются «крупным планом», без предельной детализации (выяснение схемы и строения отдельных частей до мотивов включительно).

б) Определение тематических взаимоотношений и типов тематического развития; структура, — без определения которой невозможно понимание тематических взаимоотношений и типов тематического развития, — рассматривается «крупным планом» без предельной детализации (установление тематических элементов, их взаимоотношений и их формообразующей роли).

Это — не две самостоятельных теоретических дисциплины, это — две стороны одной и той же аналитической техники, дополняющие и корректирующие друг друга.

Разработка одной из этих сторон (установление структуры схемы и т. д.) — применительно к гомофонно-гармоническому письму — была начата традиционной школой.

Функциональная школа продолжила изучение этой стороны и начала разработку другой стороны (тематическое развитие и т. д.).

Аналитическая техника теории ладового ритма не может удовлетворить нас — не только сравнительно с теми задачами, которые мы ставим в области анализа форм, но и сравнительно с аналитической техникой функциональной школы.

Теория ладового ритма проходит мимо установившихся в музыкальной практике гомофонно-гармонического письма типов структуры (схем). Было бы неверно полагать, что она не вносит ничего своего в изучение структуры; ее указания на различие симметрии и периодичности, на структуру «отклонение в третьей четверти», на различные возможности дробления широко используются в современных работах по анализу, но в целом ее методы анализа представляют полную возможность для субъективного произвола (интонационный анализ и определение шести принципов конструкции) замаскированного математическими подсчетами (отношение предъикта к икту, отношение всех устойчивых моментов ко всем неустойчивым и т. д.).

В еще большей мере теория проходит мимо вопросов тематического развития. Единство и цельность произведения, зази-

санные в первую голову от тематического развития, объясняются теорией ладового ритма только особенностями ладовой стороны изложения (сопряженность, соединительная интонация, наложение).

Аналитическая техника, две стороны которой охарактеризованы нами, не представляет собой чего-либо самодовлеющего. Ее назначение — подчиненное: помочь раскрытию стилистических идейно-художественных основ произведения и его конкретных особенностей — именно его идеи, его содержания, его формы.

Теория музыкальной формы, выдвинутая традиционной школой, даже не ставила перед собой вышеописанной задачи, хотя отдельные, наиболее передовые ее представители, как например, А. Б. Маркс, делали робкие шаги в этом направлении.

Своего предельного выражения формализм достиг в теории метро-тектонизма (см. введение).

Теория ладового ритма в целом также является формалистической, однако, формализм ее несколько иного характера, чем формализм традиционной школы, или теории метро-тектонизма. Первая не ставила перед собой задач, выходящих за пределы технологического анализа. Ее формализм имел эмпирическую, технологическую природу. Теория метро-тектонизма отрицала какое-либо значение содержания для законов музыкального формообразования. Ее формализм имел метафизико-идеалистическую природу. Что касается теории ладового ритма, то она и в данном вопросе проявила себя эклектически. Она даже провозгласила тезис: «Всякое проявление жизни может служить содержанием человеческой речи», но на деле свела «всякое проявление жизни» к наиболее устойчивым и неизменным биологическим и физическим формам, а их выражение в музыке определила как «символы» (символы томления, вращения, выкликания). Так, отдельные биологические и механические явления подменили все многообразие действительности, а «символ» подменил собою «образ».

В последних работах («К. М. П.») теория ладового ритма делает попытку подойти к «социологическому» объяснению развития музыкальных стилей. Отсюда, например, появление «схемы общественного процесса» (?), аналогично которой должна быть построена ладовая схема произведения. Считая излишним изложение этих положений теории ладового ритма, укажем только на то, что они явились исходным пунктом для вульгарно-социологических исследований.

Из предшествующего изложения видно, что учение теории ладового ритма о музыкальной форме содержит в себе меньшее число важных и плодотворных указаний и большее число опасных и неприемлемых положений, чем учение этой же теории о ладах. Однако было бы ошибочным из-за этого игнори-

ровать положительные стороны, имеющиеся и в учении о форме. Речь идет не только о некоторых общих теоретических указаниях, но и об отдельных указаниях, характеризующих тот или иной стиль, того или иного композитора. Несомненно заслуживают серьезного внимания отдельные замечания Б. Яворского, как, например: для Листа характерно «таинственное пользование симметричностью метрико-ритмического изложения взамен обычного до него периодичного. В этом он является прямым наследником И. С. Баха».

Общий вывод о теории музыкальной формы, выдвинутый Б. Яворским, — субъективный произвол и рационалистическая точность, анархизм и дисциплина — представляющий парадоксальным, в действительности характеризует не только противоречия этой теории, но и противоречия того музыкального стиля, представителем которого в теоретической области явился Б. Яворский. Если одна сторона этого противоречия (анархичность, субъективизм) характеризует по преимуществу крайние тенденции импрессионистского формообразования, то обе стороны этого противоречия (и анархичность, и дисциплина, и субъективный произвол, и рационалистическая точность) характеризуют крайние тенденции формообразования символизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Функциональная школа (Г. Риман, Э. Праут), выразившая в области теории эстетические принципы академизированного романтизма, или иначе — неоклассицизма последней трети XIX в. (Брамс), исследовала, главным образом, закономерности классического и ранне-романтического стилей. Романтизм второй половины XIX в. (Лист, Вагнер) остался в основном вне поля зрения функциональной школы.

Теория ладового ритма, появившаяся после создания функциональной школы Г. Риманом и Э. Праутом, стремилась восполнить этот пробел и широко осветила ряд новых закономерностей (преимущественно ладовых), характерных для неоромантизма (творчество Листа).

Следует заметить, что позднейший представитель функциональной школы в России Г. Л. Катуар также учитывал творчество Вагнера и Листа, но, в-первых, концепция Г. Л. Катуара сформировалась после концепции Б. Л. Яворского¹,

¹ То обстоятельство, что ладо-ритмическая школа появилась в России до распространения и признания функциональной школы, обусловило ряд особенностей ее формирования. Русское музыковедение, как бы пропустив последнюю ступень теории музыки XVIII — XIX вв. — функциональную школу, сразу перешло к новому этапу теоретического музыковедения, к теориям XX в. (теория ладового ритма, теория метро-гектометрии).

Естественно, что эти последние сразу вошли в резкое противоречие

а, во-вторых, Г. Катуар рассматривал все стилевые особенности послеклассических стилей, до символизма включительно, как видоизменение, вариацию принципов классического стиля, в то время как Б. Л. Яворский рассматривал романтизм как начало новых стилевых направлений, отрицающих принципы классического стиля.

Красной нитью проходит через все работы Б. Л. Яворского противоположение Листа, а также и Скрябина, представителям всей предшествующей музыкальной культуры от первых веков многоголосия до венских классиков и Мендельсона включительно.

Б. Л. Яворский описывает и по-своему объясняет новые ладообразования, появившиеся после мажоро-минорной системы классического стиля. Увеличенный, уменьшенный, цепной лады, а также и дважды-лады несомненно основаны на новых ладовых закономерностях, свойственных послеклассическим стилям. Правда, эти закономерности освещены несколько односторонне и схематично, их историческая преемственность относительно классического стиля игнорируется, но все же они освещены теорией ладового ритма более просто и наглядно, чем какой-либо другой теоретической системой. Более того, они освещены лучше, чем закономерности мажоро-минорной ладовой системы.

Структура мажора, данная Б. Яворским, вызывает ряд сомнений. Прежде всего — отстранение всех хроматических звуков, кроме двух (Svв гармонический и Soc гармонический). Не объясняется также особая роль двух трезвучий, доминантового (V ст.) и субдоминантового (IV ст.), занимающих наряду с тоникой (или точнее — после тоники) первые места в этом ладу. Неясно, почему в творческой практике (особенно в классическом стиле) эти трезвучия играли такую большую роль, созвучия II группы меньшую, а созвучия I группы, как самостоятельные созвучия, еще меньшую, почему эти последние трактовались по преимуществу как «задержания», а созвучия II группы как «задержания» не трактовались?

Натянуто и неправдоподобно объясняется переход I—V и V—I в басу. Взаимозависимость функций T—D, T—S, на которую указал уже Рамо, не только не объясняется, но и не может быть объяснена с точки зрения данной теории.

Во всяком случае, следует признать, что концепция Рамо — Римана лучше освещает строение мажора и минора. Неудача теории ладового ритма в объяснении мажора и минора связана со всей системой ее взглядов и случайной не может быть названа: к характерным закономерностям классического стиля

с господствовавшей в России традиционной школой. Острота теоретических разногласий в России (и после революции в СССР) была значительно больше, чем в Западной Европе, где теории XX в. (Курт, Лейхтентрит и др.) были непосредственно подготовлены функциональной школой.

теория относится отрицательно. Если мажор и минор представляются для нее «схоластическими оковами», то характерное для классического стиля построение созвучий по терциям — «механическим», которому противопоставляется единственно верный принцип несозвучия сопряженных звуков.

Если, по Яворскому, классические схемы выражают конструктивно сорганизованное неподвижное состояние, то типичные для романтизма и символизма этюды, прелюды, поэмы являются выражением организованной общественной энергии, т. е. с точки зрения автора излагаемой теории представляют собою более высокий тип. И этот взгляд естественно сочетается с непониманием особенностей классической сонатной схемы, затрудняющим даже установление различий между ранней и зрелой сонатной формой.

Ярко выраженная моторная размерность классического стиля рассматривается, как стремление к антихудожественному идеалу равнотактности. Само существование такта как единицы размерности отрицалось до последней работы («Э. С. М. Р.»).

Характерные для классического стиля мелодические последования арпеджиообразного и гаммообразного типа отрицаются как подлинные мелодии; неорганическому, моторному принципу последования звуков противопоставляется органический, интонационно впечатляющий волевой и эмоциональный принцип сопряжения, характерный для романтизма и символизма (Шопен, Лист, Скрябин), а также для И. С. Баха¹ и для старинной народной песни.

Обращение теории ладового ритма к народной песне также имело свои специфические причины, коренившиеся в широком использовании народных песен композиторами ново-русской школы и западно-европейскими романтиками, что в свою очередь диктовалось задачами развития национальных европейских музыкальных культур XIX в. Теория ладового ритма осмысливала со своих теоретических позиций то, что осваивали со своих творческих позиций композиторы XIX и (в значительно меньшей степени) начала XX в. и что, в частности, служило им материалом для формирования новых ладообразований (венгерская песня — Лист, русская песня — Римский-Корсаков и Мусоргский и т. д.).

При этом, благодаря введению переменных ладов, Б. Яворскому удалось лучше объяснить структуру народных песен, чем другим теоретикам, подходившим к ним только с нормами мажоро-минора или с звукорядами средневековых и древнегреческих ладов.

Структура ладов, описанных Б. Яворским, в которых симметричные системы, имеющие квинтовый диапазон, сохраняют

¹ Общеизвестно, какую роль сыграло творчество И. С. Баха в формировании романтизма.

известную автономность и независимость, оказались более соответствующими интонационной структуре старинных песен (чем мажору и минору), в которых мыслились как функционально-целостные и единые не октавные звукоряды, а кварто-квинтовые и квинто-секстовые звукоряды. Ни классическая мажоро-минорная система, основанная на функциональном единстве октавного звукоряда, ни звукоряды средневековых и древнегреческих ладов, взятые вне интонационных и функциональных соотношений, не смогли помочь исследователю так близко подойти к объяснению структуры старинных народных песен.

Таким образом, автономность систем в ладу, вообще говоря, являющаяся слабой стороной этой теории, получила известное оправдание в анализе старинных народных песен. Если основное положение теории (образование системы) оказывается несостоятельным по отношению к одним стилям (классический стиль и мажоро-минорный строй), но, зато эффективным (хотя бы частично), применительно к другим стилям (неоромантизм, символизм, а также и старинная народная песня), то это значит, что теория выводит это положение из некоторых закономерностей определенных исторических стилей, и в соответствии с характерным для этой теории методом применяет это положение ко всем стилям и эпохам.

Таким образом, вопрос о методе исследуемой теории является первостепенным не только для общей оценки теории, но и для оценки ее отношения к тому или иному стилю.

Ранее уже было указано на интервальную основу теории ладового ритма и на данную ей классификацию интервалов, не отвергающую музыкально-акустической классификации, но в то же время никак с нею не связанную.

Указывается, что музыкально-акустическая классификация потеряла свое значение после осознания законов ладового ритма, но совершенно не рассматривается следующий вопрос: подготовливала ли эта обычная классификация осознание «законов ладового ритма»? Явился ли переход от осознания интервалов как консонансов, диссонансов к осознанию интервалов как безразличных и неустойчивых, результатом исторического прогресса развития музыкальной речи и все более глубокого понимания ее закономерностей, в котором эта обычная классификация играла роль одной из необходимых ступеней, или же она явилась многовековым заблуждением, «ловушкой» (выражение Б. Яворского), в которую попал слух, не сумевший отделить от акустического принципа диссонирования ладовые принципы неустойчивости, одновременного несозвучания сопряженных звуков и т. п.?

Объединение диссонансов и консонансов в одну категорию «безразличных» указывает, что теория ладового ритма не усматривает связи между диссонированием и неустойчивостью.

Что ладовая неустойчивость вовсе не должна являться акустическим диссонансом — это знал еще Г. Риман («мнимый консонанс»).

Теория ладового ритма развила это положение, но таким образом, что между устойчивостью и неустойчивостью, с одной стороны, и консонансом и диссонансом, с другой, не оказалась никакой ни исторической, ни теоретической связи.

Если Ж. Ф. Рамо и Г. Риман придавали исключительно большое значение натуральному звукоряду и музыкально-акустическому обоснованию ладово-гармонических явлений, то Б. Яворский полностью отрицает их: не музыкальная акустика, но только музыкальная психология, только данные нашего непосредственного восприятия и их последующая систематизация могут лечь в основу теории музыки.

Именно наше восприятие, утверждает Б. Яворский, указывает нам как на основной закон музыки на неустойчивость шестиполутонового отношения, имеющую для восприятия абсолютное значение. Разрешение его в устойчивое отношение четырех или восьми полутонов имеет значение относительное, зависящее от психологического условия: от сосредоточения внимания на звуках симметричной системы (например си—фа—до—ми) и соответствующего ослабления, выключения внимания к другим звукам спирали, образующим шестиполутоновые отношения к устойчивости симметричной системы (например фа—диез и ля—диез).

Таким образом, звуковая спираль мыслится нами в целом, со всеми ее отношениями, но различные отношения спирали мыслятся с различной степенью интенсивности, что и создает возможность образования систем и ладов.

Почему, однако, шестиполутоновое отношение разрешается в отношении четырех полутонов и восьми полутонов, а не в какие-либо другие отношения? Потому, что эти отношения — ближайшие по спирали? Но почему разрешение должно совершаться в ближайшие, а не какие-либо иные отношения?

Ответ на это дает примыкающий к теориям ладового тяготения мексиканский теоретик, Э. Гариэль: «по принципу наименьшей затраты энергии»¹. Иной причины не мог бы привести и Б. Яворский.

Представление о системах и ладах как о неполных видах спирали логически распространяется дальше — на неполные виды систем и ладов.

Неполные виды двойной системы возможны лишь в том случае, если они мыслятся именно как части полной двойной системы, точно так же как неполное изложение лада возможно лишь в том случае, если оно мыслится как часть полного лада. Это положение неизбежно вытекает из основных принципов теории ладового ритма. Действительно — тяготе-

¹ Читатель сразу определит махистский характер этой формулировки.

ние ре в ми и ля в соль (натуральный вид двойной системы ре—ля—соль—ми) необъяснимо без звуков ре—диез и ля—бемоль, превращающих безразличный интервал квинты ре—ля в часть двух неустойчивых интервалов ре—ля—бемоль и ре—диез—ля, дающих конечное разрешение в ми и соль.

Точно так же в пентатонике до—ре—ми—соль—ля звук до может быть определен как устойчивый только в том случае, если эта пентатоника мыслится как часть до-мажора или ля-минора с единичной системой си—фа—ми—до.

Для композитора, воспитанного на мажоро-минорной ладовой системе, вполне естественно мыслить пентатонику как часть мажора и минора и сознательно не вводить интонаций си—до, фа—ми и других, в которых участвуют звуки си и фа.

Такое сознательное ограничение средств музыкальной выразительности не может быть смешано с использованием средств того же объема, вызванного сравнительной неразвитостью музыкальной культуры.

Почему музыкальные культуры, использующие пентатонику или другие звукоряды аналогичного типа, не пользуются на протяжении десятилетий и столетий другими звуковыми отношениями, выходящими за пределы этих звукорядов, дополняющими их до пределов полного лада?

Эти отношения существуют, — отвечает теория ладового ритма, они примышляются, но не реализуются¹.

Почему же они не реализуются, а только примышляются?

«Славянские народные песни по своему возникновению можно разделить на три периода»; приведем характеристику первого и второго:

«1. Период брожения естественных сил — лады как организация естественной энергии, — причем они в большом количестве запечатлеваются в очень несхематичном (примитивном) виде: лад настолько ощущается внутренне, что достаточно для народа лишь незначительные интонационные намеки: выявление лада в виде схемы систем тщательно избегается.

2. Период потери естественного стихийного ощущения, поэтому лад в песне выявляется достаточно полно, чтобы установить должную внутреннюю ладовую настройку: определение лада становится элементарно, внешне легким» («Э. С. М. Р.», ч. I, стр. 162).

Итак, чем сильнее внутреннее ощущение лада, тем меньше должен быть он выявлен, чем меньше внутреннее ощущение, тем больше он должен быть выявлен.

¹ «Каждый лад допускает большое многообразие осуществления его, проявления; проявление может быть полное, может быть и частичное, при котором вскрываются лишь некоторые соотношения данного лада, остальные же пребывают в нашем слухе потенциально, неслышно направляя и координируя все наше слухощущение» (Яворский, «Основные элементы музыки»).

Ограниченность музыкальной культуры тремя звуками (например, песни Ветда) свидетельствуют таким образом не о ее неразвитости, а о сильном внутреннем ощущении лада, благодаря которому становится возможным примышление всех остальных соотношений до пределов полного лада? А использование большего числа звуков (шесть—десять) в старинной русской народной песне, например, свидетельствует не о большей ее развитости, а о меньшем внутреннем ладовом чувстве?

Не окажется ли, если мы логически продолжим это построение, высшим идеалом наиболее развитого ладового чувства музыкальная культура, пользующаяся только одним звуком или даже обходящаяся без звуков и одними только паузами, дающая «намеки» на ладовые соотношения?!

Ошибочность основных установок теории ладового ритма, приводящих к ошибочному же положению о возможности неполного изложения системы или лада только как части полного вида системы или лада, настройка которых дана во внутреннем слухе, заключается в том, что они не соответствуют музыкально-историческому процессу в целом и развитию ладовых форм в частности.

Симметричной системе, закономерности которой являются частными закономерностями развитого мажора и минора (разрешение вводного тона в основной тон и разрешение IV ст. в терцовый тон тоники, разрешение диссонирующего тритона в консонирующие терцию или сексту) и позднейших ладообразований, приписывается значение абсолютного закона музыкальной речи, который находится в основе всех музыкальных культур, всех времен и народов.

Возникающее противоречие между этим теоретическим положением и фактическим ходом истории музыки «разрешается» благодаря введению нового ошибочного положения: лад объявляется извечно существующей и основной формой музыкального мышления.

Всем музыкальным культурам приписываются те ладовые формы, которые типичны для европейской композиторской практики XIX—XX вв.

Теория ладового ритма полагает, что отношения недостающие до полного вида лада «примышляются».

«Примышление» есть, — но совсем иного рода: современные формы ладового мышления «примышляются» самой теорией на всем протяжении истории музыки, музыкант XX в. «примышляется» ко всем ранее существовавшим музыкальным культурам и музыкальным стилям, — полная несостоятельность этой «гипотезы» очевидна.

Естественно, что Б. Яворский резко выступает против теории атональности: «Утверждение, что существует атональное звуковое мышление равносильно утверждению, что в миро-

здании отсутствует тяготение, вращение и т. п. принципы, на которых основано наше научное мышление»¹.

Ладовые закономерности — основные, которым подчиняются все другие. Даже «динамика или уменьше пользоваться силой звука всегда подчиняется логической схеме ладового ритма». Система как основная структурная ладовая ячейка является тем самым основной ячейкой музыкального мышления.

Теория создает своего рода «монистическую» установку. Но этот «монизм», создающий известную стройность теоретической концепции, отдаляет теорию от всестороннего познания музыки и ее закономерностей, сводя их к первичным и неизменным, заранее данным элементам (системам-интонациям), комбинирование которых будто бы дает ключ к раскрытию этих закономерностей.

Комбинирование «систем» образует лады, комбинирование интонаций (т. е. одноголосного изложения систем) в последовательности образует мелодию, а в одновременности обороты, различные комбинирования временных отношений систем (ладовый ритм) определяет форму-схему (шесть принципов), исчезает специфичность мелодии, гармонии, формы — все сводится к «системе», — вот в чем заключается этот искусственный «монизм».

Дело истории и теории музыки изучить все богатство, все разнообразие исторического развития музыки и не сводить механически все это разнообразие к одной какой-либо стороне, не подменять всеохватывающей подлинной монистической установки, базирующейся на диалектическом материализме, односторонним, тощим «монизмом».

Нам уже известно, что лады образуются в результате соединения систем — без разрешения шестиполутонового отношения, образующего систему, лад немислим².

Мы знаем также, что для разрешения неустойчивости основным является направление тяготения: величина самого хода может изменяться в зависимости от системы темперации: в 12-ступенной системе полутон, в 18-ступенной системе — треть тона, в 24-ступенной системе — четверть тона и т. д., но направление тяготения остается неизменным. Объединение систем в лад увеличивает количество возможных разре-

¹ Ссылки на физические явления и законы обычны для механистических теорий. Но в данном случае определение тяготения и вращения, как принципов научного мышления (!) переходит всякие границы и приобретает карикатурный характер.

² Снова мы встречаемся с противоречием между теорией и историей (осознание закономерностей системы, т. е. разрешения тритона необходимо для осознания ладовых закономерностей, — говорит теория ладового ритма, существуют многовековые музыкальные культуры, не знающие тритона и его разрешения, — говорит история музыки), приводящее к известному положению о «примышлении».

ний неустой: кроме сопряженной и несопряженной односистемной интонации появляется несопряженная межсистемная интонация. Но направление тяготения остается неизменным: в до-мажоре ре может разрешаться в до на септиму выше, но не в до на секунду ниже, так как ре в двойной системе ре-ля-ре-диез-ля-бемоль-ми-соль тяготеет вверх, а объединение систем в ладу не создает новых условий для системных тяготений: системы остаются автономными, только внешне координированными ячейками лада. Той внутренней связи, которую, например, концепция Рамо—Римана намечала для соотношения функций T—D, T—S, не существует для функций ладов. Б. Яворского.

«Сопоставление с результатом» исходит из хорошо известного еще функциональной школе соотношения нетонических функций (S—D), ведущих к тонике¹.

Однако, теория ладового ритма, верная своему основному принципу, рассматривает результат не как следствие сопоставленных нетонических функций, но как следствие сопоставленных шестиполутоновых отношений, образующих неустойчивые ладовые моменты — D или S.

Не ограничиваясь рассмотрением ладовых отношений, теория ладового ритма исходит также из масштабных соотношений, образующихся между тремя частями музыкальной формы, третья часть которой равна сумме первых двух—так называемое суммирование, очень часто встречающееся в музыкальной форме (1 + 1 + 2; 2 + 2 + 4 и т. п.).

Исходя из типичных ладовых и структурных закономерностей, «сопоставление с результатом» дает им одностороннее истолкование. Результирующая ладотональность появляется с автоматической необходимостью после свободного и ничем не связанного сопоставления предшествующих ладотональностей — положение, напоминающее тезис Г. Конюса о «свободе» композитора в первой половине формы и о «несвободе» отражении первой половины формы во второй. «Свобода» сопоставления и «автоматизм» результата не могут не вызвать больших возражений. Для иллюстрации рассмотрим экспозицию 9-й сонаты Бетховена E-dur op. 14 № 1; главная партия первой части излагается в ми-мажоре, связующая партия завершается в фа-диез-мажоре, побочная партия идет в си-мажоре. Как будто «свободное» соотношение ладотональностей ми-мажора и фа-диез-мажора, образующее шестиполутоновое отношение ми—ля-диез, с необходимостью влечет за собой «автоматическое» появление ладотональности си-мажор, разрешающей ми—ля-диез в ре-диез—си.

По существу дело обстоит здесь иначе. Ми-мажор и си-мажор представляют собой типичное для классической сонатной формы отношение главной партии — к побочной партии,

¹ См. о каденции S—D—T очерк о теории многоосновности.

как T к D. Из трех тональностей — ми-мажор, фа-диез-мажор и си-мажор—отношение первой и третьей тональностей задано (не в ученическом, а в стилистическом структурном смысле этого слова) с самого начала. Соотношение первой и третьей тональностей влияет на выбор второй тональности для связующей партии.

Желая подготовить си-мажор, композитор останавливается на фа-диез-мажоре как на доминанте си-мажора¹. Таким образом, ни си-мажор не может рассматриваться как автоматически появляющийся результат, ни фа-диез-мажор не может рассматриваться как совершенно свободно избранная тональность. Взаимодействие трех ладотональностей экспозиции 9-й сонаты Бетховена не сводится, следовательно, к произвольному появлению фа-диез-мажора после ми-мажора и к восстановлению нарушенной устойчивости результирующей ладотональностью—си-мажором. Охватить это взаимодействие «сопоставление с результатом» оказывается не в состоянии, т. к. ладовые отношения рассматриваются им совершенно изолированно от стилистических и структурно-тематических закономерностей². При таком анализе каждая ладотональность в отдельности выступает как замкнутое, уравновешенное целое³. Только появление ладотональности, не родственной по отношению к первой, нарушает это равновесное состояние, которое вновь восстанавливается с появлением третьей результирующей ладотональности. Так, более широко теория ладового ритма пользуется трехчленной формулой классической, традиционной и функциональной школ, механистически приравнивающих тонику — покою и нетонику — нарушению покоя:

T (покой) — не T (нарушение покоя) — T (восстановление покоя).

Теория ладового ритма сходится в ряде положений также и с метро-тектонизмом. Для теории метро-тектонизма не существует качественного различия между тактами низшего и высшего порядка, и эти такты характеризуются лишь своими размерами и местоположением в общей форме. Так же и для теории ладового ритма нет качественного различия между симметрией четырех моментов, симметрией четырех оборотов, симметрией четырех фраз; нет различия, кроме количественного, между симметрией фраз любого масштаба и любого

¹ Не следует только представлять себе, что тонико-доминантовое отношение главной и побочной партий с необходимостью предполагает функцию двойной доминанты для связующей партии. В сонате Бетховена op. 2 № 2 собственно связующая партия кончается на двойной доминанте, в сонате op. 2 № 3 связующая партия кончается на доминанте, в сонате op. 10 № 2 — на доминанте к доминантовой параллели и т. д.

² Замечание, сделанное в «С. М. Р.» о сопоставлении с результатом различных видов изложения (тематизм, фигурация и т. д.) осталось неразделанной декларацией.

³ Сопоставляются только устойчивые построения — подчеркивает Яворский — см. гл. I.

музыкального содержания. В конце концов теория ладового ритма ступеневывает различие между неоднородными типами формообразования, например, между симметрично построенным периодом, ранней сонатной формой, зрелой сонатной формой. Так же, как и в теории метро-тектонизма, это неразрывно связано с игнорированием всего круга вопросов, связанных с развитием в музыкальном произведении, в частности, с тематическим развитием¹.

Логическим результатом этой установки и явилось учение о шести принципах конструкции, к которому должна была бы прийти всякая теория, пытающаяся рассмотреть музыкальную форму как форму ладового изложения.

Внешне напоминая точно работающие весы, стрелка которых показывает отношение между положенными на различные чаши устойчивостью и неустойчивостью, шесть принципов конструкции, как это мы уже знаем, заключают в себе возможности совершенно произвольных, субъективистских толкований и определений.

Именно субъективизм, наряду с механистическим автоматизмом (сопоставление с результатом), является особо характерным для подхода данной теории к вопросам музыкальной формы.

Расчленение музыкального произведения базируется в основном на предпосылках субъективистского порядка. И не случайно музыковеды, вышедшие из ладоритмической школы, используя и развивая отдельные положения этой школы (отклонение в третьей четверти, дробление и т. п.) в анализе формы больше всего опираются на положения функциональной школы (Э. Праут, Г. Риман).

Субъективизм в расчленении музыкальных произведений, специфичность временной стороны которых подчеркивает обычно теория ладового ритма, тесно связан с субъективистским пониманием времени и его расчленения.

«Время как таковое не расчленяется», пишет С. Протопопов. «Можно расчленить наше восприятие времени при помощи воздействия на органы восприятия (слух, зрение, осязание)». «Время есть постоянство отношения между нашей способностью восприятия и ощущением тяготения», пишет Б. Яворский.

Отсюда ясно, что для Яворского расчленение нашего восприятия времени не отражает объективно существующую расчлененность времени, что оно основано на предпосылке субъективно-идеалистического порядка — «наши восприятия суть наши единственные объекты» (Юм), что понимание времени как «постоянства отношения»... и т. д. ведет к положению

¹ Мы уже указывали на игнорирование вопросов тематического развития и строения мелодии теорией ладового ритма и на связь этих сторон теории с творческой практикой импрессионизма и позднего символизма.

Маха: наука исследует законы связи между представлениями (психология), между ощущениями (физика), между ощущением и представлением (психофизика). Время — в истолковании Б. Яворского должно, повидимому, рассматриваться в психофизике.

Произвольность расчленения обесценивает значение интонации как наименьшей музыкальной формы, как наименьшей ячейки музыкальной выразительности.

Что интонации, по Б. Яворскому, представляют собой не только наименьшие, но и вполне законченные, целостные ячейки музыкальной выразительности, из суммирования которых складывается общее выразительное значение всего произведения в целом, мы уже знаем, так же как мы знаем особую роль интонаций-символов и их связь с историческим развитием тем-символов — от романтизма до символизма включительно.

Ограничивая изложение теории ладового ритма ее основными музыкально-теоретическими положениями, освобождая их максимально от «биологических», «космологических» и «социологических» рассуждений и ссылаясь на них только в тех случаях, когда это оказывалось совершенно необходимым для того, чтобы не дать неверного представления о самом существе теоретических положений, мы все же должны будем остановиться на одном из «социологических» положений, имеющем крайне отрицательное значение.

С. Протопопов пишет в «Э.С.М.Р.»: «Та песня истинно народная, в образовании которой не участвовали память, расчет, находчивость, умение. Поэтому в ее создании не могло участвовать одно какое-нибудь лицо, а она создавалась обществом, вне всякой опоры (в виде инструментальной поддержки или записи) и должна была сама себя удерживать, концентрироваться для того, чтобы существовать, а не распасться и погибнуть из-за какого-нибудь чуждого воздействия, т. е. быть самодовлеющим предметом».

Достаточно странно, что песня должна была «сама себя удерживать», но совсем чудовищно выглядит утверждение об отсутствии памяти, расчета, находчивости, умения у народа — коллективного творца песни.

Столь же неправильным и дезориентирующим является и другое утверждение С. Протопопова: «Ладовый ритм строится по принципам материалистической диалектики»¹.

Этот тезис, имевший известное распространение в музыкальных кругах, был разбит уже ряд лет тому назад. Не марксизм является методологической базой теории ладового ритма, совсем другие идейно-философские течения являются для нее близкими и родственными.

¹ Тезисы С. Протопопова на конференции по теории ладового ритма, созванной Наркомпросом в 1930 г.

Теория ладового ритма не представляет собой в методологическом отношении стройно и логически последовательной концепции.

На позитивистскую «естественно-историческую» тенденцию мы укажем в первую очередь не потому, что она является основной или ведущей для теории ладового ритма, но потому что именно по этой тенденции можно прежде всего судить о связи и преемственности теории ладового ритма относительно предшествующей ей функциональной школы, для которой эта тенденция (сочетавшаяся с некоторыми моментами классической немецкой философии) была основной.

Именно, продолжая эту тенденцию, теория ладового ритма рассматривает «всемирное тяготение» как основу ладового тяготения (сравни взгляды Конта — «Очерки по истории теоретического музыкознания», т. I, стр. 117), признает размерность, такт как явления непосредственно порожденные биологическими причинами (шаг), определяет длительность интонации, исходя из признаков биопсихологического порядка, называет — в качестве законов музыкальной речи — положения физики и математики и подробно перечисляет математические ряды, возможные в музыкальной речи, и т. д. и т. д.

Не ограничиваясь указанием на то, что теория ладового ритма продолжает эту тенденцию, но рассматривая, как она ее продолжает, мы увидим не только то, что соединяет функциональную теорию и теорию ладового ритма, но и то, что отличает их.

Прежде всего обращает на себя внимание в корне отличное отношение этих теорий к музыкальной акустике и к акустическому обоснованию ладовых явлений.

В лучшем случае позиция теории ладового ритма может быть сформулирована следующим образом: акустики могут объяснять извечную неустойчивость шестиполутонового отношения как им угодно, неустойчивость этого отношения дана в восприятии, и это совершенно достаточно для построения теоретической концепции. По существу к акустике, пытающейся установить акустическое значение музыкальной ткани теория относится враждебно.

Значительно большее значение, чем функциональная теория, теория ладового ритма придает математическим отношениям как в композиции, так и в конструкции (шесть принципов).

Еще большее значение придает теория ладового ритма музыкально-психологическим факторам, значение настолько большое, что нельзя не говорить о сенсуалистической тенденции данной теории как об одной из основных ее тенденций. Именно эта тенденция позволяет отнести данную теорию к «динамическому» направлению соответственно характеристике, данной Л. Мазелем теориям XX в.

Из истории философии известно, что от сенсуализма можно

прийти и к материализму (через ощущение познается объект, вызывающий эти ощущения) и к субъективному идеализму («наши ощущения — наши единственные объекты» — Юм), а также к всевозможным формам эклектического соединения материализма и идеализма (например, агностицизм).

Для теории ладового ритма нет, конечно, никаких сомнений в реальности музыкальных произведений. Но, исходя из данных восприятия (неустойчивость шестиполутонового отношения), теория дает им толкование, ведущее к субъективно-идеалистическим выводам.

Образование системы — этого краеугольного камня ладового ритма — уже является вполне субъективной операцией, зависящей от особого сосредоточения внимания на одних отношениях спирали (этого постоянного комплекса наших звуковых ощущений) и ослабления внимания на других.

Произвольность расчленения музыкального произведения как в крупных, так и в небольших частях находится в прямой связи с субъективно-идеалистической установкой на познание произведения как на упорядочение и организацию ощущений («единичных актов внимания»), а не как на установление объективных закономерностей произведения, отражающихся в нашем восприятии¹.

Иными словами говоря, «упорядочение и организация ощущений» в области музыкальной формы происходит для теории ладового ритма совершенно arbitrarily и случайно. Зато в ладовой области «упорядочение и организация ощущений» совершается с точностью хорошо работающего механизма.

Из предшествующего изложения известно, как различные соединения систем по вертикали и по горизонтали в одновременности и в последовательности образуют лады, интонации, мелодические последования и различные принципы конструкции, как исчезает, или по крайней мере ослабляется действительно существующая специфичность различных сторон музыкальной речи, особые качества мелодии, формы, полифонии, динамики, метра, как все они сводятся в основе к количественным соотношениям системно-ладового изложения. «Монизм» теории ладового ритма покоится на механистической основе.

Механистическая тенденция теории ладового ритма, находящая свое колоритное выражение в отдельных положениях (как например, «сопоставление с результатом»), имеет в этой теории первостепенное значение.

Именно она приводит к отрицанию качества за счет количества, к широкому использованию теории равновесия, к рав-

¹ Не очевидна ли связь этой стороны теории ладового ритма с характерными особенностями импрессионистской формы — отсутствие ясной расчлененности, «скольжение» мелодии, освобожденной от классической периодичности и тематизма.

нению на математику, биологию, к утверждению неизменных законов, противоречащих духу подлинно научного историзма, опирающегося на материалистическую диалектику.

Неразрывно связана с ней псевдо-историческая концепция этой теории. Сохранив мажор и минор (хотя бы и в недостаточно объясненном виде), указав на ладообразования послеклассической эпохи, теория могла бы претендовать на известную широту исторического охвата и на историчность самого метода.

Но подлинная история вошла в противоречие с теорией ладового ритма, так как теория, не знающая проблем качества и развития, не могла явиться исторической по своему методу. Необходимость «примышления» полного лада и полной системы, превращение ладов в вечные формы музыкального мышления было совершенно неизбежно для теории, положения которой смогли бы соответствовать истории только в том случае, если бы история шла в обратном порядке — от XX в. к XIX, к XVIII и т. д. и т. д.

Эти гносеологические тенденции являются основными не только для теории ладового ритма, но и для творческой практики импрессионизма и символизма.

Общезвестен интерес художников импрессионистов и символистов к оптике и к использованию ее законов в своем творчестве¹. Эта «естественно-историческая», позитивистская устремленность имела, однако, подчиненное значение сравнительно с другими, основными гносеологическими тенденциями.

Использование естественно-научной базы — оптики — нужно было художникам-импрессионистам не для более точной передачи объективно существующего мира, а для более точной передачи своих мгновенных впечатлений.

«Импрессионизм доводит до предела сенсуалистическое и пассивное отношение к миру. Произведения для импрессиониста — это зарисовки впечатлений художника, в которых растворился чувственно воспринимаемый мир»². Сенсуализм импрессионистов уводит от материализма и ведет к субъективному идеализму. «Столь же субъективно направленный, как и импрессионизм, символизм стремился запечатлеть не столько гамму ощущений (как бы красочна она ни была), сколько внутреннюю, интуитивную логику постигнутой сущности явления (в этом символизм выступал как предтеча экспрессионизма), пассивизму импрессионистов он противопоставляет критическую обработку впечатлений, цель которой выявление символа в наиболее чистом виде»³. «Критическая обработка впечатлений» проводится символизмом чисто метафизи-

¹ Сравни также интерес Скрябина к обертоновому ряду.

² И. Рыжкин, «Творческий путь М. Гнесина», «Советская музыка», 1933 г., № 6.

³ «Творческий путь М. Гнесина».

чески. Материалистическая основа ощущений подменяется идеалистическими абстракциями, диалектические взаимосвязи объекта и субъекта истолковываются в духе релятивизма и механицизма.

Не перечисляя все связи, существовавшие между символизмом и импрессионизмом, с одной стороны, и многочисленными течениями буржуазной философии, с другой, — укажем, однако, на то, что механицизм, наряду с сенсуализмом, выступает как одна из основных гносеологических тенденций символизма и импрессионизма. Наиболее ярко эти гносеологические тенденции раскрываются, конечно, не в специфических формах искусства, а в философских работах этого же направления.

«Естественным было бы считать подлинной формулировкой теоретико-познавательных основ импрессионизма — философию эмпириокритицизма... философская система Авенариуса — Маха представляется точно соответствующей гносеологической основой всех явлений импрессионистской культуры, как ее описывает Гаман»¹.

Общие гносеологические основы теории ладового ритма и эмпириокритицизма (Авенариус, Мах, в России Богданов) приводят и к общим результатам, к общим положениям и выводам. Мы наблюдаем общие тенденции и у теории ладового ритма и у махистской школы в естествознании (физика), когда они от физики (в области музыкальной — от акустики) идут к математике (материя исчезает, остаются одни уравнения) и к психологии (материя исчезает, остаются одни ощущения), когда координация систем перекликается с координацией элементов, а богдановская теория равновесия комплексов² прямо повторяется в сопоставлении с результатом³. В нерасчленяющемся времени «как таковом» (?) и расчленяющемся восприятии музыкального времени легко узнать два вида времени по Богданову: время абстрактное и время физиологическое.

¹ А. А. Альшванг, «Импрессионизм в музыке», рукопись, материалы секции музыковедения и критики С. С. К. Следует иметь в виду, что Гаман называет импрессионизмом почти все модернистские направления, начиная с позднего романтизма, а также, что отождествление импрессионизма и эмпириокритицизма было бы неверным, что также указано А. Альшвангом.

² Элементы образуют уравновешенный комплекс. Если нарушается равновесие между комплексом и средой, нарушается также и внутреннее равновесие элементов комплекса, которое после перекомбинирования элементов вновь восстанавливается в измененном виде.

³ «Пользуясь нашими методами, — говорит А. Богданов, — мы с самого начала определяли диалектику так: организационный процесс, идущий путем борьбы противоположных тенденций. Совпадает ли это с пониманием Маркса? Очевидно, не совсем, там дело идет о развитии, а не об организационном процессе». Общеизвестно, что этот богдановский тезис не только «не совпадает» с «пониманием Маркса», но прямо противостоит ему. «Организационный процесс», опирающийся на теорию равновесия и на идеалистическую гносеологию, представляет собой измышление враждебное марксизму, направленное против диалектического материализма.

Идеалистическая, антиисторическая «гипотеза» «примышления» современного человеческого сознания ко всем временам («потенциальный центральный член» в координационной системе Авенариуса) точно воспроизводится применительно к музыкальной области в гипотезе «примышления» системы, ладо-спирали у Б. Яворского. Отрицание развития и связанное с этим игнорирование проблемы качества, подмена развития и качества организацией различных количественных отношений извечно данных элементов — все это является общим как для теории ладового ритма, так и для эмпириокритицизма¹.

Таким образом, мы можем определить теорию ладового ритма, как теорию, возникшую на основе творческой практики позднего романтизма, импрессионизма и символизма, именно этому последнему наиболее близкую по эстетическим позициям, и гносеологически наиболее родственную эмпириокритицизму (особенно его богдановскому варианту).

Может ли для нас иметь какое-либо значение, кроме отрицательного, такая теория? Ответ на этот вопрос вытекает из установки данной Лениным:

«Ни единому из этих профессоров, способных давать сzyme ценные работы в специальных областях химии, истории, физики, нельзя верить ни в едином слове, раз речь заходит о философии.

Почему? По той же причине, по которой ни единому профессору политической экономии, способному давать самые ценные работы в области фактических, специальных исследований, нельзя верить ни в одном слове, раз речь заходит об общей теории политической экономии. Ибо эта последняя такая же партийная наука в современном обществе, как и гносеология...».

Далее Ленин указывает на необходимость усвоения и переработки специальных исследований; отказываясь от них, например, в области политической экономии, нельзя сделать «ни шагу в области изучения новых экономических явлений...» В то же время необходимо «уметь отсеять их реакционную тенденцию, уметь вести свою линию и бороться со всей линией враждебных нам сил и классов» (Ленин, «Материализм и эмпириокритицизм», т. XIII, стр. 280).

Ясно, что нельзя ставить на одну доску работы Б. Яворского в специальной области в музыкознании и работы Авенариуса, Маха, Богданова в области общей теории позна-

¹ Попутно отметим, что существенной чертой, отличающей Богданова от Авенариуса и Маха, последователем которых он несомненно был, является стремление Богданова к «организационности», структурности («тектология»). Такое же стремление к организованности, к структурной определенности мы замечаем и в символизме, т. е. в том направлении импрессионизма в широком (гамазовском) смысле слова, которое наиболее ярко выявилось в России (Скрябин, Врубель, поэтическая школа символистов), в то время как импрессионизм, в узком смысле этого слова, наиболее полное выражение получал во Франции.

ния. Точно так же, как нельзя ставить знак равенства между общетеоретическими рассуждениями Б. Яворского и его анализами музыкального материала. Они не оторваны друг от друга, гносеологические предпосылки теории ладового ритма наложили тяжелый отпечаток на специально музыкальный анализ, на специальные музыкально-теоретические положения этой теории. Но эти анализы и эти положения нельзя целиком свести к гносеологическим установкам эмпириокритицизма и механицизма, хотя именно эти установки чрезвычайно сильно представлены в теории ладового ритма.

Новые музыкально-аналитические наблюдения, сделанные Б. Яворским, имеют весьма большое значение. Из теоретических концепций XX в., подлежащих рассмотрению в истории теоретического музыкознания, только концепция Э. Курта может быть сопоставлена с концепцией Б. Яворского.

Опубликованные труды Яворского — при всей их внутренней противоречивости — представляют достаточно стройную и законченную систему. Будут ли и последующие работы Б. Яворского находиться в пределах этой системы?

Дать на этот вопрос точный и определенный ответ, само собой разумеется, невозможно. Не исключена возможность и того, что Б. Яворский сам встанет на путь преодоления отрицательных сторон своей теоретической концепции. Очевидно, однако, что развитие положительных и преодоление отрицательных сторон теории ладового ритма не может зависеть только от работ самого Б. Яворского. Музыкально-аналитические положения, выдвинутые им, уже не являются только его достоянием или достоянием его учеников. Ряд теоретиков, неодинаково относящихся к теории ладового ритма в целом, используют в своей работе наблюдения и выводы данной теории. Но чем шире становится круг этих теоретиков, тем острее ставится вопрос о систематической работе над теорией ладового ритма, об ее критическом усвоении, об ее творческой переработке. Очевидно, что задача усвоения и переработки положений теории ладового ритма не может быть решена путем механического отделения «хороших» положений от «плохих».

Лучшие стороны теории надо выделить, преобразуя, очищая от «реакционных тенденций», переводя на новые основы, устанавливая иные взаимосвязи. И не путем умозрительных определений, но путем работы над музыкальным материалом, и исправления этих положений в процессе научного исследования, исходящего из методологических основ марксизма-ленинизма.

Также очевидно, что эта задача — задача не одного какого-либо исследователя, но всех исследователей, работающих над развитием советского теоретического музыкознания. Способствовать этой работе — цель критического изложения теории ладового ритма, данного в этом очерке.

ТЕОРИЯ МНОГООСНОВНОСТИ (Н. Гарбузов)

ВВЕДЕНИЕ

Классическая теория объясняла природу гармонии закономерностями натурального звукоряда. Основатель французской традиционной школы Катель также ссылается на натуральный звукоряд для того, чтобы подтвердить сделанный им выбор основных созвучий. Как это было уже нами показано (см. главу «Традиционная школа» в первом выпуске «Очерков по истории теоретического музыкознания»), ссылка Кателя имела формальный характер: традиционная школа вообще не стремилась найти точных обоснований для своих правил и указаний; большинство представителей этой школы не интересовалось также объяснениями при помощи натурального звукоряда. Функциональная школа, так же как и классическая теория, рассматривала натуральный звукоряд как одну из основ лада и гармонии.

Теории XX в. в подавляющем большинстве относятся отрицательно к использованию закономерностей натурального звукоряда — достаточно напомнить здесь о взглядах Курта и Яворского.

Это отношение разделяют далеко не все теоретики. Более того: один из советских теоретиков, профессор Н. А. Гарбузов, специализирующийся в музыкально-акустической области, создал в течение 1925—1932 гг. музыкально-теоретическую концепцию, широко пользующуюся данными музыкальной акустики, известную под названием «Теория многоосновности ладов и созвучий», занимающуюся, как это ясно из самого названия, вопросами ладогармонического порядка¹.

Рассматривая натуральный звукоряд как материал для построения ладов и созвучий, Рамо, а вслед за ним и Г. Риман, ограничились первыми шестью обертонами, т. е. фактически 1, 3 и 5.

¹ Эта теория изложена Н. Гарбузовым в двух книгах, озаглавленных «Теория многоосновности ладов и созвучий», изданных Музгизом в 1928 г. и в 1932 г. Второй отдел второй книги написан ближайшими сотрудниками и учениками Н. Гарбузова — доцентом Московской консерватории С. Скребковым («Ладовая структура сонаты в свете теории многооснов-

Один из основателей традиционной школы Катель формально использовал также и 7-й, и 9-й и даже 17-й обертоны.

Другие теоретики, как, например, А. Авраамов, считают, что весь натуральный звукоряд используется, как материал для музыкального творчества, особенно в XX веке.

Теория многоосновности полагает, что только пять обертонов были отобраны и использованы европейской музыкальной практикой: 1-й, 3-й, 5-й, 9-й, 15-й призвуки, образующие натуральный пентахорд, обозначаемый буквой латинского алфавита P.

По существу теория многоосновности дала несколько иную формулировку положения Рамо и Римана об использовании обертонов, но содержание этих положений сохранила почти без изменений.

Действительно, и для Рамо и для Римана 9 и 15 обертоны также имели ладогармоническое значение, также участвовали в образовании аккордов, но только не как производные от C — 1-го обертона основного тона, а как производные от g — 3-го обертона: 9-й как 3-й и 15-й как 5-й от 3-го (d и h от g)¹.

Если в первой части «Теории многоосновности ладов и созвучий» Н. Гарбузов подчеркивал, что 9-й и 15-й обертоны должны рассматриваться наряду с 3-м и 5-м как производное от 1-го, что, следовательно, большой нонаккорд до—ми—соль—си—ре может рассматриваться как одноосновной аккорд от основания до, то во второй части (пример № 1) «Т.М.Л.С.»²



Н. Гарбузов приближается к точке зрения Рамо и Римана и по содержанию и по формулировке.

В предисловии — «от автора» указывается, что лады и со-

ности») и научным сотрудником акустической лаборатории при Московской консерватории С. Корсунским («Анализ гармонического языка музыкальных произведений с точки зрения теории многоосновности»). Последними написана также брошюра «Некоторые проблемы курса гармонии в свете теории многоосновности» (М., 1934 г., Музгиз).

¹ Тем самым 3-й обертон получал значение основного тона. См. очерки о классической и функциональной теориях.

² «Т.М.Л.С.» — сокращенное обозначение книги «Теория многоосновности ладов и созвучий».

звучия строятся, как и в первой книге, посредством 1-го, 3-го, 5-го, 9-го, 15-го обертонов. Но 9-й и 15-й обертоны понимаются как производные от 3-го и 5-го, т. е. 9-й как 3-й от 3-го и 15-й как 3-й от 5-го и как 5-й от 3-го (d от g, h от e и от g).

В настоящее время Н. Гарбузов полностью присоединился к положениям Рамо и Римана и рассматривает как элементарную ладогармоническую ячейку не пентакорд, а трихорд — мажорное трезвучие $c-e-g$. Другой возможный трихорд — минорное трезвучие $c-es-g$ рассматривается так же, как ладогармоническая ячейка, но несколько более сложная, произошедшая в результате взаимодействия двух мажорных трезвучий: $c-e-g$ и $es-g-b$. Иначе говоря, для Н. Гарбузова так же, как и для Серра и д'Аламбера звуки c и es рассматриваются, как основания, а звук g как 3-й обертон от c и как пятый от es .

Следуя за Рамо, Н. Гарбузов различает основания реальные (например, основание c в аккорде $c-e-g$) и мнимые (например, основание c в аккорде $e-g-c$, в котором фактически звук e является нижним, басовым, а не звук c).

Так же, как в концепции Серра, в теории многоосновности D^7 : $g-h-d-f$ определяется как имеющий два основания — g и f^1 .

Если бы теория многоосновности отличалась от классической и функциональной теорий только признанием гармонического значения 9-го и 15-го обертонов как производных от 1-го, то она перестала бы существовать как теория после того, как Н. Гарбузов присоединился по данному вопросу к взглядам Рамо—Серра—д'Аламбера—Римана.

Однако центральным положением теории многоосновности является положение о музыкально-акустическом сродстве, производным от которого и сравнительно — даже второстепенным является положение о пентакорде.

Это центральное положение очень близко примыкает к пониманию интервального и гармонического родства данного классической и функциональной теориями. Оно сближает эти три теории не только с музыкально-акустической, но и с историко-стилистической стороны, благодаря своей неразрывной связи с основной каденцией классического мажоро-минорного изложения: $T-S-D-T$.

¹ В отличие от Серра, Н. Гарбузов не ограничивается двумя основаниями при объяснении структуры аккордов, но свободно пользуется большим числом. Например, малый 9-аккорд $g-h-d-f-as$ рассматривается как имеющий три реальных основания — $g-f-as$, или два реальных — g и f и одно мнимое — des (as как третий от des).

КАДЕНЦИЯ T—S—D—T И МУЗЫКАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКОЕ СРОДСТВО

Теория музыки выдвинула ряд гипотез, объясняющих каденцию $T-S-D-T$.

Рамо, а вслед за ним Риман указывают, что последование $T-S$ или $T-D$ вызывает чувство тональной неопределенности и только появление D после S выясняет тональность и приводит к T . Объяснения этого явления таковы.

По Риману, D , следующая после S , выясняет тональность, так как D является как бы частью T и тем самым возвращает нас к T . Неясно, однако, почему к тонике долгим возращать не сама тоника, а доминанта как ее часть? Почему оказывается нужным последование $T-S-D$, когда последование $T-S-T$ более полно и определенно возвращает нас к T ? С другой стороны: почему после $T-S-D$ должна следовать T , если D как часть T все равно возвращает нам чувство тональности?

По Рамо, один квинтовый ход ($T-S$, $T-D$) не определяет лада. Нужно два квинтовых хода (и $T-S$ и $T-D$) или иначе говоря, необходимо не двучленное отношение $1:3$ (f к c) или $3:9$ (c к g), но трехчленное — $1:3:9$ ($f-c-g$), в котором центральное место занимает T , а крайние S и D . Конечно, это не столько математическая аргументация, объясняющая тональный механизм $T-S-D-T$, сколько описание математических отношений, существующих между тремя исторически сложившимися функциями мажоро-минорной системы.

Теория многоосновности стремится объяснить каденцию $T-S-D-T$ музыкально-акустическим сродством интервалов и созвучий. Обосновывая последнее, теория многоосновности сравнивает натуральные звукоряды, расположенные на различной высоте и показывает, что в этих звукорядах имеются общие звуки, образующие так называемые тоны совпадения. При квинтовом отношении $3:2$ возникает пять тонов совпадения¹:

обертоны верхнего звука 2 4 6 8 10 и
обертоны нижнего звука 3 6 9 12 15.



¹ Натуральные звукоряды берутся до 16' призвука.

При квартовом отношении $\frac{4}{3}$, возникают четыре тона совпадения:

обертоны верхнего звука 3 6 9 12
обертоны нижнего звука 4 8 12 16



Так как кварта и квинта взаимно обратимы, они могут быть объединены в одну группу интервалов, имеющую пять (квинта) или четыре (кварта) общих тона совпадения.

При большетерцовом отношении $\frac{5}{4}$ возникает три тона совпадения:

обертоны верхнего звука 4 8 12
обертоны нижнего звука 5 10 15.

При малосекстовом отношении $\frac{6}{5}$ возникают два тона совпадения:

обертоны верхнего звука 5 10
обертоны нижнего звука 8 16.

При малотерцовом отношении $\frac{8}{5}$ возникают два тона совпадения:

обертоны верхнего звука 5 10
обертоны нижнего звука 6 12.

При большесекстовом отношении $\frac{9}{5}$ возникают три тона совпадения:

обертоны верхнего звука 3 6 9
обертоны нижнего звука 5 10 15.

Обратимые большая терция и малая секста, малая терция и большая секста могут быть объединены в другую группу интервалов, имеющих три или два общих тона совпадения. Малые септимы $\frac{9}{5}$ и $\frac{16}{9}$, большая септима $\frac{15}{8}$, малая секунда $\frac{16}{15}$ и б. секунда $\frac{9}{8}$ и $\frac{10}{9}$ могут быть объединены в следующую группу интервалов имеющих один тон совпадения.

	$\frac{9}{5}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{16}{15}$
Интервалы	м7	м7	б2	б2	б7	м2
Обертоны верхнего звука .	5	9	8	9	8	15
Обертоны нижнего звука .	9	16	9	10	15	16

Увеличенная кварта $\frac{45}{32}$ и уменьшенная квинта $\frac{64}{45}$ не имеют тонов совпадения.

Наличие большего или меньшего числа общих звуков указывает на большее или меньшее акустическое сродство данных звукорядов. Располагая систематически эти данные, мы полу-

чим следующую таблицу акустического сродства для диатонических интервалов чистого, терцо-квинтового строя.

степень акустического сродства .	I	II	III	IV
интервалы	5-4	3-6	2-7	тритон



Очевидно, что степени сродства натуральных пентахордов, взятых в качестве самостоятельных звуковых ячеек в основном соответствуют степеням сродства натуральных звукорядов (см. прим. № 4).

Этот вывод вовсе не обязателен для любого отрезка натурального звукоряда, как это можно предположить с первого взгляда. И Рамо и Риман указывали на родство мажорных трезвучий, находящихся в отношениях чистой квинты и большой терции. И квинтовое и большетерцовое отношение мажорных трезвучий связывает эти последние посредством одного общего звука, что позволяет объединить их в одну группу. Уже внутри этой группы большее родство квинтового отношения сравнительно с терцовым получало естественное объяснение в значении квинты как 3-го, т. е. более близкого, сравнительно с 5-м, призвуча. Не вполне ясным был вопрос о родстве малотерцового отношения мажорных трезвучий. Наконец, мажорные трезвучия, находящиеся в секундно-септимовом отношении, оказались совершенно не родственными. Таким образом, степени сродства мажорных трезвучий, взятых в качестве самостоятельных звуковых ячеек, не вполне соответствуют степеням сродства натуральных звукорядов.

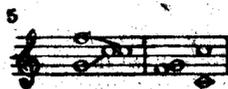
Пентахорд, более чем трезвучие, оказывается «представителем натурального звукоряда». Не рассматривая теперь пентахорд как основную ячейку в построении ладов и аккордов, теория многоосновности сохраняет пентахорд как показатель степеней сродства.

Еще Рамо указывал на квинту, как на интервал высшего, если не считать октавы, родства. Терция также рассматривалась как интервал, следующий по родству за квинтой. Квинтовые отношения между S и T, T и D объясняли, по Рамо, родство и связь этих функций, а терцовые ходы основного баса давали остроумное объяснение хроматизму в мелодии. Значительные затруднения Рамо испытывал при объяснении секундовых ходов, которые он даже был склонен объяснять как обращенные ходы септимы, а септимовые ходы как результат последования трех терцовых ходов (с — е — g — h или с — еs — g — b) или одного терцового и одного квинтового (f — d и d — g). Эти затруднения определялись тем, что соединения аккордов оправдывались и объяснялись только благодаря родству аккордов между собой, а это родство объяснялось только ходами основного баса на квинту или на терцию, т. е. только эти два интервала (но не секунда) заключались в первых шести обертонах.

Как это было уже показано, Н. Гарбузов подошел к определению музыкально-акустического средства несколько иначе — путем выяснения тонов совпадения — и установил, что и секундо-септимовые отношения находятся в некоторой хотя и слабой степени сродства.

Ограничиваясь только данными акустики, он должен был бы признать количественное различие между интервалами квинты-кварты, терции-сексты и секундо-септимы в отношении сродства и остановиться на этом. Но он этим не ограничился и высказал предположение, что в музыкальной практике между квинто-квартвыми отношениями, с одной стороны, и секундо-септимовыми отношениями, с другой, существует качественное различие, проявляющееся в том, что секундо-септимовые отношения используются в классической гармонии не как отношения, дающие родство, хотя бы и слабое, но как отношения, создающие «разрыв», «конфликт», получающий или не получающий своего разрешения в зависимости от композиционных намерений автора.

Предположим, что этот «разрыв», который затушевывался в теории Рамо, должен получить максимально полное разрешение. Идеальным разрешением было бы такое, которое вело бы каждый из звуков секунды на квинту или кварту (т. е. ходами наибольшего родства) и в результате привело бы к унисону или октаве (т. е. к максимальной слитности).



В классической гармонии это разрешение является основным, дающим сначала конфликт между S и D в последовательности или в одновременности и затем разрешение в T.



Трезвучие C-dur данного примера определяется теорией многоосновности как тоника, т. е. оно удовлетворяет следующим требованиям «тоничности»:

1) в каденции, охватывающей и «разрыв» и разрешение, сопоставление оснований (или иначе говоря — основных басов) ведет от меньшей степени к высшей степени музыкально-акустического сродства.

2) Переход от нетонических оснований к тоническим совершается кварто-квинтовыми ходами, т. е. в отношении высшей степени сродства.

3) Нетонические основания переходят в тонические основания во встречном направлении: одно из оснований поднимается от S к T (f — c), как бы переходя от основания (f) — к обертону (c), а другое основание опускается от D к T (g — c), как бы переходя от обертона (g) к основанию (c).

Так же объясняется каденция S — D — T в миноре.



Как это было уже раньше указано, минорное трезвучие является, как правило, двухосновным: трезвучие f-moll имеет основания f и as, а трезвучие c-moll — основания c и es; трезвучие g-dur имеет основание g.

Два секундовых отношения (f и g, g и as), создающие конфликт, получают разрешение в малотерцовое отношение (c — es), обладающее более высокой степенью сродства. F и g переходят в c, as переходят в es, т. е. переход совершается в квинто-квартвых отношениях.

F и as переходят в c и es как основания к призвукам. Это направление теория многоосновности называет доминантовым, т. е. оно приближает к доминантовой области. G переходит в c, как призвук в основание. Это направление назы-

вается субдоминантовым¹, так как оно приближает к субдоминантовой области. Следовательно, нетонические основания движутся к тоническим во встречном направлении.

Итак и в миноре, в каденции S—D—T мы находим те же три условия «тоничности», что и в мажоре.

Нужно признать, что теория многоосновности продолжила и развила положение о родстве, выдвинутое классической и функциональной школами до логического результата, и сравнительно с другими концепциями с наибольшей убедительностью раскрыла «механизм» каденции S—D—T в мажоре и в миноре, насколько это возможно сделать, не выходя в основном за пределы музыкальной технологии.

Но, как бы близко ни подходили к объяснению каденции T—S—D—T отдельные теоретические системы, все они, однако, останавливаются перед вопросом: если даже предположить, что необходимо установить чувство определенной тональности, то для чего нужно обязательное возвращение к T после того как это чувство установилось при многократном сопоставлении T—S, T—D, S—D? На этот вопрос нельзя ответить, находясь в узких пределах музыкальной акустики или теории лада или гармонии. Вероятно, это было ясно для Г. Катуара, давшего ответ общефилософского, общеэстетического значения, раскрывшего исходные предпосылки отдельных высказываний теоретиков XVIII—XIX вв. и поставившего, так сказать, точку над и. В теоретическом курсе гармонии Катуар пишет:

«Созвук t является центром системы, моментом полного равновесия, от которого мы делаем отклонения в ту или другую сторону к смежным с ним созвучкам, причем каждый раз нарушается равновесие, создается конфликт и тяготение обратное к центру, к полному равновесию. Такое отклонение от нашего основного созвучка к смежным с ним созвучкам и возвращение к нему обратно составляет как бы зародыш нашего «искусства», сущность нашей музыки» (стр. 5, книга 1-я).

Подобно многим идеалистическим положениям, это высказывание Катуара возводит частный случай в степень всеобщего закона, и тем самым оказывается неверным. Этот частный случай является характерной закономерностью одного из музыкальных стилей, наиболее последовательными представителями которого были Люлли, Куперены и А. Скарлатти. Действительно, композиционные принципы диатонического мажоро-минорного письма, нашедшие наиболее полное выражение в творчестве этих композиторов, в значительной степени основываются на эстетических и философских положениях о художественном образе как об отображении идеально гармонического, самодовлеющего замкнутого состояния действи-

¹ Термины «плагальное» (от S к T, от T к D) и «автентическое» направление (от D к T, от T к S) представляется нам более удачными.

тельности, находящегося, как правило, в покое-равновесии, и о движении как о нарушении этого исходного состояния, вновь приводящем к нему. Именно в соответствии с этими эстетическими и философскими предпосылками происходил исторический процесс формирования таких музыкальных форм как симметричной трех-пятичастной (ABA'BA' неаполитанской оперной школы), как симметричной многочастной (рондо клавесинистов), как свободной трехчастной симметрии итальянской и французской увертюры, как пропорционального периода, состоящего из двух сходных, уравнивающих друг друга построений и т. д. и т. д.

Двух и трехкратное проведение главного образа (темы) в трех-пятичастной форме арии ABA'BA', многократное его проведение в рондо клавесинистов, а также его изложение в начале и в конце произведения выявляют его основную и замыкающую роль во всем произведении. Это — главная тема, это — неизменный образ, психологическое состояние или жанровая зарисовка. Части эпизодического и разработочного характера, чередующиеся с проведением главной темы — основного образа, — либо вносят новое состояние, новую зарисовку (обычно — новый музыкальный материал, имеющий в общем плане подчиненное значение), либо дают новое освещение основного состояния, основной зарисовки, оттеняющее более рельефно основной образ — главную тему (обычно разработка прежнего материала). Именно потому, что промежуточные части разработочного характера освещают только некоторые стороны главной темы — основного образа, они не сохраняют его идеально-гармонического, самодовлеющего, замкнутого состояния. Именно потому, что промежуточные части эпизодического характера являются менее значительными в общем плане, они уступают главной теме — основному образу — не только по количеству проведений, не только по незамыкающему местоположению, но и по внутренней структуре. Им не свойственно в той же степени, как и главной теме — основному образу, — идеально-гармоническое, самодовлеющее, замкнутое состояние.

Естественно, что это различие между главной темой и промежуточными частями находит свое выражение в их формообразовании и, в частности, в ладовой форме изложения. Естественно также, что главные темы — основные образы — должны начинаться и, особенно, заканчиваться наиболее слитной консонантной и наиболее самодовлеющей и замкнутой гармонией, что более того, эта гармония должна определять, более или менее явно, все изложение главной темы — основного образа. В то же время промежуточные части, которые также должны считаться с действием этой гармонии, не должны определяться ею в такой же степени.

В условиях диатонического мажоро-минорного изложения, опирающегося на натуральную терцо-квинтовую и темперированную системы, возможны два вида наиболее слитной и консонантной гармонии: мажорное и минорное трезвучия¹. Только они могут замыкать закругленную музыкальную форму. Поэтому существовали только два лада, которые можно называть замкнутыми по значению в формообразовании того времени: мажор и минор. Изложение основной темы соотносенное к одному и тому же мажорному или минорному трезвучию, к одному и тому же основному тону (что только и создавало замкнутость ладовой формы), определяло не только лад, но и тональность. Между начальным и конечным изложением в тонике мог проходить ряд нетонических гармоний, координировавшихся с тоникой, выступавшей также и в середине (явно или скрыто). Именно эти нетонические гармонии создавали отклонения от тоники, вновь приводящие к тонике. Из всех нетонических гармоний выделились, как важнейшие две гармонии, или, говоря более широко, две функции: S и D.

Музыкально-акустическое значение функций S и D заключается в том, что в диатонической мажоро-минорной системе все звуки, рассмотренные относительно звуков тоники, являются либо звуками производными от T (Dg—h—d от T C—e—g), либо производящими звуки T (T c—e—g— от Sf—a—c)².

Таким образом тоника является музыкально-акустическим центром лада, а S и D музыкально-акустическими «краями». Использование этого соотношения уже в чисто функциональном плане и, может быть, даже сформирование такого функционального отношения с соответствующим музыкально-аку-

¹ Полифоническое письмо отобрало, как консонирующие интервалы, сначала квинту-кварту (органум), а затем терцию-сексту (гиммель и фобурдон). Отбор этих интервалов был подготовлен в ладово-методической областях тем, что эти интервалы имели значение замыкающих диадазоны ладово-мелодического движения: квинта (и ее обращение — кварта) в средневековых автентических и плагальных ладах (дорийский лад d—e—f—g—a—h—(v)—c—d, как объединение квинтового диапазона f—e—f—g—a и квартового a—h—(v)—c—d гиподорийский лад, как объединение квартового и квинтового диапазонов и т. д.), секста и децима в гексахордной системе Гвидо (c—a секста, замыкающая натуральный гексахорд, c—e, децима, замыкающая систему трех гексахордов: натурального, мягкого и жесткого).

При возникновении гармонического чувства и противопоставлении консонирующих, наиболее слитных и самодовлеющих аккордов, аккордам диссонансирующим, наименее слитным, требующим продолжения, для первых и для вторых были использованы интервалы соответствующего характера. Объединение квинты-кварты и терции-сексты в качественно новое явление — аккорд, не допускающее возникновения других интервалов, могло дать только два аккорда: мажорное и минорное трезвучие. Полностью отметили, что объединение тритона и m7, двух интервалов, определяющих мутацию в гексахордной системе, дало два вида 7-аккордов: доминантовый (g—h—f) и вводный (h—f—a).

² Или в миноре: D e—g—gis—h от ta—c—e и t от s d—f—a.

стическим значением произошло на основе более широких композиционных закономерностей, характеризованных выше и нашедших свое выражение в равновесии тонального механизма, отклоняющегося от центра — тоники подобно маятнику к одному краю, затем к другому и возвращающемуся вновь к тонике.

Очевидно, что освоение и логическое использование наиболее простых и естественных закономерностей натурального звукоряда вполне соответствовало духу классической гармонии, вообще стремившейся к естественности, простоте и логической ясности. Обычная формула замкнутого мажора и минора: T — не T — T представляет собой не самостоятельный, в силу «симметричных законов», возникший ладовый механизм, но основной тип изложения замкнутого мажора или минора, обобщающий несчетное количество единичных случаев. Подобно тому как разрешение вводного тона в основной тон получило, через бесчисленное повторение в повседневной музыкальной практике, значение аксиоматически-наглядной логической формулы музыкального мышления, такое же значение, в силу тех же причин, приобрела формула T — не T — T.

Эта формула допускает два варианта: T—S—D—T и T—D—S—T. Оба вида вышеприведенной формулы находят свое применение в развитых формах¹. В пределах небольшого построения в мажоре или гармоническом миноре первый вид (T—S—D—T) имеет явные преимущества благодаря заключительному характеру вводно-тонной интонации, убедительно заканчивающей всю каденцию. Замкнутая форма ладового изложения (T—не T—T) отнюдь не является единственной возможностью мажоро-минорной системы. Доклассический период (например О. Лассо) и романтизм пользовались также и другими формами изложения, устанавливая, например, господство тоники только в конце (см. прелюдию a-moll Шопена)². Таким образом, каданс T—S—D—T определился как проявление стилистических и композиционных условий, наиболее характерных для классического стиля.

Переходя вновь к дальнейшему освещению теории многоосновности, мы должны будем установить, что Н. Гарбузов, построив гипотезу о степенях сродства в неразрывной связи с этим кадансом, определил тем самым дальнейшее развитие теории многоосновности, как теории, исходящей в основном из предпосылок классического стиля.

¹ См. о роли отношения T—D очерк о классической теории и о роли T—S очерк о функциональной теории.

² Последний способ изложения в отличие от замкнутого классического можно было назвать полужамкнутым. В дальнейшем посылается и незамкнутое изложение («Тристан»).

СТРУКТУРА АККОРДОВ И ЛАДОВ. МЕТОДИКА АНАЛИЗА.

Развивая основные положения своей теории на основе классического стиля, Н. Гарбузов уже в первой книге «Т. М. Л. С.» ставил своей задачей дать «анализ произведений новейших композиторов», неудовлетворительно выполняемый школьной гармонией. Первоначально рассматривая пентахорд как простейшую ладово-гармоническую ячейку, теория многоосновности как-будто значительно облегчала выполнение этой задачи. Действительно большой 9-аккорд $c-e-g-h-d$ определялся, как одноосновный аккорд с основанием c , а доминантовый терцдецимаккорд $g-h-d-f-a-c-e$, как двухосновной аккорд с основаниями g и f . Тем самым большой нонаккорд мог рассматриваться, как дальнейшее развитие одноосновного мажорного трезвучия $c-e-g$, а $D^{7,9,11,13}$ как дальнейшее развитие двухосновного D , что как-будто сохраняло преемственность новейших гармоний относительно классических.

Анализируя в первой книге «Т. М. Л. С.» аккорды в их статическом состоянии, вне зависимости от их окружения, теория многоосновности выработала довольно простую методику анализа, заключавшуюся в следующем:

1) теоретически допускался ряд возможных объяснений анализируемого аккорда. Например, тот же большой 9-аккорд мог быть рассмотрен не как одноосновной, а как двухосновной ($c-e-g-h-d$ от основания c , и $g-h-d$ от основания g), или как трехосновный ($c-e-g-h-d$ от основания c , $e-h$ от основания e , $g-h-d$ от основания g) аккорд, или даже как четырех- или пятиосновный аккорд.

2) При анализе аккорда принимается во внимание фактическое расположение аккорда. Звуки, расположенные в низком регистре, определялись по преимуществу как основания¹. Например, тот же большой 9-аккорд, расположенный следующим образом:



скорее всего должен был быть определен как двухосновный ($c-g-d-h$ от основания c и $e-h$ от основания e).

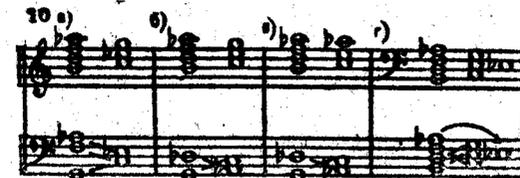
¹ Звуки низкого регистра более определенно выявляют себя в качестве оснований. Подробно об этом будет сказано в следующей главе.

3) Терцовая теория строения аккордов отвергалась. Так называемые «случайные сочетания» объяснялись наряду с аккордами терцового строения. Напр. 4-звучие $d-c-g-a$ анализировалось как двухосновное ($c-g$ от основания c , $d-a$ от основания d):



4. Из всех возможных вариантов (учитывая предшествующие условия) выбирался простейший (большой 9-аккорд при обычном расположении как одноосновный).

Но как только Н. Гарбузов перешел во второй книге «Т. М. Л. С.» к динамическому анализу аккордов, он должен был пересмотреть эту методику. Второе и третье положения остались, первое и четвертое изменились. Прежде всего, динамический анализ показал, что различные объяснения могут иметь место в зависимости от окружения, в котором находится один и тот же аккорд. Рассмотрим, например, ум. 7-аккорд $h-d-f-as$, разрешающийся а) в минорное трезвучие, б) в мажорное трезвучие, в) в увеличенное трезвучие, г) в мажоро-минорное четырехзвучие.



В случае а) ум. 7-аккорд следует рассматривать как 3-основный, с основаниями $g-f-as$, разрешающийся в минорное трезвучие с основаниями $c-es$ (g и f идет в c , as идет в es). В случае б) ум. 7-аккорд можно рассматривать как 2-основный, с мнимым основанием g и мнимым основанием des , разрешающийся в двухосновное мажорное трезвучие $c-e-g$, с реальным основанием c ($c-e-g$ от c) и мнимым основанием as (c от as). В случае в) сохраняет силу предшествующее объяснение, но только с той разницей, что основание as будет представлено двумя звуками: as и c . В случае г), для которого особую роль будет играть расположение в нижнем регистре, ум. 7-аккорд и мажоро-минорное четырех-

звучие должны рассматриваться, как 4-основные аккорды: основание h переходит в e, d в g; f в c; as в es.

Приведем два примера из числа анализов, проделанных С. Г. Корсунским.

О первом примере из прелюдии Скрябина (ор. 11 № 9) он говорит, что созвучие cis—e—a, взятое отдельно, могло бы быть истолковано как одноосновное от A, но все окружающие (звук his, переходящий в cis, указывает на основание gis, переходящее в cis) свидетельствует о его двухосновной природе (основания cis и a).



Еще более широкое применение динамического подхода показывает анализ последней трехтактной каденции этой прелюдии. Функциональная школа, так же как и традиционная школа ограничилась бы определением ми-мажорного трезвучия — как тонического, следующего после созвучий S и D. Учитывая переменные колебания между E-dur и cis-moll на протяжении всей прелюдии, анализ, пользующийся не только данными функциональной школы, но и введенными теорией ладового ритма переменными ладами, должен был бы указать также на последнюю каденцию, как на окончательно устанавливающую преобладание E-dur над cis-moll.

Теория многоосновности указывает кроме того на наличие элементов cis-moll в последней трехтактной каденции.



Основания первого созвучия — a и fis, второго — h и gis. Основания a и h разрешаются в основание e, а основания fis и gis, которые должны были бы разрешиться в cis, этого разрешения не получают. Таким образом, cis-moll представлен и в последней каденции всеми не тоническими основаниями (fis — a и gis — h) и только одним из двух тонических осно-

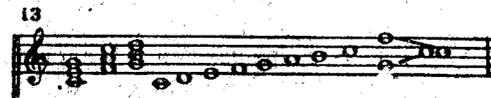
ваний (e), а именно тем, которое без другого основания (cis) утверждает только E-dur.

Другой вывод, который возможно отсюда сделать: последний аккорд дает неполное разрешение, очень важен для понимания данной каденции в ее выразительном отношении: каденция дает просветление, но не полное разрешение и не исчерпывающий результат предшествующего движения.

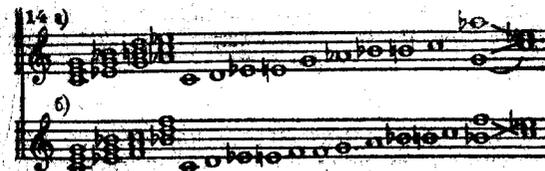
Следовательно, из всех возможных вариантов выбирается не простейший, а наиболее оправданный с точки зрения теории сродства и классической каденции.

Другой вывод, к которому пришла теория многоосновности в результате динамического рассмотрения созвучий и анализов музыкальной литературы, заключается в замене пентакорда, как наименьшей и простейшей ладо-гармонической клетки — трихордом, о чем было уже сказано в начале данного очерка.

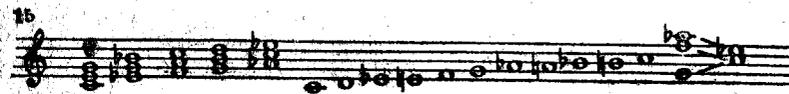
Динамический анализ созвучий целиком основан на вышеизложенной теории сродства и на расширенном толковании каденции S—D—T. На тех же предпосылках основана структура ладов. Простейшим мажорным ладом, отвечающим этому условию, является трехосновный лад с основаниями c—f—g (рассматривая в тональности c).



Простейшими минорными ладами являются два 4-основных лада: 1) с основаниями c—es—g—as, 2) с основаниями c—es—f—b¹.



Минорным ладом с S и с D будет пятиосновной лад c—es—f—g—as.



По этому же принципу можно конструировать лады с большим числом оснований, напр., 6-основной лад мажорного характера с основаниями c—e—f—g—a—h.

¹ Между f и b здесь будет находиться не чистая кварта 3/2, а «фальшивая» кварта 40/27, сравнительно с которой малая терция 6/5 даст отношение высшего музыкально-акустического сродства.



или 6-основный лад минорного характера с основаниями $c-d-es-f-g-as$ (основание g выступает здесь и как нетоническое, переходя в основание C и как тоническое, являясь результатом разрешения основания d).

17



Наряду с этими ладами, совершенно точно следующими образцам классической каденции, Н. Гарбузов описывает лады, в которых не все основания имеют ясное тоническое или нетоническое значение. Сохраняя известную функциональную неопределенность, эти основания должны быть тесно связаны — в отношении сродства с другими основаниями лада. К ним, напр., относится 4-основный лад с основаниями $c-f-g-a$. Основания f и g разрешаются в основание C , основание a не входит в состав этой каденции, но зато оно связано достаточно сильно и с основанием C и с основанием f (вторая степень сродства).



Этот лад можно рассматривать, как своего рода переходный от трехосновного лада $c-f-g$ к пятиосновному ладу $c-e-f-g-a$, в котором основание a , как нетоническое разрешалось бы в тоническое основание e .



Простейшим примером таких ладов являются двухосновные лады с основаниями $c-f$ и $c-g$ (тоническое значение одного из оснований может определяться здесь только внегармоническими факторами: метро-ритмическим расположением и т. п.).

Если мы представим себе лад $c-g$ в тональности f , т. е. как лад $f-c$, то увидим, что эти два лада ($c-f$ и $f-c$) по

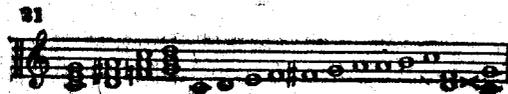
существу тождественны, или, по крайней мере — могут быть обращены друг в друга¹.



Интервалы кварты и квинты, образующиеся между основаниями, никогда не будут увеличенными или уменьшенными, но всегда чистыми. Поэтому нет необходимости писать «чистый квартный» или «чистый квинтовый» лады. Термин «чистый» будет всегда подразумеваться в таких случаях. Но другие интервалы, образующиеся между основаниями: секунды и септимы, терции и сексты могут быть малыми, или большими. Поэтому, для характеристики интервала секунды, септимы, терции-сексты всегда будет прибавляться термин «малая» или «большая», предшествующий перечислению всех интервалов.

Так, например, название «шестиосновный, большой, малый секундо-терцо-кварто-квинто-секстовый лад» указывает на интервалы большой секунды, малой терции, чистых кварты и квинты и малой сексты между первым и остальными основаниями лада $c-d-es-f-g-as$ (см. прим. № 17).

Если мы рассмотрим лад с основаниями $c-d-f-g$, то увидим, что он имеет два a , имеющие различный акустический коэффициент: $\frac{5}{3}$ и $\frac{27}{16}$. Первое a является терцией трихорда $f-a-c$. Второе a является квинтой трихорда $d-fis-a$. Оба a отличаются на дидимову комму. Такие лады называются комматическими (см. также прим. № 146). Полное название этого лада будет, следовательно, комматический большой секундо-кварто-квинтовый лад. Если в ладу на двух ступенях расположены по два комматических звука, лады будут называться бикомматическими. В условиях темпированного строя звуковысотное различие комматических звуков исчезает. Но в различном функциональном значении одного и того же звука (ля от ре и ля от фа), полностью раскрывающемся в каденциях, проявляется его двойственная комматическая природа.



Описывая и конструируя лады мажорного или минорного характера, теория многоосновности не отрицает возможного

¹ Эти два лада, имеющие одинаковый звуковой состав при различном расположении тех же трихордов, называются обратимыми ладами. Все лады называются также по числу оснований (двухосновные, трехосновные и т. д.) и по интервалам, образующимся между первым и остальными основаниями. Например, лад с основаниями $c-f-d$ называется кварто-квинтовым ($c-f$ кварта, $c-g$ квинта).

существования новых ладов, сформировавшихся в послеклассическую эпоху.

Изучая «особые качества созвучий», данная теория указывает, что в настоящее время известны четыре особых гармонических качества: 1) мажорность, 2) минорность, 3) увеличенность, 4) уменьшенность¹.

Мажорность по теории многоосновности достигает высшей степени в созвучиях б. терции — в расположении, показанном на следующем примере:



Трезвучие $c-g-e'$ менее мажорно, чем б. терция $c-e'$, т. к. в нем присутствует минорное двузвучие $g-e'$.

Минорностью высшей интенсивности обладает м. терция в низком и отчасти среднем регистре (также и б. секста), а также и минорное трезвучие в низком и среднем регистре в мелодическом положении квинты, реально представляющей тон совпадения.



Мажорность каждого отдельно взятого звука обусловлена пятым обертоном (gis от e , h^2 от g). Поэтому и в м. 3 и в минорном трезвучии есть элементы мажора. Однако при одновременном звучании м. 3, 5-й обертоном от прима (gis от e) заглушается 2—4-м обертонами от м. 3 (g от g), а пятый обертоном от м. 3 (h) является тоном совпадения, «становящим» малую терцию². Качественно «увеличенности», хотя и слабо выраженным, обладает уже большая терция благодаря пятому обертоном терцового тона.

¹ Н. Гарбузов указывает, что звучность аккордов $c-f-b$ или $c-d-f-g$ «не может быть названа ни мажорной, ни увеличенной, ни уменьшенной, и следовательно особые звуковые качества созвучий не исчерпываются общезвестными четырьмя», и признает, что исследование новых качеств «вопрос весьма актуальный». («Т.М.Л.С.», книга II, стр. 37).

² См. о тембро-гармоническом и гармоническом становлении в гл. III.

24



Наиболее интенсивно увеличенность выявляется в увеличенном трезвучии, что связано по видимому с заглушением g — т. е. 3-го обертона нижнего основания 2—4-м обертонами верхнего основания as и 5-м обертоном среднего основания e , т. е. звуком gis . Высшей интенсивности увеличенность достигает в четырехзвучии ($c-e-gis-c \sim his$)¹.

Высшей интенсивности увеличенность достигает в четырехзвучии ($c-e-gis-c \in his$).

25



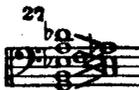
«Уменьшенность» наиболее интенсивно проявляется в ум. септаккорде, так как третья (снизу) основание заглушает тон совпадения двух первых оснований (f заглушает fis), четвертое основание (as) заглушает тон совпадения второго и третьего оснований (a), первое основание (h) заглушает тон совпадения третьего и четвертого оснований (C) и ни одна из малых терций, входящих в ум. септаккорд, не выявляет качества минорности.

26



Пользуясь уже известным нам механизмом классической каденции, возможно обосновать тоническое значение увеличенного трезвучия и уменьшенного септаккорда.

Наибольшее количество нетонических оснований, разрешающихся в тонику, — увеличенное трезвучие — равно шести. Данные шесть звуков ($h-des-es-f-g-a$) образуют тоновую гамму.



¹ Знаком ∞ обозначается энгармонизм.

Наибольшее количество нетонических оснований, разрешающихся в тонику, — уменьшенный септаккорд — равно восьми. Данные восемь звуков образуют два ум. 7-аккорда, или звуко-ряд тон-полутон.



Отношение нетонических и тонических звуков в двух данных ладах оказывается совершенно совпадающим с их отношением, показанным теорией ладового ритма. Несмотря на различие исходных предпосылок, обе концепции приходят к одному и тому же взгляду на структуру увеличенного и уменьшенного ладов.

В связи с этим следует сделать несколько замечаний. Прежде всего нужно учесть, что в развитии гармонии второй половины XIX в. и начала XX в. увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд определялись как созвучия самостоятельного, самодовлеющего значения, связанные с определенными формами ладово-гармонического изложения: увеличенное трезвучие с тоновой гаммой



а уменьшенный септаккорд с гаммой тон-полутон.



Теория, занимающаяся этими созвучиями, не может пройти мимо этой связи, должна дать ей описание и, по возможности, объяснение.

Впервые на эти явления указала теория ладового ритма (Б. Яворский). Теория многоосновности, сформировавшаяся на полтора десятилетия позднее, не столько оспаривала выводы теории ладового ритма, как и других ладово-гармонических тео-

рий, сколько их исходные предпосылки и весь ход доказательств. В частности теория многоосновности не оспаривает разрешения тритона в большую терцию, или малую сексту (единичная система по Яворскому), но объясняет это разрешение, исходя из положения о сродстве и из механизма классической каденции.



(Тритон не обладает акустическим сродством, его разрешение в большую терцию или малую сексту даст явные или скрытые, в зависимости от голосоведения кварто-квинтовые ходы во встречном направлении, приводящем к б. терции или м. сексте, обладающим более высоким сродством).

Вообще, проследивая развитие теории многоосновности, можно высказать предположение, что она возникла и первоначально оформилась не столько в результате непосредственной аналитической работы над музыкальной литературой, как, например, в значительной степени возникла работа Курта, но в результате пересмотра исходных предпосылок и аргументации существующих теоретических направлений: традиционной школы, функциональной школы, теории ладового ритма и чисто акустических теорий (А. Авраамов и др.). Поэтому обращение к анализам привело теорию многоосновности к серьезной перестройке (вторая книга «Т. М. Л. С.» и в особенности проводимая сейчас Н. Гарбузовым работа по изучению многоголосия русской народной песни), которая несомненно будет продолжаться и в дальнейшем.

Наконец, нужно сказать, что теория многоосновности занимает сравнительно с теорией ладового ритма противоположную позицию в том отношении, что рассматривает функциональные отношения новых ладово-гармонических образований, как действующие по образцу классического мажора и минора, в то время как теория ладового ритма рассматривала классические мажор и минор, исходя из новых ладово-гармонических образований. В том, что теория многоосновности стремится перебросить мост от классических ладов и гармоний к новым ладам и гармониям и установить преемственность вторых относительно первых заключается, несомненно, сильная сторона данной теории.

Однако осуществляется эта связь спорным методом. Различие классических, романтических и новейших ладообразований основано на преобразовании основных эстетических и композиционных принципов. Исследуя их преемственность друг относительно друга, следует выяснить основные стороны проявления этих преобразований в ладогармонической области, но не ограничиться гипотезой о сохранении единообразной

каденционной ячейки, как ладовой основы и классического и послеклассических стилей. Конечно, это просто, но не слишком ли это просто?



Наконец, от теории, специально занимающейся ладами и созвучиями, можно было бы ожидать развернутых определений лада. Между тем, определение, данное в первой книге «Т. М. Л. С.»: «ладами я называю звукоряды, которые созданы человеком согласно еще не установленным законам психологической акустики, и на основе которых строилась и строится как народная, так и индивидуальная музыка», как надо полагать не удовлетворяет в настоящее время самого автора теории многоосновности, тем более, что уже к моменту опубликования первой книги им была сделана первая поправка или иначе говоря уточнение: не ладами, а «гаммами ладов» (стр. 15).

Положение о ладовом становлении оснований, которое рассматривается в следующей главе, также не даст развернутого определения лада; формулировка этого определения остается пока что долгом теории многоосновности.

Перестройка данной теории привела к изменениям и ее методике ладогармонического анализа. Прежде чем показать пример такого анализа, осветим предварительно вопрос об ее отношении к так называемым «проходящим» «вспомогательным» и т. п. видам мелодического движения на гармонической основе.

Традиционная школа отказывала «проходящим» «вспомогательным» и «украшающим» звукам в гармоническом значении. Теория ладового ритма отбросила это разделение: интонационный анализ, применение которого зачастую оставляло желать лучшего, определял ладовую структуру мелодии до каждого отдельного звука включительно.

Теория многоосновности не отвергала вышеприведенную классификацию традиционной школы: во всяком случае единственное высказывание, имеющееся по этому поводу¹, говорит о невозможности объяснения созвучий новейшей музыки задержаниями, предъемами, вспомогательными и проходящими, но не включает в себе ни прямого признания, ни прямого осуждения этой классификации. В анализах, сделанных С. Корсунским (II часть), раскрывается фактическое отношение данной теории к проходящим, вспомогательным и т. п., которое можно было бы сформулировать следующим образом: каждый звук является либо основанием, либо призвуком; в последнем случае он имеет основание (реальное или мнимое).

¹ «Т. М. Л. С.», книга I-я, стр. 7.

«Анализ гармонического языка» определяет следовательно музыкально-акустическую природу каждого звука мелодии вне зависимости от обычной классификации и указывает на соотношение оснований.

Сравнение оснований по их метро-ритмическому и структурному расположению могло бы дать некоторые данные для гармонической классификации мелодии; так например, в следующем последовании можно было бы говорить:



1) об одноосновной природе первого аккорда с—e—g и рассматривать as в связи с эпизодически появляющимся основанием as, вновь переходящим в C, имеющем следовательно не основное, а «проходящее», «вспомогательное» значение, определяющее тем самым значение реального звука as, так же как «вспомогательного»;

2) рассматривать трезвучие с—e—g с самого начала, как двухосновное (as—c), одно из оснований которого (as) определено выявляется только с появлением звука as, имеющего тем самым основное гармоническое значение.

Однако возможности ладогармонической классификации мелодического движения не были систематически разработаны; упоминание о неприготовленных задержаниях и проходящих нотах свидетельствует только о применении обычной традиционной терминологии, уживающейся наряду с анализом, фактически рассматривающим все звуки мелодического движения как гармонически полноправные и не разделяющим их на различные виды и группы.

Рассмотрим теперь анализ сонаты f-moll op. 57 Бетховена¹ и будем сравнивать его с анализом, сделанным на основе функциональной школы, а также привлекать данные ладоритмического анализа.

С. Скребков рассматривает первый четырехтакт, как разрешающийся в тонику C (противоположное разрешение оснований f и g; последнее выявляется в призвуках d и h в третьем такте).

¹ См. «Т. М. Л. С.», книга II — анализы С. Скребкова.

Функциональная школа, учитывая общую тональность всей 1-й части, определила бы первый четырехтакт, как идущий в тональности f-moll и заканчивающийся каденцией DD/D. Иначе говоря, C-dur был бы признан, как побочная тоника—тоника внутритонального отклонения. Ладоритмический анализ безоговорочно признает C-dur тоникой первого четырехтакта. Итак, тоническое значение C-dur в той или иной степени признают все три системы.

Мы уже указывали, как обосновывает С. Скребков тоническую функцию C-dur. Функциональная школа обосновывает эту функцию C-dur появлением двойной доминанты в виде терцквартаккорда уменьшенного септаккорда на IV повышенной ступени. Этот септаккорд состоит из звуков тоники (f—as) и двойной доминанты (h—d) и должен поэтому разрешиться в доминанту — подобно тому, как D⁷, D⁹ состоящие из звуков доминанты и субдоминанты — двух функций, расположенных над тоникой и под тоникой — должны разрешиться в ладовый центр — тонику. Функциональная школа также считает II ступень (g в f-moll) основным басом функции двойной доминанты.

Таким образом, разрешение септими, идущее во встречном направлении в С, вполне отчетливо было осознано функциональной школой¹.

Функциональная школа не указывает на значение звука as как основания, рассматривая этот звук только как нону двойной доминанты.

Теория ладового ритма рассматривает звук as как один из наиболее ярких по ладовому значению (вводный тон гармонической субдоминанты C-dur) и указывает на разрешение его в звук g; по теории многоосновности он получает разрешение как основание — терцовым ходом в звук С. Установление C-dur в четвертом такте обосновывается теорией ладового ритма разрешением соединенного момента в тонику (3—4 такты).

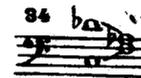
Таким образом, теория многоосновности сходится с функциональной школой и с теорией ладового ритма не только в выводах, но в значительной степени и в аргументации.

Также обстоит дело с анализом второго четырехтакта, заканчивающегося в Des. Два первых четырехтакта сопоставляют C-dur и Des-dur. Основания С и Des находятся в низкой степени акустического сродства (теория многоосновности). Между трезвучиями C-dur и Des-dur образуется шестиполутоновое отношение des—g (теория ладового ритма). Отношение C-dur и Des-dur относительно главной тональности f-moll является отношением V ст., т. е. доминанты к VI ступени

¹ Напомним также о разрешении септими у Базеви: g > c < f.

субдоминантового значения (функциональная школа). Выводом—общим для всех трех теоретических направлений—является необходимость разрешения данного отношения (непрочность, низкая степень акустического сродства между Des и С для теории многоосновности, V и VI ст.—мнимые консонансы для функциональной школы, шестиполутоновое отношение—теория ладового ритма). Для теории ладового ритма возможны два разрешения — в f-moll и в As-dur (если ограничиться мажором и минором), для функциональной школы и теории многоосновности только одно (вводный тон — терция C-dur, звук e) в f-moll.

В следующем 7 такте происходит постепенное слияние обоих оснований в одновременность нонаккорда (т. е. C—Des), который разрешается в основания тоники f-moll: f и as (17-й такт — начало связующей партии).



Аналогично становится двухосновное трезвучие as-moll побочной партии. Переход основания es в основание as очевиден (разрешение D⁷ в t as-moll). С. Скребков показывает, что другое основание as-moll'ного трезвучия—ses так же подготовлено. C-dur все время появляется в виде секстаккорда. «Это упорное полагание звука E в нижний голос создает предпосылки к его выявлению, как самостоятельного основания, развившегося из терции C-dur'ного трезвучия»... Сопоставление оснований E и Es для темперированного строя равносильно сопоставлению Fes и Es. Основание ses подготовлено следовательно основанием fes (se).

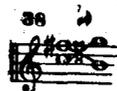


Даже не становясь на точку зрения теории многоосновности, следует признать анализ «ладового становления» as-moll весьма интересным и вполне своеобразным: ни функциональная школа, ни, само собой разумеется, теория ладового ритма в ходе самого анализа не говорили о превращении призвука в основание в условиях температуры, располагающей энгармоническими возможностями.

Основная ладовая ячейка главной партии является вместе с тем и основой ладового плана разработки и репризы. Центральное место в разработке занимает Des-dur (основание Des), кончается же разработка доминантой к f-moll (основание С). Сопоставление оснований С и Des вновь приводит к двум основаниям тоники f-moll: f и as. «Развитие той же

Исходя из вышеизложенного, теория многоосновности считает, что септима доминантсептаккорда была получена путем двух квартовых ходов (в рассмотренном случае $C_1-f_1-b_1$), а не путем интонирования интервала $7/4$.

Если 7-й обертон близок к септима доминантсептаккорда, то 11-й и 13-й обертоны далеки от всех ступеней европейской музыкальной системы. Отношение $11/8$ выражает собою интервал промежуточный между ч. и ув. квартой, а отношение $13/8$ — интервал промежуточный между б. и м. секстой. Если допустить, что интервалы $11/8$ и $13/8$ требуют разрешения, то как их разрешить? Если разрешить интервал $11/8$, например

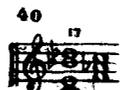


(согласно теории многоосновности) перекрестно допустив, что квинта C_2-g_2 чистая ($3/2$) и что м. секста h_1-g_2 тоже чистая (тоническая), то квинта h_1-fis_2 , будет фальшивая $22/15$ ($11/8 : 15/16$). Нетрудно убедиться, что не существует такого разрешения интервала $11/8$.

Все сказанное справедливо и для интервала $13/8$. Если допустить, что в европейской музыке существует 17-й обертон, то мы должны считать, что этот обертон функционирует или в качестве консонирующего звука, например, в созвучии



или в качестве диссонирующего звука, например, в созвучии малого доминантноаккорда, которое, как известно, разрешается так, как показывает пример 40.



Трезвучие $f_1-as_1-c_2$ должно быть чистым (тоническое). Если допустить, что соединение звука (основания) c_1 с терцией f_1-as происходит путем ходов на ч. кварту c_1-f_1 ($4/3$) и на ч. м. сексту c_1-as_1 ($9/8$), то нельзя допустить, что соединение звука (основания) des_2 с терцией as_1-c_2 должно про-

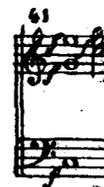
исходить путем квинтового хода $35/64$. Гораздо проще и естественнее предположить, что ход as_2-des_2 есть ход на ч. кварту. При этом условии звук des_2 имеет коэффициент $32/15$. Теория многоосновности считает, что м. нона была найдена путем ходов $c_1-f_1-as_1-des_2$, а не как 17-й обертон¹.

Возможно ли, однако, представить себе использование 7—11—13 и других обертонов в условиях современной европейской музыкальной системы, которая хотя и не сводится целиком к темперированной, но все же опирается на нее, как на свою основу².

Разница между обычной м. 7 и отношением 7-го обертона к 4-му (условным b к c) достаточно велика ($1/3$ тона); выше были уже приведены слова Н. Гарбузова об 11 и 13 обертонах, как о более далеких от всех ступеней европейской музыки, чем даже 7-й обертон.

Звуковысотные отношения, существующие между обертонами, являются хотя и основной, но не единственной закономерностью натурального звукоряда. Другой его закономерностью является динамическое — в узком смысле этого слова — отношение между обертонами: господствующая тенденция к ослаблению, затуханию более далеких обертонов сравнительно с более близкими.

Изучая первую закономерность, обычно жертвуют второй, играя на фортепиано или на гармоние чистого строя C-dur³ — иное трезвучие, сохраняют



в основном звуковысотные отношения между 1—3—5 или 4—5—6 обертонами, но радикально меняют их динамические отношения, так как дают звукам c—g—e почти равную силу звучания. Подражание обертоновому ряду ограничивается в таком случае одной только звуковысотной стороной.

Но представим себе другую возможность: подражание динамическим отношениям натурального звукоряда, жертвующее в некоторых — не слишком больших пределах — звуковысотной точностью.

¹ Эти соображения Н. Гарбузов изложил письменно специально для данного очерка.

² 12 звуковых отношений в октаве, точно фиксированные в темперированных инструментах и с несколько большей свободой используемые в вокально-хоровой и инструментально-оркестровой практике, дают обычно смешанный строй, заключающий в себе и темперированные и нетемперированные интервалы.



Звуковысотная точность тем больше не будет иметь значения, чем выше будут взяты созвучия, воспроизводящие благодаря минимальной силе звучания эффект отдаленных обертонов. Известно, что крайние регистры не сохраняют для нашего восприятия звуковысотные отношения с той же точностью, как средний регистр, что возможность варьирования звуковысотных отношений резко возрастает при смене среднего регистра на крайний отрезок высокого. Оказывается, что в этом случае мы сохраним примерное динамическое отношение и в то же время почти не жертвуем звуковысотной точностью, тем более, что последняя перестает играть в данных условиях главную роль. Поэтому мы можем рассматривать созвучия в прим. № 41 и в прим. № 42 как пользующиеся закономерностями обертонового рода в равной степени, но в одном случае основанные на первостепенном значении звуковысотных, а в другом динамических отношений.

В классическом стиле последний случай невозможен. Поэтому Рамо был прав, когда отказывал 7-му обертону в гармоническом значении и был неправ Кетель, который признавал не только 7-й обертон, но и 17-й обертон. Но этот случай не только возможен, но и характерен для импрессионистов, поиски которых вели от ясной звуковысотности к звуковысотной неопределенности, от графически ясной гармонии к неясным переживаниям динамической и тембровой светотени.



Стилевой и композиционный сдвиг от классической гармонии к гармониембрам импрессионистов еще недостаточно изучен. Поэтому, вновь переходя к изложению теории многоосновности, важно отметить, что она стремится показать потенциальные гармонические возможности, заключенные в темб-

ре и возможные случаи перехода тембра в гармонию и обратно—гармонии в тембр. Один изолированно взятый звук не заключает в себе еще гармонического начала. Его тембровая природа в значительной степени определяется двумя фазами, протекающими одновременно: а) фаза множественности (образование ряда обертонов), б) фаза единичности (образование этим рядом обертонов одного комбинационного тона).

Одновременность этих фаз характеризует тембровое становление звука. Оно может осуществляться как при помощи одного вибратора (камертона, музыкального инструмента, на котором можно взять один только звук), так и при помощи ряда вибраторов, если последние построены в обертоновом порядке и дают синусоидальные колебания. Так, например, ряд электрических генераторов звуковой частоты, удовлетворяющих данному условию, при одновременном звучании, даст не созвучие, а один звук, соответствующий комбинационному тону. Иначе говоря, идеально чистая настройка аккорда, расположенного по образцу натурального звукоряда, даст не аккорд, не гармонию, а только один звук. В большинстве случаев отдельные обертоны выделяются из общего тембрового фона благодаря их высотному смещению, зависящему от физических свойств вибраторов, производящих эти обертоны.

Если мы возьмем дуодециму или б. терцию, расширенную на две октавы, мы увидим интервал, отношение звуков которого будет соответствовать отношению основания натурального звукоряда от с к третьему (g) или пятому (e) обертону того же натурального звукоряда.



Одновременное звучание интервала, представляющего собой отношение основного тона к одному из призвуков, представляет собой гармоническое становление основания¹. Уменьшая расстояние между 1-м и 5-м частичными тонами до децимы или терции, мы все же будем воспринимать звуки e¹ и e как 5-й частичный тон звука С, т. е. будем иметь процесс гармонического становления звука С.

¹ Напомним, что этот интервал не должен быть построен с той идеальной чистотой, которую дают электрические генераторы звуковой частоты, так как в этом случае будет слышен только один звук.

Но, сближая 1-й и 5-й частичные тоны и рассматривая б. терцию в нижнем регистре, мы получим наряду с гармоническим становлением также и новое явление: тон совпадения ($c^5 - e^4$)



Для того чтобы разобраться в этом явлении, возьмем для примера темперированную¹ малую терцию. Эта терция, взятая в нижнем регистре, дает при одновременном звучании не только тембровый фон каждого из своих звуков, но и тон совпадения, достигающий значительной громкости благодаря темперированной настройке взятого интервала, вызывающей смещение тона совпадения по высоте сравнительно с тоном совпадения, образованным натурально построенной малой терцией и не выделяющимся из общего тембрового фона:



Темперированная м. 3 в высоком регистре дает комбинационный тон, также влияющий на темброво-гармоническую природу м. 3, как и тон совпадения.



Одновременное звучание темперированного интервала, дающее (в высоком регистре) комбинационный тон, в низком регистре тон совпадения, а в среднем регистре и комбинационный тон и тон совпадения, влияющие на темброво-гармоническую природу интервала, представляет собой темброво-гармоническое становление. Следовательно, при сближении отношения 1-го обертона к 5-му до терции и при перемещении этой терции в нижний регистр, мы,

¹ Темперированный интервал отклоняется от идеально-чистой настройки и является типичным для современной европейской музыки.

наряду с гармоническим становлением, наблюдаем также и темброво-гармоническое становление. И гармоническое и темброво-гармоническое становление характерно для звуков, взятых одновременно. Рассмотрим несколько звуков, взятых разновременно:



Это последование не может быть названо темброво-гармоническим или гармоническим становлением, так как происходит в разновременности, а не в одновременности: к тембровому становлению каждого отдельного звука это последование также нельзя свести: хотя каждый звук в отдельности становится темброво, но их последование на небольшом отрезке времени объединяет их в минорное трезвучие. Воспринимая эту последовательность как трезвучие с-moll, мы тем самым воспринимаем звуки с и es как основания. Разновременное последовательное становление оснований называется ладовым.

Введенная теорией многоосновности классификация (становление тембровое, гармоническое, темброво-гармоническое, ладовое) заслуживает пространного обсуждения как с музыкально-акустической, так и с теоретической стороны. Ограничимся несколькими замечаниями.

Характеристика тембрового становления, как одновременности двух противоположных фаз, указывает на потенциальности возможности перехода от тембра к гармонии (фаза множественности) и обратно от гармонии к тембру (фаза единичности). Гармоническое становление может быть поэтому истолковано, как реализация первой из вышеперечисленных возможностей.

Темброво-гармоническое становление ставит по крайней мере два вопроса: 1) отношение идеально-чистой настройки и температуры и 2) ладо-гармоническая роль регистров.

Опыты последнего десятилетия показали абсолютную невозможность реализовать созвучия, построенные по образцу натурального звукоряда, в условиях идеально-чистой настройки. Гармония требует отклонения от идеально-точного воспроизведения обертонов. В споре с чисто акустическими теориями, желающими видеть в гармонии максимальное приближение к натуральному звукоряду, это не последний аргумент. Правда, что музыкальная практика никогда и не пользовалась идеально-чистой настройкой, но важно наконец установить, что отклонения от последней являются не только отрицательным моментом, не только результатом «несовершенства» практики, но и положительным моментом, условием существования со-

звучий, гармонии. С этой точки зрения наша температура неразрывно связана с развитием гармонии, так как она упорядочивает отклонения от идеально-чистой настройки в единую рациональную систему.

Значение регистров обычно оценивается в темброво-колористическом плане. Однако в примере с темперированной малой терцией мы наблюдали, что созвучия или звуки, взятые в низком — среднем регистрах, дают обертоны и тоны совпадения; их значение как оснований выявляется как с акустической, так и с музыкально-теоретической точки зрения.

Созвучия, взятые в среднем — высоком регистрах, дают комбинационные тоны. Последние не могут, конечно, рассматриваться в качестве реальных акустических оснований, так как они представляют собой вторичное производное, а не первоначально данное явление. Однако звуковысотное отношение между комбинационным тоном и созвучиями с музыкально-теоретической точки зрения может быть приравнено отношению основания к обертонам. Поэтому в высоком регистре созвучия и звуки более выявляются в качестве призвуков, нежели в качестве оснований.

В среднем регистре значение созвучий и звуков и как оснований и как обертонов более или менее равноправно. Несомненно, что эта музыкально-акустическая закономерность играет существенную роль в расположении созвучий и при перемещении их из регистра в регистр способствует различному темброво-гармоническому использованию и истолкованию. Тем самым фактическое регистровое расположение созвучий не может быть безразличным и для гармонического анализа, что обычно упускается из виду. Чем ниже перемещается созвучие, тем больше выявляется каждый из звуков этого созвучия в качестве самостоятельного основания и наоборот.

Эти наблюдения могут быть использованы не только для гармонического анализа. Здесь повидимому представляется возможным установить связь между расширением средневекового «амбитуса» до современного оркестрового диапазона и развитием гармонии. Действительно, при общей стилевой и композиционной направленности к осознанию вертикального начала и отношений, возникающих при одновременном звучании между нижним, средним и верхним голосами, переход от среднего регистра к нижнему и верхнему способствует выявлению противоположных качеств оснований и призвуков, слитных и недифференцированных — в среднем регистре. В свою очередь это способствует как противопоставлению, так и объединению нижнего голоса — баса с верхними и верхнего голоса — мелодии с нижними голосами.

Положение о ладовом становлении звуков по существу является описанием известного факта (лад развертывается в последовательности, мелодическое изложение сохраняет

известные ладово-гармонические качества), но не определением лада (см. гл. II).

Все сказанное в этой главе является примером того, что общие и основные закономерности исторического развития музыки находят свое частное выражение также и в освоении музыкально-акустических закономерностей звукового материала, в различных возможностях «извлечения», «обработки» и «переработки» звуковых отношений. Эти освоенные музыкально-акустические закономерности применительно к области ладов и гармоний будем называть «музыкально-акустическим значением ладово-гармонических явлений».

Наш темперированный строй отличается от чистого терц-квинтового строя, но не настолько сильно, чтобы основные качества последнего исчезли в первом. Поэтому мы можем признать правильным положение Рамо, согласно которому наше мажорное трезвучие соответствует шести первым обертонам натурального звукоряда и можем следовательно сказать, что отношения 1-го, 3-го и 5-го, или 4-го, 5-го, 6-го обертонов дают нам музыкально-акустическое значение мажорного трезвучия¹.

Композитор может взять любой интервал — например квинту или секунду и для своих художественных целей пользоваться этим интервалом любым образом. Во всех случаях мы можем говорить о музыкально-акустическом значении этих интервалов: о высшей степени музыкально-акустического сродства квинты и о низшей степени сродства секунды. Более того, различное использование секунды — ее наиболее полное и простое разрешение, или наоборот, отсутствие этого разрешения (XVIII в. и XX в.) может явиться показателем определенных стилей и тем самым помочь нам перейти в исследовании от значения музыкально-акустического к функциональному и стилистическому.

Музыкально-акустическое значение ладово-гармонических явлений несет в себе отпечаток стилевых и композиционных закономерностей. Последние не могут быть подменены первым, как часть не может подменить целого, а именно это делают чисто-акустические теории у буржуазных музыковедов. Встречаются и такие формулировки: «наша музыка возникла из беспрестанного, терпеливого, всеуглубляющегося и прогрессивного проникновения в явление призвуков... Если внимательно проследить отражение гармонического развития не только на выразительности, но также и на мелодическом воображении, и — через представление о тональ-

¹ Это, конечно, еще не объяснит мажорное трезвучие, как одну из гармонических форм.

ном средстве и модуляции — на формах, то становится ясным, что это развитие было основным стержнем нашего звукового прогресса и образует в то же время единственный настоящий смысл существования музыкального искусства».

Проникновение в явление призвуков, как единственный настоящий смысл существования музыкального искусства! Как можно притти к такому порочному, глубоко антимзыкальному выводу? Это является прямым следствием воинствующего формализма и в творчестве и в музыкознании. Материал музыки — музыкальный звук — определяется как образец для построения музыкальных произведений и для исторического развития музыки именно потому, что не видят (или не хотят видеть) в музыке отражения действительности.

Формалистическая эстетика говорит: действительность не даёт музыкальному искусству образцов, подобно тем, которые находит в окружающей нас действительности живопись (предметный мир). Только в произведениях; имеющих явно изобразительный характер (звукоподражание), музыка сближается с живописью и находит для себя — подобно живописи — образцы в действительности¹. Но так как подавляющее большинство художественных произведений не имеет изобразительно-натуралистического характера, то будто бы следует признать, что музыкальное искусство строится и развивается по внутренним своим законам, вполне самостоятельным, не выведенным из действительности, из бытия. Но что можно рассматривать как «внутренний закон»? Здесь оказывается удобным вспомнить о звуке и о натуральном звуко-ряде, о физической модели.

Обращение Рамо к натуральному звуко-ряду сыграло в истории теоретического музыкознания огромную положительную роль. Оно явилось следствием его стихийно-материалистической установки² и способствовало созданию основ современной гармонии.

В современном буржуазном музыкознании обращение к натуральному звуко-ряду вызывается прямо противоположными причинами и приводит соответственно — к прямо противоположным результатам. Так, например, А. Шенберг, обосновывая теорию атональности и в то же время не решаясь признать, что понятие тональности-лада по существу окончательно отброшено; говорит, что все музыкальные явления могут быть сведены к ряду обертонов, а так как тональность подразумевает отнесение всех звуков к основ-

¹ Отметим попутно сближение формализма и натурализма в этих положениях.

² Подробнее см. «Очерки», выпуск первый.

ному тону, что и выполняется в ряду обертонов, то можно предполагать существование тональности в каждом произведении, написано ли оно в «старой» или в «новой» манере.

Нетрудно видеть, как понятие тональности-лада А. Шенберг сводит к акустическим отношениям, т. е. по существу упраздняет эти понятия, что, собственно говоря, вполне соответствует его общей концепции.

Путь, проделанный от Рамо к Шенбергу, вовсе не является единственно возможным. Пример Шенберга не должен заставить нас отказаться от выяснения музыкально-акустического значения ладо-гармонических явлений.

С этой точки зрения мы можем подойти и к теории многоосновности. Прежде всего нужно сказать, что она не относится к чисто акустическим теориям. Широко пользуясь данными музыкальной акустики, она формулирует ряд теоретических положений, не выводимых из акустики и связанных с определённой художественной практикой.

В последнем отношении эта теория свидетельствует о повороте, проделанном широкими кругами советских музыкантов от безоговорочного признания новейших течений музыки XX в. к музыкальной классике.

Действительно, как это было показано предшествующим изложением, теория многоосновности строит свои положения на закономерностях классического мажоро-минорного письма и, что сближает ее с теорией Катуара, подходит к анализу более поздних ладо-гармонических явлений лишь в той степени, в которой последние сохраняют функциональные отношения между тоникой и нетоникой.

Методологические основы данной теории, их развитие и видоизменение также будут для нас более понятны, если мы характеризуем состояние теории музыки в годы, предшествующие появлению работ Н. Гарбузова. Традиционная школа в количественном отношении попрежнему преобладала в педагогической практике. В научной же области наибольшей популярностью пользовались концепции «энергетического», «психологического» толка, достаточно определенно выявившие свои гносеологические корни как идеалистические. Иногда они выступали открыто, но чаще маскировались «материалистической» и «диалектической» терминологией.

В то же время стихийное устремление научных кругов к материализму, сказывавшееся даже в дореволюционных условиях, получило после Октября мощную поддержку. Оно усилилось и стало более сознательно направленным. Не осталась в стороне от этого движения и художественная интеллигенция, а также и музыковеды.

Но и та часть музыковедов, которая была глубоко и серьезно заинтересована в построении подлинно-научного теоретического музыкознания, покоящегося на диалектико-материали-

стической основе, не всегда добивалась бесспорных результатов в этом направлении, из-за недостаточного овладения методом диалектического материализма.

В противовес «энергетизму» выдвигался так называемый «естественно-научный метод», и тенденция к последовательному проведению материалистического подхода устремлялась подчас в русло этого «естественно-научного метода», чтобы реализоваться там неполно и ограниченно.

Последнее — в известной степени может быть отнесено и к первой книге по теории многоосновности ладов и созвучий, напечатанной в 1928 г. Недостаточность статического рассмотрения гармонических явлений, проведенного в этой книге, отмечает сам Н. Гарбузов в предисловии к второй книге, изданной в 1932 г. Однако, динамическое рассмотрение гармонических явлений, данное во второй книге, преодолевая известную ограниченность первой книги, не преодолевает до конца ограниченности естественно-научного метода.

Известно, что естественно-научный метод проводит материалистическую, хотя и непоследовательную установку в изучении природы, но не проводит ее дальше — при изучении общественных исторических явлений. Между тем теория гармонии должна быть извлечена в основном из истории музыки, истории гармонического письма в частности.

Теория музыки не может правильно разрешить вопрос о переходе из музыкально-акустической области в область ладогармоническую, не учитывая рубежа, разделяющего эти области, их качественного различия.

Однако, механицизм, присущий «естественно-научному методу», препятствует разрешению этого вопроса.

Разрешение этого вопроса может быть дано не абстрактно, но только на живом историческом материале. Даже простейшие звуковые отношения, как напр. кварта и квинта, которые обычно оцениваются теоретиками и акустиками, как данные природой «в готовом виде», в действительности были извлечены из нерасчлененной звуковысотной школы глиссандирующего типа, в результате длительного исторического процесса¹. Борьба за диалектику есть в то же время борьба и за подлинно научный историзм.

¹ В истории культуры отношение напевов глиссандирующего типа и изобразительного характера к напевам, лишенным явно выраженных изобразительных, натуралистических элементов, пользующихся ограниченным числом фиксированных звуковысотных отношений, по сути дела таково же, как отношение «физиопластического» к «идеопластическому» в изобразительном искусстве и отношение линейной речи к речи звуковой — в области языка и мышления. Речь идет, конечно, не о совпадениях хронологического порядка, но о наличии общих предпосылок в отношении к действительности методов ее запечатления. Частично потеряв в изобразительности и наглядности, напевы, пользующиеся строго фиксированной звуковысотностью, чрезвычайно сильно выигрывают в обобщающем значении.

В первой книге «Т. М. Л. С.» акустический подход явно преобладает над историческим. Хотя это отношение не изменилось кардинально во второй книге «Т. М. Л. С.», однако в последней явно видна тенденция к развитию исторического начала.

Переоценка пентахорда и признание трихорда основной ладогармонической ячейкой, происшедшие в результате этого развития, указывают на происходящую перестройку теории многоосновности, на сильные и слабые стороны этой перестройки. Пентахорд понимался ранее, как вечная ладогармоническая ячейка, неизменная на всем протяжении истории музыки. Не получит ли теперь такое же значение трихорд? Это опасение как будто не подтверждается, благодаря признанию 7-го, 11-го и других обертонов возможными компонентами одноосновного созвучия. Однако ответить на поставленный вопрос с полной уверенностью и определенностью невозможно.

В свою очередь это показывает, что рассматриваемая теория далеко не преодолела традиций теоретического музыковедения XVIII—XIX вв., которое не столько опиралось на весь музыкально-исторический процесс, сколько абсолютизировало его отдельные моменты. Условиями дальнейшего творческого развития этой теории являются преодоление этих антиисторических установок и естественно-научного метода, положенного в ее основу с первых же ее шагов. Это необходимо не только для заполнения пробелов и исправления слабых мест самой теории многоосновности, но и для освещения ряда существенно-важных проблем, стоящих перед теоретическим музыковедением в целом. К ним нужно отнести и те проблемы, в которых переплетаются историческо-теоретические и музыкально-акустические моменты, охарактеризованные в этой главе.

Общее теоретическое музыковедение может дать только направление, исходные позиции и целевую установку в их разрешении, но полное и всестороннее их разрешение требует их разработки со стороны всех музыковедческих дисциплин. Так как в этих проблемах существенную роль играют музыкально-акустические моменты, естественно ждать их разработки и хотя бы частичного разрешения со стороны теоретических концепций, сочетающих теорию музыки с музыкальной акустикой.

Единственной такой концепцией, существующей в настоящее время в советском музыковедении, является теория многоосновности, и совершенно естественно, что это требование адресуется непосредственно к этой теории.

**УКАЗАТЕЛЬ
ОПРЕДЕЛЕНИЙ И ТЕРМИНОВ ТЕОРИИ ЛАДОВОГО РИТМА**

Глава I.

Строение систем и ладов.

1. Деление интервалов на неустойчивые и безразличные.	109
2. Неустойчивость 6-полутонового отношения	110
3. Доиньанта и тоника.	111
4. Сопряженные звуки.	111
5. Спиральная схема 6-полутоновых отношений.	111
6. Двойная система.	113
7. Образование ладов.	114
8. Тональность.	114
9. Ладотональность.	115
10. Ладовая тоника.	115
11. Соединенный момент.	115
12. Составность.	115
13. Момент.	115
14. Мажор.	116
15. Обратно-сопряженные и вводные звуки.	116
16. Строение созвучий и неодновременность звучания сопряженных звуков.	116
17. Минор.	118
18. Увеличенный лад.	122
19. Цепной лад.	124
20. Переменные лады.	124
21. Уменьшенный лад.	125
22. Дважды единичная, дважды двойная системы.	126
23. Дважды — лады.	128
24. Родство ладотональностей.	129
25. Ладовое сопоставление с результатом	130
26. Модуляция и сопоставление.	132
	133

Глава II.

Метр, ритм, размер.

1. Метр (длительность).	137
2. Ритм.	138
3. Метрическая доля.	138
4. Двухдольность.	140
5. Лига.	140
6. Цезура.	140
7. Тактовая черта.	140
8. 4-дольность.	140
9. 1-дольность и 3-дольность.	141

Глава III.

Интонация, оборот, мелодия.

1. Интонация.	143
2. Устойчивость и неустойчивость интонации.	143
3. Нисходящие и восходящие интонации.	143
4. Двухчастность.	143
5. Предикт и икт.	144
6. 1-частная интонация.	144
7. Одночастные двухмоментные интонации	144
8. Двухчастные интонации.	145
9. Одночастные межсистемные интонации	146
10. Производные интонации.	146
11. Соединительная интонация.	147
12. Оборот.	147
13. Интонация и мелодия.	149
14. Система и регистр.	149
15. Тесситура.	149
16. Мелодия.	150
17. Многоголосное мелодическое построение (полифония).	151
18. Трактовка гомофонно-гармонического письма.	151
19. Слуховой (звуковой) горизонт.	151

Глава IV.

Музыкальная форма.

1. Интонация и оборот.	155
2. Периодичность.	155
3. Симметрия.	156
4. Фраза.	157
5. Законченная симметрия.	159
6. Устойчивая симметрия.	159
7. Завершенная симметрия.	159
8. Цезура.	161
9. Сопоставление с результатом.	162
10. Отклонение в третьей четверти формы.	162
11. Кода.	163
12. Наложение.	163
13. Построение.	164
14. Конструкция.	165
15. 6 принципов конструкции.	165
16. Ладовой ритм	168
17. Композиция.	168
18. Оформление.	168

ОГЛАВЛЕНИЕ

От авторов	3
1. Л. Мазель. Общий обзор теоретического музыкознания после Римана (Введение)	5
2. Л. Мазель. Концепция Э. Курта.	21
Введение	21
Глава I. Общие методологические основы концепции Курта	22
Глава II. Главнейшие музыкально-теоретические положения Курта	33
Глава III. „Основы линейного контрапункта“	41
Глава IV. „Романтическая гармония“	69
Глава V. Музыковедческая концепция Курта в целом	96
3. И. Рыжкин. Теория ладового ритма (Б. Яворский)	105
Введение	105
Глава I. Строение систем и ладов	108
Глава II. Метр, ритм, размер	137
Глава III. Интонация, оборот, мелодия	142
Глава IV. Музыкальная форма	155
Заключение	188
4. И. Рыжкин. Теория многоосновности (Н. Гарбузов)	206
Введение	206
Глава I. Каденция T—S—G—T и музыкально-акустическое сродство	209
Глава II. Структура аккордов и ладов. Методика анализа	218
Глава III. Музыкально-акустическое значение ладогармонических явлений	232
5. Указатель определений и терминов теории ладового ритма	246